

10071 KOB

# ВІСНИК ПРИКАРПАТСЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ



## Мистецтвознавство Випуск III

Івано-Франківськ  
2001

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

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

**МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО  
ВИПУСК III**



ІВАНО-ФРАНКІВСЬК  
"ПЛАЙ"  
2001

**Вісник Прикарпатського університету.  
Мистецтвознавство. 2001. Вип. III.**

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

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

The Bulletin issue contains articles on art contributed by the faculty-members of Precarpathian University named after Vasil Stefanyk and graduate students completing Kandidat-degree and MA-degree programs at this institution. The papers deal with theoretical and historical aspects of the development of fine arts music and theatre in Ukraine. The issue is designed for scholars, secondary school teachers, undergraduate students and individuals who are interested in Ukrainian art studies. It is also highlighted the questions relative to the musical culture of Halychyna, to the development of art education (musical and artistic), to the theory and practice of the performing and to the folk art of the Precarpathian region

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

Друкується за ухвалою Вченої ради Прикарпатського університету  
ім. Василя Стефаніка.

Протокол №2 від 30 жовтня 2001 р.

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

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

*Адреса редакційної колегії:*

76000. Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57,  
Прикарпатський університет імені Василя Стефаніка.  
Видавництво "Плай" Прикарпатського університету. 2001.  
Тел.: 59-60-51

*Ірина Таран,  
Вікторія Мухіна*

**СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ФОРТЕПІАННОЇ ТВОРЧОСТІ  
ДЕЗИДЕРІЯ ЗАДОРА**

Серед корифеїв музичного Закарпаття особливе місце належить Децидерію Євгеновичу Задору – видатному композитору, талановитому піаністу, педагогу, хоровому диригенту, науковцю-теоретику, невтомному збирачу народного фольклору [1, с. 75]. Сучасники визнають його митцем високої культури, універсально освіченим, інтелігентною, багатогранною людиною, ерудованою в різних сферах мистецтва. Децидерій Задор – гордість Закарпатського краю. Його музика – прекрасна, поетична, талановита, свіжа й оригінальна за змістом, різнохарактерна за жанрами, світла і чиста, як цілюще гірське повітря, духмяна і багатобарвна, мов карпатські ліси, прозора й глибока, як полонинська криниця. “Кожна грань цієї людини – це наше сьогоднішнє і майбутнє надбання, достойне розвитку в кращих європейських музичних традиціях ХХ століття – продовжене у його численних учнях, у магнітофонних записках його романтичної витонченої віртуозної гри, у світлій пам’яті про нього як людину і, звичайно ж, його глибокій і різножанровій прекрасній музиці, яка несе в собі споконвічну віру в світле, розум, гармонію, мир, майбутнє. І нехай деяким витонченим естетам і невгамовним авангардистам вона може здатися надто традиційною, я вважаю, що у шаленому вирі глобальних трагедій, конфліктів зачумленого ХХ століття прозорість, урівноваженість, мудрість і разом із тим безпосередність, свіжість емоцій музики Децидерія Євгеновича стають рятівним оазисом, у добровільному прекрасному полоні якого повертаються до нас надія і віра в добро, світле майбутнє, любов до людини, до ближнього.” – писав учень композитора В. Теличко [2, с. 6].

**Задор Децидерій Євгенович** (20.X.1912, Ужгород – 16.IX.1985, Львів) – український композитор, педагог, заслужений діяч мистецтв України з 1972 р. У 1934 р. закінчив Празьку консерваторію по класу фортепіано, органа і хорового диригування, у 1937 р. – школу вищої майстерності в Празі. У 1936-1939 рр. виступав як піаніст у Чехословаччині, Угорщині, Польщі та Румунії. З 1939 р. – викладач музики в навчальних закладах Закарпаття. В 1945-1963 рр. – викладач Ужгородського музичного училища, 1951-1963 рр. – художній керівник Закарпатської філармонії. З 1963 по 1985 рр. – викладач (з 1978 р. – професор) Львівської консерваторії ім. М. Лисенка, член правління Львівської організації СКУ.

Основні твори: вокально-симфонічні – кантата “Карпати” (1959 р.), “Балада про героя” для соліста, хору і оркестру (1971 р.), монолог “Лист до

львівських друзів” для баритона з оркестром (1974 р.); симфонічні – поеми “Верховина” (1971 р.), “Рапсодія” (1974 р.); концерти (з оркестром) – для фортепіано (1965 р.), для цимбалів (1982 р.); камерно-інструментальні твори, хори, пісні, обробки народних пісень, музика до театральних вистав та інші твори.

Діяльність Д.Задора пов’язана зі становленням музичної культури Закарпаття – музичної освіти, виконавства, вивчення фольклору. Як композитор він став виразником своєрідності закарпатських національних музичних традицій (українських, угорських, чеських, словацьких, румунських тощо) у поєднанні з професіоналізмом європейської школи. Тому не дивно, що його твори насичені народним колоритом, що в них він змальовує сині гори, квітучі долини і бистрі ріки Закарпаття. Глибоко національний талант Д.Задора виріс із народної пісні і постійно збагачувався нею, тому композитора сміливо можна вважати родоначальником закарпатської школи професійного музичного мистецтва.

Використання національних музичних традицій Закарпаття в оригінальних творах є однією з найсуттєвіших рис композиторського стилю Д.Задора, який ставився до національних традицій як до невід’ємної складової власного мислення. Це виявляється насамперед в образно-емоційному строї його музики. Різноманітні елементи закарпатської музичної стилістики органічно увійшли в особливу манеру висловлювання композитора, стали основним джерелом її формування.

“Безмежно закоханий у красу рідної землі, увібрав він у своє серце всі чари пісенних скарбів, усі радощі й смутки її сопілок і цимбалів, бунтарську героїку трембітяних закликів,” – писав про композитора у статті “Співець Закарпаття” А.Кос-Анатольський [3, с. 21].

Особлива привабливість музики Д.Задора полягає у безпосередньому відтворенні стилістики національного мелосу. Композитор прекрасно знав і розумів народну музику свого краю, органічно відтворював багатства закарпатської народнопісенної та інструментальної музики, поспівки, звороти, цілий ряд інших своєрідних особливостей регіону. Глибоке осягнення духовного багатства людини, творчого ества власного народу, розкриття його способу мислення стали основою творчості Д.Задора.

Велике значення для формування композиторського стилю Д.Задора мало його знайомство і творчі зв’язки з Б.Бартоком – унікальним в історії музики прикладом поєднання багаторічної інтенсивної діяльності блискучого вченого-фольклориста і геніально обдарованого композитора. Своєрідний композиторський стиль угорського митця, як і Д.Задора, пов’язаний із збирацькою діяльністю народної творчості. Музична манера Б.Бартока близька Д.Задору концертністю творів, художньою цілісністю, використанням яскравих національних елементів. Обидва композитори досконало володіли мистецтвом наслідування народній пісні, вміли

відтворювати не тільки образ, але й певний фольклорний жанр, запозичували у свої твори національні музичні традиції, спираючись на фольклорне походження засобів виразності, манеру народного музикування, формування тематизму на основі типово народно-інструментальних фігурацій і пасажів.

Спадщина Д.Задора відрізняється різноманітною палітрою жанрів. У ній є кантата (“Карпати”), сюїти, монолог для баритона з оркестром (“Лист до львівських друзів”), музична картинка (“В селі”), фантазії, симфонічна поема (“Верховина”), рапсодії, варіації, сонати, етюд і обробки народних пісень.

Д.Задор у своїй творчості по-різному звертається до фольклору. В деяких творах він орієнтується на конкретні фольклорні зразки. Для фортепіанних творів характерне відтворення в епізодах і на рівні цілого твору особливостей конкретного фольклорного жанру й атмосфери його виконання (наслідування манери народного музикування – скрипки, цимбалів), інтуїтивне відтворення народної музики, при якому національна визначеність виявляється в емоційному мисленні композитора.

З двох типів звернення до національних традицій в професійній музичній творчості (підсвідомого, тобто стихійного, і свідомого – цілеспрямованого) у Д.Задора є обидва: композитор підсвідомо вбирає інтонації національної музики у власну лексику і свідомо використовує цитати чи імітування зразків національних традицій. У творчості композитора спостерігається опосередкований вид взаємозв’язку в системі “композитор – фольклор”, який виникає при значній переплавці елементів національних традицій, розчиненні їх “тексту” в авторському “контексті”. Цей вид взаємозв’язку при свідомому типі перетворення фольклору є основою національного стилеутворення Д.Задора, що звільняє творчі фантазії композитора від обов’язкового цитатного звернення до національних музичних традицій і дозволяє створювати музику національну за духом, використовуючи будь-яку форму контактів. Два види взаємозв’язку конкретизуються в чотирьох формах: цитуванні, стилізації, використанні “зовнішніх” ознак та “внутрішніх” особливостей національних музичних традицій. Д.Задор використовує національні народномузичні зразки, які можуть бути дещо переосмислені (цитування), створює оригінальні теми, опираючись на національно-музичні жанри (стилізація), і використовує “зовнішні” ознаки національних традицій у вигляді характерних ритмоінтонацій та зворотів без опори на жанри народної музики.

Основними принципами структурного методу звернення до національних традицій є гносеологічний (пізнавальний), аксіологічний (оціночний), формотворчий (конструктивний) та мовотворчий. Вони взаємодоповнюються, але змінюється їх ієрархія в залежності від вимог часу та індивідуальності композитора.

В стилі Д.Задора провідним є пізнавальний принцип, що зароджується в творчості композиторів, які прагнуть побачити життя народу його очима, зрозуміти дійсність, як її розуміє народ. Цей процес спрямований на ретельне вивчення національних традицій і їх “натуральне” втілення в професійній творчості. Він проявляється у тих митців, які, як і Д.Задор, поєднують композиторську діяльність з фольклористичною. Такий підхід до національних традицій зумовлює широке використання фольклорно-цитатних конструкцій, що є важливим інтонаційно-образним засобом вираження національної своєрідності Д.Задора, зокрема його фортепіанних творів.

У фортепіанних творах Д.Задора, особливо в Концерті для фортепіано з оркестром e-moll, відчувається прагнення глибше пізнати та відтворити риси національного побуту і характеру музики, домогтися максимального наближення до першоджерел через широке використання конкретних народнопіснених та народнотанцювальних інтонацій з яскраво вираженою жанровістю, що є ознакою аксіологічної установки в методі звернення до національних традицій.

Фортепіанна творчість Д.Задора є невід’ємною частиною його багатогранної спадщини і в ній, як і в усіх творах композитора, втілені найрізноманітніші музичні традиції Закарпаття. Фортепіанні твори Д.Задора – яскравий приклад глибокого проникнення композитора у сферу національних традицій Закарпатського регіону. Їх особливий неповторний колорит зумовлений тонким відчуттям краси природи, радісним сприйняттям життя, поетичними звуковими краєвидами та картинами народних свят.

Стильові особливості фортепіанних творів Д.Задора притаманні і для фортепіанних супроводів обробок народних пісень. Фортепіанні партії в обробках народних пісень композитора виступають нарівні із партією голосу і тому теж насичені національними музичними традиціями Закарпаття. Усі елементи фольклорної стилістики в них підпорядковані розкриттю глибокого образного змісту. Так, в одних творах народний стиль виконання виявляється у партії фортепіано, яка вторить голосу в октаву, сексту, унісон, а в інших – у нескладному фортепіанному супроводі відтворена манера народного музикування. Привертає увагу наслідування гри на народних інструментах, синкопований ритм, який допомагає у створенні жартівливого образу.

Д.Задор дуже глибоко відчував усю красу і виразність музики рідного краю. У фортепіанних творах композитор у звучанні інструмента передає і глибокі роздуми, і картину барвистої гірської природи Карпат.

З фортепіанної спадщини Д.Задора відзначимо такі твори:

- Закарпатська сюїта для фортепіано з оркестром (1949);
- Етюд c-moll (1952);

- Соната h-moll (1960);
- Концерт для фортепіано з оркестром (1965).

Є відомості про ще два фортепіанні твори Д.Задора. Припущення про існування одного з них під назвою “Парафрази на теми з опери С.Гулака-Артемовського “Запорожець за Дунаєм” (1960 р.) висловлює дослідник творчості композитора Я.Рак [2], але більше ніяких відомостей про це немає. Згадку про інший твір – “Закарпатську рапсодію” знаходимо у статті В.Гошовського [1].

З названих творів вийшли друком у видавництві “Музична Україна” та “Мистецтво” тільки Етюд c-moll (К.: Мистецтво, 1952) і “Концерт для фортепіано з оркестром” (К.: Музична Україна, 1972). Інші твори залишилися в рукописах. На даний момент за підтримки члена СКУ, заслуженого діяча мистецтв України В.Теличка готується до друку Соната h-moll.

**Етюд c-moll** – один з перших фортепіанних творів композитора і є яскравим вираженням його стилю. В ньому відчувається вплив загальних тенденцій розвитку українського етюда 50-х років ХХ століття.

У минулому рівень побутового музикування і професійної підготовки національних композиторів не міг створити відповідних умов для розвитку такого специфічно складного жанру, яким є фортепіанний етюд. Про деякі тенденції початкової фази розвитку цього жанру можна судити за окремими зразками. Перша з них полягала у вкрапленні деяких лістівських прийомів у загальну манеру салонно-віртуозного письма (етюд-фантазія “Щасливіці” А.Єдлічки, етюд “Метелик” Р.Зентарського); друга – в поєднанні технічних завдань з типізацією змісту в танці (“Етюд-козак” ор. 101 М.Завадського, “Етюд на зразок польки” ор. 3 П.Сокальського). З часом виникає інтерес до художньо-інструктивного етюда (“Етюди з арпеджіо” ор. 5 В.Пухальського).

Першим великим циклом етюдів в українській фортепіанній музиці стали “Етюди” ор. 8 В.Косенка, створені протягом 1922–1923 рр. У них виявилася романтична традиція в розвитку жанру етюда, започаткована в світовій фортепіанній мініатюрі блискучою натхненністю етюдів Ф.Шопена і Ф.Ліста.

Романтичний етюд – поняття, що включає в себе широку за типовими характеристиками образну сферу і розвинену систему виражальних засобів. Сюди можуть бути віднесені і зразки вітчизняного художнього етюда І.Ласковського, І.Генішти та Д.Фільда. В кінці 20-х рр. ХХ ст. розробка жанру поряд з великими циклами здійснювалася у вигляді невеликих циклів і окремих композицій. Перші зразки малих циклів та окремих п’єс становлять “Етюди” ор.9 Г.Таранова (1928), “Чотири етюди” та етюд “Карусель” К.Шиповича (1928), “Етюд” М.Коляди (1929), “Концертні етюди” ор. 9 І.Белзи (1930). В наступні роки літературний фонд жанру поповнювався кількісно найінтенсивніше етюдами романтичного типу з

різними технічними завданнями. Серед них – “Хроматичний етюд” ор. 24 № 10 Г.Таранова, “Три етюди” В.Сечкіна, “Етюд” ор. 9 № 4 М. Дремлюги.

До найбільших досягнень українського віртуозного піанізму 60–70-х років ХХ століття слід віднести “Концертний етюд-рондо” Б.Лятошинського та етюд “Вічний рух” М.Сільванського, які є етюдами експресивного типу.

Окремо слід зазначити про існування в українській фортепіанній музиці етюдів-картин. Їх жанрове розшифрування досить широке і має як загальний споріднений фактор певну картину відображення. Воно може існувати як без поданої композитором програми, так і програмно (у вигляді назви або сюжетної конкретизації): Тому до етюдів-картин примикають і етюди без терміну “картина”. В українській фортепіанній творчості зафіксована картинність – як важливий первісний компонент художнього задуму – вперше увійшла в етюди експресивного та романтичного типу. Ця фіксація стосується відображення чуттєво-психологічного стану людини, навіяного спогляданням природи (“Меланхолійний етюд” В.Косенка, етюд “Осінь” І.Белзи), загального характеру об’єкта відображення (етюд “Карусель” К.Шиповича). Вона також конкретизувала подвійну жанрову характерність п’єси (“Етюд-скерцо” ор. 5 М.Вілінського, “Етюд-ноктюрн”, “Етюд-інтермеццо”, “Етюд-легенда” І.Белзи).

Етюд c-moll Д.Задора є яскравим прикладом романтичного етюда-картини. Карпатського колориту Етюду c-moll надає використання композитором “гуцульського ладу” (натуральний мінор з IV і VII підвищеними ступенями) із підкресленням плагальних тонів – II і IV ступенів ладу, імпровізаційний розвиток тематичного матеріалу, імітація гри народного скрипаля.

Для твору притаманна ладова перемінність протягом звучання, що характерна для гуцульських і угорських народних пісень Закарпаття. Тут варіантності підлягають III, VI і VII ступені. Вільну манеру народного музикування нагадують початкові вступні поспівки, для яких властивими є вузькооб’ємний діапазон, варіантність і переміщення на певний інтервал наступного епізоду, зміна розміру твору в кінці фрази, ніби затягування темпу, використання фігурацій різних видів: секстолі, квінтолі, тріолі, арпеджіювані пасажі тощо.

Теми етюда дуже колоритні, завдяки чому він схожий на поетичну замальовку, в якій прослідковуються риси сонатного allegro. Перша частина [приклад №1] – активна, як головна партія, нагадує гру народного скрипаля, який, задивляючись на природу, за допомогою інструмента відтворює свої почуття. Друга частина (що виконує роль побічної партії) – лірична, тонально нестійка, образ мальовничої карпатської природи. Риси розробковості має третя частина – активна, енергійна, побудована на

хроматизмах, основним принципом розвитку якої є “ходіння” по тональностях. А далі, як реприза, знову звучить тематичний матеріал першої та другої частин.

В Етюдi c-moll яскраво виражений опосередкований вид звернення до національних традицій Закарпаття, що особливо відчувається в їх розчиненні в авторському тексті.

**Соната h-moll** є прикладом підсвідомого типу звернення до фольклору з використанням “зовнішніх” ознак національних традицій.

Композитор дуже критично відносився до своїх творів, їх досконалості, і саме тому Сонату h-moll він не вважав повністю завершеним твором, хоча вона тепло сприймалася і критиками, і слухачами.

Відомо, що до 20-х рр. ХХ століття жанр сонати лишався осторонь творчих устремлінь українських композиторів. До цього часу були створені тільки поодинокі зразки, які з’являлися через великі проміжки часу. Так, сонати Д.Бортнянського написані ще у 80-х рр. ХVІІІ ст., Соната М.Лисенка a-moll – майже століттям пізніше, твори Я.Степового, В.Барвінського, В.Косенка – на початку ХХ ст. Першою значною віхою на шляху послідовного розвитку сонатного жанру, як і всієї камерно-інструментальної музики в Україні, стали 20-ті рр. ХХ ст. А справжній “ренесанс” фортепіанної сонати настав у 60-х рр.

Серед зразків сонатного жанру в згаданий період спостерігаються різні лінії його розвитку. Одна з них пов’язана з традиціями реалістичної музики та національної класики, де основою стилутворення був фольклор. Вона представлена переважно сонатами І.Берковича, В.Кирейка, М.Степаненка, Л.Соковніна, В.Тилика, М.Тіца, Ю.Щуровського та інших.

“Романтична” лінія розвитку жанру сонати представлена “Сонатою-баладою” М.Степаненка, “Сонатою-поемою” В.Філіпенка, “Сонатою-баладою” Т.Сокаєвої, “Героїчною сонатою” О.Жука, Другою сонатою В.Кирейка, Другою сонатою В.Сечкіна, Сонатою В.Тилика, Першою і Другою сонатами Ю.Іщенко, Другою сонатою О.Ківи та інших.

Деякі твори цього періоду представляють “неокласичний” напрямок розвитку сонатного жанру (“Класична соната” і Перша соната В.Сільвестрова, Перша та Друга сонати Я.Верещагіна, позначені впливом сухувато-ділового піанізму П.Гіндемита, “неокласицизму” І.Стравінського), в інших проступають “конструктивістські” моменти (Соната Є.Станковича, сонати О.Ківи), а Третя соната М.Сільванського продовжує традиції С.Прокоф’єва, Д.Шостаковича.

Для Сонати h-moll Д.Задора притаманне поєднання романтичної образності та принципів сонатності (використання одночастинної форми поемного типу) з фольклорними інтонаціями, елементами сучасної стилістики та камерності висловлювання.

Твір відзначається психологічною гостротою особистого переживання, насичений яскравим тематизмом – основним носієм образного змісту. Мелодика виступає провідним компонентом сонати, де поєднуються розповідні та дійові елементи: споглядальна картинність і стихія національного танцю.

Використання особливостей будови численних народних мелодій – опора на I і V ступені ладу зустрічається в головній партії сонати [приклад №2]. Тема розповідного характеру побудована на двох висотних варіантах однієї фрази, співвідношення між якими квінтове, що характерно для українських народних мелодій Закарпаття. Тема тонально нестійка, імпровізаційного характеру, властива для музикування угорських та румунських скрипалів, троїстих музик. У другому проведенні в супроводі композитор використовує хроматичні ходи із синкопованим ритмом, підголоскову поліфонію в народному стилі.

Такого ж плану і побічна партія сонати [приклад №3], що вступає на *ritardando* в нижньому регістрі і нагадує чоловічий танець. Тут автор звертається до ударно-токатного піанізму. Гармонія ускладнена активним використанням хроматизмів і альтерацій, а ледь помітна секвенційність перетворюється в один із принципів розвитку партії.

У творі є ще одна побічна (або заключна) партія кантиленного характеру, що асоціюється з картиною природи Карпатських гір. У ній наявна спроба наслідування ударних звучань нетемперованого фольклорного інструмента (наприклад, цимбалів), що реалізується за допомогою секундових співзвуч із форшлагом у високому регістрі.

“Ходіння” по тональностях, секвенції – основний принцип розвитку розробкової частини Сонати, напруження збільшується за допомогою стрімких пасажів по всьому діапазону фортепіано. Реприза динамізована, носить життєстверджуючий характер.

Соната обрамлена вступом і епілогом (по 3 такти). Епілог, який цілісно вливається в загальний настрій твору, дописаний дочкою композитора Ізабелюю Задор.

Соната *h-moll* та Етюд *c-moll* Д.Задора – це приклад втілення опосередкованого підсвідомого методу звернення до національних традицій з перевагою гносеологічної установки, чим значно відрізняються від Концерту для фортепіано з оркестром.

Концерт для фортепіано з оркестром *e-moll* є логічним продовженням музичної мови і стильових особливостей композитора з перевагою в методі звернення до національних традицій аксіологічного (оціночного) принципу, що виявляється в намаганні автора максимально наблизитися до першоджерел.

Жанр сольного концерту займає важливе місце у творчому доробку Д.Задора. Обидва його концерти – фортепіанний (1966 р.) і цимбальний

(1982 р.) – свідчать про зрілий стиль композитора. Зацікавленість цим жанром обумовлена артистичною натурою Д.Задора – піаніста й диригента.

Концертність, за дослідженнями, відображає тип особистості, що поєднує в собі творця та артиста. На відміну від симфонії, з її схильністю до узагальнень та об'єктивного тону, концерт є проявом індивідуальності. Характерно, що у кожного митця він має свій неповторний стиль, який визначає національну приналежність.

Жанр фортепіанного концерту в українській музиці особливо проявив себе у 30-ті роки ХХ століття. Першим фортепіанним концертом в Україні, однак не зовсім зрілим, був концерт В.Фемеліди (1926 р.). Зразки концертного жанру цього періоду представлені у творчості В.Барвінського, В.Борисова, М.Гозенлуда, Г.Жуковського, В.Косенка, М.Скорульського, Б.Яровинського. Однак не всі ці твори були повноцінні, змістовні, іноді не вистачало композиторської майстерності. Особливу роль у становленні національного концертного стилю відіграв Л.Ревуцький. При різноманітності творчих “взаємовідносин” композитора з фольклором (від цитування – до створення оригінальних тем із стильовими ознаками народної творчості) його Другий фортепіанний концерт (1934 р.) відзначається художньою цілісністю та національною самобутністю.

Починання Л.Ревуцького продовжили М.Гржибовський та М.Дремлюга, які розвинули лірико-романтичну лінію, опираючись на фольклорні першоджерела. О.Жук (“Концерт-балада”), С.Людкевич (“Варіації для фортепіано з оркестром”), В.Нахабін, М.Тиц (“Концерт-поема”), І.Шамо (“Концерт-балада”). Багатогранний програмний концерт епіко-ліричного та драматичного плану створили А.Штогаренко (“Партизанські картини”) та Б.Лятошинський (“Слов'янський концерт”).

Серед західноукраїнських композиторів до жанру концерту зверталися Д.Задор, А.Кос-Анатольський, Т.Маєрський, Б.Фільц та інші.

Концерт для фортепіано з оркестром *e-moll* Д.Задора можна віднести до типу лірико-романтичного концерту, який відзначається яскравою самобутністю й колоритністю Закарпатського краю.

Стимулом для написання твору послужив переїзд автора до Львова в 1963 р. Це давало можливість виконати його з симфонічним оркестром. Влітку 1964 р. була написана перша частина концерту, а ще через рік (також під час відпустки) – друга частина й фінал. Прем'єра відбулася восени 1966 р. в авторському виконанні партії фортепіано з симфонічним оркестром Київського радіо й телебачення (диригент Ігор Сімович). Потім з великим успіхом твір виконувався у Львові, Ужгороді. 24 лютого 1967 р. Д.Задор виступав як соліст-виконавець у симфонічному концерті львівських композиторів, на якому виконав концерт із величезним успіхом.

Твір тісно пов'язаний з національними традиціями Закарпаття. Д.Задор використовує їх не тільки з колористичною метою для створення етнографічно-барвистої картинності. Він прагне проникнути в глибини народного художнього мислення, народного духу. Великого значення в розкритті найрізноманітніших образів композитор надає національним елементам: споглядальним, ліричним, драматичним, народнопобутовим тощо. Автору вдається у звуках передати барвисту гірську природу Карпат, елементи народного святкування, оркестровими барвами імітувати звучання музичних інструментів.

Велику роль відіграє драматургія тембрів, а саме: “монологи” в оркестрі, поспівки коломийкового характеру. Образний стержень виявляється через ліризм і танцювальність з опорою на національне музичне підґрунтя, вплив народного інструментального музикування.

Гармонічна мова концерту не виходить за межі неоромантичних гармоній і обумовлюється характером музики (так, більш ліричні образи – діатонічного складу, а емоційні, схвильовані – хроматизовані). Композитор для створення образу не шукає якихось оригінальних гармоній або чогось показного, відчувається щирість і простота у розкритті художнього задуму.

В тональному плані переважають терцеві співвідношення тональностей. Це помітно вже у першому проведенні головної й побічної партій.

*Композиція твору* має трьохчастинну будову, в якій:

I частина – активне сонатне *Allegro energico*;

II частина – поетична пейзажна замальовка *Moderato sostenuto*;

III частина – *Allegro vivace*, народножанровий фінал, заснований на коломийці.

*Перша частина* (*Allegro energico, e-moll*) написана у сонатній формі зі вступом, органічно пов'язаним з головною партією. Вступ звучить велично, рішуче й енергійно. Акорди “дзвонів” у партії фортепіано, що заклично відкривають твір, супроводять тему невеликого діапазону, яка проходить в оркестрі паралельними октавами і побудована на розкладеному тонічному тризвуці. Однак введення в мелодію підвищеної квати, зупинка на терцевому звуці і наступний перехід до домінантового звука в оркестрі вводять у загальний величний настрій елемент неспокою: звучить запитання, яке вимагає подальшого розвитку. Насичені акорди в партії фортепіано підсилюють енергійний, рішучий характер звучання теми в оркестрі. Поступово динаміка згасає. Вольовий, активний початок, що становить тематичне зерно головної партії у тт. 1 – 3, змінюється пасторально-ліричним проведенням теми у соло дерев'яних духових на фоні “прозорих” переборів арпеджійованих пасажів у фортепіано – уже зм'якшеної, задумливої. М'які переливи у фортепіано поетично супро-

воджують її. Звучання в оркестрі знову гасне, а низхідний фортепіанний пасаж призводить до появи завершеної теми головної партії першої частини *Allegro energico* [приклад № 4]. Пунктирний ритм, стрибок на дециму, “гуцульський” лад (IV і VII підвищені ступені мінору) надають енергійній темі гострого й збудженого характеру, карпатського колориту. В супроводі оркестру рішучі стрибки октавами з домінанти на тоніку надають рис героїчності. В подальшому розвитку музичного матеріалу, в перекличках фортепіано й оркестру звучать елементи головної партії.

Зв'язкова партія, яка виникає з кульмінації, продовжує розвиток попередньої теми (однак з'являється елемент кантилені) і завершує його дзвоновим остинатним перебором.

Модуляція зв'язкової партії приводить у паралельну тональність G-dur, в якій з'являється побічна партія *Moderato e molto cantabile*, що відповідає традиціям класичного концерту.

Характер побічної партії [приклад № 5] м'який, наспівний, ліричний. Її тема має свій прототип – вона близька до обробки народної пісні Д.Задора “Колисала я” (за мелодичним контуром та заколисуючим характером).

Пісенний характер побічної теми підкреслюється чітким розмежуванням мелодії і баркарольним супроводом. Тиха динаміка, помірний темп, “теплий” тембр струнних відповідають спокійному тону колискової. Поступово тема набирає динаміки, посилюється акордовою фактурою, діалогічно переходячи від оркестру до соліста.

Перетворення “колискової” побічної партії в “маршову” заключну партію, побудовану на матеріалі побічної, загострює ритм у мелодії. Остинатні маршоподібні акорди в оркестрі знаменують початок розробки, в якій композитор розвиває активний елемент головної партії (*Allegro energico*), що проходить у різних тональностях. Перед репризою в кульмінації розробки вводиться фугато оркестру, яке будується на інтонаціях теми зі вступу.

Реприза I частини твору динамізована, скорочена. Побічна партія викладена в одноіменному мажорі (E-dur). На матеріалі побічної партії відбувається модуляція в Es-dur і в цій тональності починається каденція соліста пасторальна замальовка, яка плавно вводить у загальний розвиток твору. В кодї на фоні стрімких арпеджіо в супроводі тема вступу звучить підкреслено категорично, обрамляючи першу частину концерту.

*Друга частина* концерту (*Moderato sostenuto, a-moll*) – ліричний спогад, роздум, забарвлений в елегійні тони. Вона написана в складній трьохчастинній формі.

У вступі відчувається імітація награвання сопілки – спокійна, задумлива, сумна. В основі другої частини лежить чарівна тема [приклад



№ 6], що переходить від партії оркестру до фортепіано. Вона має свій пісенний прототип. Композитор створив оригінальну тему, відштовхуючись від мелодії, записаної ним народної пісні про долю “Пливе качка по Тисині”. “Тільки я знаю, звідки ця тема, настільки змінена форма і мелодія”, – писав Д.Задор в одному з листів до свого друга Т.Боніславського [4].

В оркестровому пасторальному супроводі спокійно переміщуються м’які і прозорі акорди. Тиха динаміка, помірний темп, високий регістр, підголоскова фактура надають темі ліричного, тендітного і ніжнього характеру. Жалібний відтінок створюють коливання IV натурального і IV підвищеного ступенів, як у плачах-голосіннях, невеликі діапазони поспівок (оспівування малотерцевої інтонації), низхідне закінчення фраз.

У ритмічному малюнку мелодії з’являються схвильовані тріолі і квартолі, неспокійно звучать тріолі в оркестрі. Усе це призводить до зміни характеру музики.

Середина – розділ із рапсодичними імпровізаціями в угорсько-циганській манері. Швидкі гамоподібні пасажи у фортепіано, немов вітер, викликають бурю звуків в оркестрі. Тема звучить в акордовому викладі, значно змінена, ускладнена хроматизмами. Акорди проходять ламаною лінією, звучать емоційно, схвильовано.

Реприза скорочена, із загальним затуханням звучності. Тема проводиться в оркестрі. У фортепіанному супроводі тремолоючий фон із середньої частини посилює жалібний характер теми.

Існує й інша редакція другої частини твору, в якій виразна мелодія в оркестрі дозволяє трактувати її як сольну імпровізацію в народній манері фортепіанного супроводу.

*Третя частина (Allegro vivace, a-moll)* – картина народного свята із танцювальними, урочисто-піднесеними та ліричними темами, написана у формі рондо-сонати.

Головна тема (рефрен), що образно відтворює святкове коло, має танцювальний характер [приклад № 7]. У ній можна знайти подібність до коломийки з 14-складовою будовою: типовий метроритм, використання “гуцульського” ладу.

Танцювальна тема в першому проведенні проходить позмінно у фортепіано та в оркестрі. Фортепіанний виклад прозоро-гармонійний на *mf* та *mp*. В оркестрі більш повнозвучний супровід, на *f*, ніби протиставлення м’якого дівочого танку й енергійного танку юнаків. Поряд з цим тут наявна й певна інтонаційна спорідненість між цією темою й темою головної партії першої частини. Таким чином, між крайніми частинами циклу створюється інтонаційна арка. Це один із проявів типового для структури концерту принципу симетрії.

Побічна тема (*Meno mosso*) проходить повнозвучними акордами *legato*. Тут замість танцювального є пісенні елементи (спокійна, розмірна тема за характером звучання нагадує ліричні закарпатські народні пісні). Ця тема не контрастує з головною, а доповнює її. Між ними можна знайти інтонаційну спорідненість. Тема проводиться в оркестрі, а прозорі, легкі фігурації у партії фортепіано доповнюють та збагачують її звучання.

Для заключної партії композитор бере тему скерцозного характеру. Вона дуже яскрава, проходить у партії фортепіано на стриманому акордовому супроводі оркестру. В цій темі є певна подібність до жартівливих закарпатських народних пісень.

Новий епізод контрастує з характером музики третьої частини. Він емоційний, серйозний, ніби розповідь про якісь драматичні події. Мелодія наспівна, плавна, має характер малого аріозо (так як вона була б зручна й для вокального виконання).

Всі три теми послідовно проходять у репризи (спочатку в *a-moll*, а потім у *E-dur*).

Наростаюча емоційна напруженість у музиці підводить до кульмінації останньої частини і цілого концерту. Тут композитор використовує матеріал побічної теми першої частини. Побічна партія звучить в соковитому акордовому викладі в оркестрі і підтримується висхідними, сповненими піаністичного розмаху акордами в партії фортепіано.

Фінал концерту – синтезуючий. В його кодї поряд з темою коломийки проводяться головна й побічна партії першої частини концерту. Музика звучить радісно, святково. Урочистий характер підсилюється *tutti* всього оркестру повнозвучними широкими “дзвоновими” акордами фортепіано.

Дослідник творчості Д.Задора Рак Я. подає таку схему будови фіналу концерту [5, с. 30]:

коломийка	лірична тема	коломийка	лірична тема	коломийка	лірична тема	реприза-кода
A (aaa)	B (ba)	A (aaa)	C (3-и част)	A (aaa)	B (ba)	на елементах
						ГП і ПП I ч. і
						теми коломийки
e-moll	A-dur	e-moll	f-moll	a-mol	E-dur	D-dur, E-dur

За формою концерт близький до класичних концертів, бо у ньому є відчуття пропорції, все строго продумане. Темі вибрані дуже вдало: вони яскраві і взаємопов’язані. Тому всі три частини твору є одним цілим.

Звернення до фольклору знайшло своєрідне віддзеркалення у формотворчому принципі “Концерту для фортепіано з оркестром” Д.Задора. Йдеться про фольклорні впливи, здійснені через призму танцювальності, уособленою коломийковою формою з властивими їй лаконізмом, точністю інтонацій та метро-ритмічного вислову (так, у III ч.

концерту композитор використав форму рондо, характерну для народної манери, зокрема коломийок).

Концерт відзначається багатотемністю та жанровим багатством. Використання народного наспіву підпорядковане художньому задуму. Мелодика твору справляє враження справжньої, а не "штучної": хоча в творі є тільки одна цитата, він просякнутий інтонаціями, які співзвучні з

1. *Allegro con brio*  
*pp*

2. *Andante sostenuto* *mf* *Allegretto (♩=120)* *fucato*

3. *f marcato*

4. *f*

5. *p*

6. *p dolce*

7. *mf*

інтонаціями музичного фольклору Закарпаття; вони легко запам'ятовуються, звучать широко й переконливо.

Аналіз фортепіанних творів Д. Задора свідчить, що притаманна його стилю не випадкова цілісність зумовлена впливом на музичний кругозір композитора фольклору Закарпаття, тісним природним зв'язком його музичного світу з образами та музичними традиціями багатонаціонального рідного краю. Твори, написані в різних жанрах, відрізняються поетичністю, романтичною піднесеністю, органічною близькістю із закарпатським народним мелосом, у них звучить щиросердечне тепло любові до рідної землі і свого народу. Митець завжди залишався вірним своїй любові до Закарпаття і його національних традицій.

Стильові особливості музичної спадщини Д.Задора, і зокрема фортепіанних творів, цікаві насамперед тим, що звертання до національних традицій Закарпаття в межах типово романтичної концепції надає авторській музичній мові національного забарвлення. Народне тут виступає як естетична цінність, наповнена національним змістом.

Незважаючи на те, що композитора немає з нами вже багато років, пам'ять про нього живе в його яскравих творах, наповнених національним колоритом, любов'ю до рідного народу, його неповторних традицій. В 1997 році громадськість Закарпатської та Львівської областей широко відзначала 85-річчя з дня народження фундатора музично-мистецького Закарпаття. Урочистості розпочалися 20 жовтня на могилі композитора, де зібралися численні шанувальники таланту митця, перед якими виступив камерний хор "Кантус". У Львові ювілей Д.Задора відзначався 26 жовтня в залі філармонії, де на честь дня народження композитора з великим успіхом Львівським симфонічним оркестром був виконаний його Концерт. В Ужгороді 20 листопада 1997 р. у залі музичного училища імені Д.Задора відбулася науково-практична конференція, присвячена життю і творчості митця, яка завершилася великим концертом з творів композитора в залі обласної філармонії. На концерті Ужгородським симфонічним оркестром (диригенти – Людмила Пал та Петро Рак) були виконані Концерт для фортепіано з оркестром та кантата "Карпати". Вперше за багато років у виконанні В.Теличко прозвучала Соната для фортепіано h-moll [6, с.6].

Твори Д.Задора звучать у виконанні студентів музичних вузів і відомих виконавців таких, як Етела Чуприк, Йозеф Ерміль та інших. Їх світла і колоритна музика несе в собі любов до рідного краю, його національних традицій, віру в майбутнє свого народу.

1. Гошовский В. Заметки о музыкальной жизни Закарпатья // Украинская советская музыка. Статьи. – К.: Сов. композитор, 1960. – С. 170.
2. Рак Я. Творчий портрет Дезидерія Євгеновича Задора: монографічний нарис. – Ужгород: Закарпаття, 1997. – 36с.
3. Клиш В. Українська радянська фортепіанна музика (1917–1977). – К.: Наукова думка, 1980. – 314с.
4. Кос-Анатольський А. Співець Закарпаття // Музика. – 1972. – №4. – С. 21.
5. Ніколасва Л. Фортепіанна соната 60-х-70-х років // Музика. – 1983. – №3. – С. 9-10
6. Гайдук В. Нев'ялуща і колоритна музика Дезидерія Задора // Новини Закарпаття. – 1997. – 27 листопада. – С. 6.

Iryna Taran, Viktoria Muchina

#### THE STYLISTIC PECULIARITIES OF THE PIANO ART OF D.ZADOR

In this article expressed special styles of piano composition by D.Zador, one of the famous Carpathian composer talented pianist, scientist and theoretic, the folk collector. The special attractiveness was piano music by D.Zador consists of the reproduction of the styles of national melody and understanding of the creative essence of his nation.

## Любов Гундер ПІДРОЛІЗМ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЯК ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬОЇ КОНЦЕПЦІЇ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА

Музична виконавська інтерпретація – це процес активного духовного осмислення та інтонування художнього змісту музичного твору в повному музикознавчому контексті на основі критичного узагальнення всього попереднього досвіду компетентних потенційних учасників дискурсу, враховуючи особливості виконавців (в процесі колективного музикування), їх художню майстерність, музичне мислення, творчий потенціал підсвідомості.

Всі ці виконавські трактування інтерпретуються шляхом порівняння, показують різні підходи до розуміння смислу та стилю виконаного твору, його невичерпність, багатогранність, свідчать про пошук сутності та естетичної цінності як витвору мистецтва.

Формування творчого стилю інтерпретації поряд з глибинним осмисленням академізму тісно поєднується з новаторством композиційної думки, створенням нових творів. Риси сучасності в камерно-інструментальній творчості українських та зарубіжних композиторів оновлюють виконавське мистецтво, а також знаходять відображення в методиці викладання камерного ансамблю.

Основою ансамблю, як відомо, є рівноправність, свого роду "поліфонія" у виявленні творчих намірів композитора. Гра в ансамблі протистоїть і сольному, і оркестровому виконавству. Ця ж особливість ансамблевого музикування відрізняє його і від виступів солістів з акомпанементом, хоча в даному випадку виникає немало завдань, які уподібнюють мистецтво цих виконавців з мистецтвом ансамблю.

Повнота вражень від ансамблевої гри пов'язана не лише з різнобарв'ям тембрів, але й з рівноправним виявом творчої волі декількома музикантами. Що ж стосується можливих причин зниження художнього впливу ансамблевого виступу, то, перш за все, це – скутість кожної зокрема творчої індивідуальності рамками спільної гри, тобто, взаємного пристосування.

Потенційно існують дві можливості, від реалізації котрих залежить оцінка ансамблевого виступу. "Він може розчарувати у відношенні вже раніше випробуваного впливу сольної гри кожного учасника ансамблю, а може й приємно здивувати, коли скромні за художнім обдаруванням виконавці "виграють" в спільному відтворенні музики; нарешті, може надати високої естетичної насолоди, коли видатні художні таланти, які притаманні кожному артисту зокрема, збагачуються спільною майстерністю, спільним творчим підйомом та натхненням" [1, с. 6].

Кожен вид виконавського мистецтва містить у собі, як правило, елемент свідомого “планування” (створення основних контурів виконавського трактування) та момент вияву імпровізаційності в реалізації виконавського задуму. Свобода безпосереднього музичного висловлювання не обмежується ансамблевим виступом: ніби стримуючи вияв її “назовні”, спільне музикування повністю зберігає внутрішню безмежність цієї свободи. В реалізації важливої якості виконавського мистецтва – свободи на естраді – особливу роль відіграє організаційний синтез особливостей, що виникає в процесі тривалої та різноманітної спільної праці. Саме на цій основі стає можливою така безпосередність виконання, коли творчий імпульс, що виник в одного з партнерів, негайно вгадується та підхоплюється іншими, знаходить в їх грі художньо переконливе втілення. Наявність такого безпосереднього, миттєвого взаєморозуміння і є основною вимогою до ансамблевого виконання як мистецтва, що досягає найяскравішого емоційного впливу, довершеності та багатогранності без будь-якого обмеження у вияві творчої індивідуальності кожного з музикантів.

Навчання в класі камерного ансамблю ставить перед учнями мету оволодіти мистецтвом спільного камерного музикування та почерпнути все те цінне, що може дати дана форма виконавської практики. Специфічні властивості ансамблевого музикування в особливій, більш концентрованій формі втілюють вимоги, що стосуються музичного виконавства взагалі.

Будь-який вид музичної інтерпретації є дією (складний синтез різних компонентів) та контролем над нею, тобто “інтонування” та його сприйняття. Тому для початківців необхідний контроль з боку педагога. Особливо важливим вважається розвиток в учнів уміння чути те, що вони виконують. Велику допомогу тут надає створення таких умов, де відчуття виконавського самоконтролю поширюється невимушено, в результаті специфіки творчого процесу. Саме тому спільне музикування (в різних формах) має змогу забезпечити потрібні умови, адже сутність ансамблю – необхідність творчого контакту з партнерами в процесі інтерпретації – неминуче спонукає до підсилення інтуїтивного відчуття контролю при слуханні, виявленні музичного цілого.

З проблемою самоконтролю виконавця тісно пов'язані багато сторін художнього відтворення музики, розвиток яких стимулюється грою в ансамблі: відчуття міри, звукової перспективи, підвищення уваги до поліфонічності виконання. Саме поліфонічність, що притаманна фортепіанному звучанню, складає особливі труднощі для піаністів. “Нам, музикантам, необхідно розвивати невластиву людині здатність – начебто розчленовуючи свідомість, виявляти увагу одночасно до різних ліній, свідомо вести їх” [2, с. 66-67]. Успішному вихованню цієї специфічної властивості допомагає “політембровість” звучання музики в ансамблі.

Необхідність “обмежень” в свободі інтерпретації викликає у багатьох музикантів інстинктивний опір. Ансамблеве виконання здебільшого допомагає спрямувати творчу свободу в русло “свідомої необхідності”, уникати надмірного суб'єктивізму. Завдяки колективності процесу підготовки, у сфері навчання мистецтву камерного ансамблю відкриваються великі можливості. Адже спільні заняття є школою, де виробляється вміння не лише відчувати та розуміти, але й досить чітко висловлювати свої зауваження партнеру, що допомагає осмисленню музики та виконавського процесу.

“Важливим є питання підбору ансамблевих пар, де, безумовно, повинні враховуватися характер обдарування, так звана “школа” кожного виконавця. Однією з умов створення камерного ансамблю є можливість досягти мобілізуючого впливу сильних його учасників на більш слабких” [1, с. 13].

Існує певна відмінність між характером уроків у камерному класі та класі специнструменту. Тому вимогою до педагога з камерного ансамблю є вміння виразно, в доступній формі поділитися враженнями, критичними зауваженнями стосовно гри виконавців. У процесі занять із спеціальності є умови для більшої безпосередності та імпульсивності музично-творчого процесу, який в значній мірі опирається на інтуїтивному впливі “педагог–учень”. У камерному класі, де педагог має справу щонайменше з двома учнями, особливого значення набуває логічна виразність і переконливість мотивування словесного зауваження.

Дуже важливим у системі занять камерним ансамблем є питання самостійності виконавців. Абсолютно очевидна необхідність як особистої, так і колективної відповідальності за виконання чи то в стадії першого знайомства з твором, чи на етапі його подальшого удосконалення аж до звітного виступу. Індивідуальна робота виконавців є важливою перш за все в плані подолання технічних труднощів, проблем з аплікатурою, прийомів звуковидобування. “Спільна ансамблева підготовка до уроку включає більш повне вирішення різноманітних художніх завдань:

1) досягнення внутрішнього контакту в процесі творчого спілкування партнерів шляхом слухового контролю (слухати себе і чути інших);

2) оволодіння художньо-виразовим темпоритмом (точне виконання ритмоструктури та швидкості руху, запропонованих автором);

3) узгоджене виконання динаміки твору (проблема загального нюансування співвідношення між голосами, “звуковий баланс”). У цьому питанні слід керуватися не лише своєю партією, а й партитурою твору” [3, с. 44].

На відміну від сольного репертуару, камерні твори виконуються з нот. З цим пов'язаний весь процес удосконалення ансамблевого музикування. Надзвичайно важливою передумовою ансамблевого виконання є глибинне проникнення в авторський текст. Особливістю тексту ансамб-

левих творів є його “партитурність” і тому лише на основі вивчення партій всіх інструментів можна успішно досягти художнього виконання твору. Часто акцент, відтінок, ліга або крапка можуть здаватися не настільки важливими по відношенню до тієї партії, де вони є виписаними, однак набирають значно більшої ваги і одержують яскраве художнє мотивування, враховуючи текст іншої партії. Спеціальної уваги заслуговують елементи тотожності або, навпаки, протиставлення в тексті партій різних інструментів.

У камерному класі зазвичай використовуються різні редакції музичної класики. Значної уваги заслуговують редакції камерних творів, у яких, як правило, більш строге відношення до авторського тексту, відсутність прагнення нав'язати виконавцям певні трактування. Педагог з класу камерного ансамблю повинен вивчити різні редакції, вибрати оптимальний варіант і, якщо потрібно, відкоректувати партії. Часто детальної виконавської редакції потребують нові твори: необхідно знайти зручну аплікатуру, встановити користування педаллю, визначити штрихи.

Першочергового значення набуває розуміння ансамблістами органічного взаємозв'язку всіх елементів і сторін музично-виконавської діяльності. Таке розуміння ускладнюється тим, що ці елементи досить часто є якісно неоднорідними через відмінність інструментів та прийомів звуковидобування. Ця проблема стосується всіх сторін інтерпретації: ритму, динаміки, фразування, аплікатури, а також педалізації у фортепіано. Існують основні функції, які характеризують структурно-сміслові значення тієї чи іншої інструментальної партії в даний момент: а) проведення мелодичної лінії; б) супровід; в) виконання одного з голосів в поліфонічній тканині при відносно рівноправному “змаганні” інструментів. Велике значення тут має поділ музичної тканини на головні та другорядні елементи, хоча цей поділ повинен стосуватися лише функції того чи іншого елемента в системі музичного цілого, а не відношення до нього з боку виконавця, тому що в класичній музиці другорядного, незначного просто не існує. Лаконічність музичного викладу часто символізує смислову значимість кожного звука, посилення уваги до нього з боку виконавця.

Першою особливістю гри в ансамблі є політембровість звучання, ступінь і характер котрої залежить від складу інструментів у ньому. Друга – полягає в тому, що кожному з партнерів дано відтворити лише частину загальної звукової картини. Тому вимогою до ансамблістів є вміння слухати не лише себе, але й гру партнерів – чи то виконання теми з супроводом, чи одночасне звучання рівноправних музичних ліній. До різноманітності тембрів часто додається різноманітність динамічних відтінків у партіях інструментів, що звучать одночасно. В ансамблевих творах позначення динамічної сили часто є приблизним і схематичним,

особливо в тих випадках, де автор не вказує на індивідуальні відмінності в силі звучання інструментів у момент їх одночасної гри. Динамічна узгодженість важлива ще й тому, що інструменти відрізняються між собою і за регістровим звучанням.

Політембровість ансамблевого звучання, яка сприяє різнобарв'ю звукової палітри, за відсутності звукового контролю призводить до акустичного хаосу. Уникнути цього можна з допомогою точного знаходження єдино правильної для даного випадку точки перетину різних звукових ліній. Це визначається і гармонійною природою співзвучань, поліфонічного контексту, особливістю будови музичної тканини, її фактурою. Виконавці повинні дуже уважно прослуховувати всю гармонійну вертикаль твору, особливо це стосується тих випадків, коли гармонійні поєднання є своєрідними та незвичними, що вимагає неабиякого художнього чуття. “В певних місцях твору виокремлюється зближення різних тембрів (в унісонних або октавних тематичних проведеннях), іноді, навпаки, віддаленість та полярна протилежність на “тембровій шкалі” відповідає протиставленню або складному поєднанню звукових образів. Між цими крайніми тенденціями є можливою величезна кількість проміжних градацій, що визначаються кожного разу даною конкретною музичною ситуацією” [1, с. 24].

Особливості тембрового синтезу в ансамблевих творах, його потенційну гнучкість, широту можливостей можна продемонструвати на прикладі, що пов'язаний із загальною проблемою стильності та стилізаторських тенденцій в музично-виконавському мистецтві. Відомо, що в творах XVII та XVIII століть фортепіанна партія виконувалася на клавесині (Бах, Гендель, Гайдн та ранній Моцарт). Навколо сольної клавірної літератури, створеної цими авторами, виникають суперечки стосовно переосмислення у фортепіанній грі звучання старовинних інструментів (клавесин). Та саме твори для камерного ансамблю можуть допомогти вирішити це питання: при великих змінах фортепіано будова таких інструментів, як скрипка, віолончель, майже залишилася незмінною, а їх звучання природно поєднується зі звучністю фортепіано у виконанні старовинних творів. Це застерігає від прагнення обов'язково надати суто клавесинного характеру фортепіанній грі.

Специфіка ансамблевої музики висуває певні труднощі перед виконавцями і в часовій сфері виконання. Це стосується вибору темпу, коли в нотах є лише загальні словесні вказівки (в старовинній музиці вони відсутні). Основною передумовою вибору темпу є відчуття характеру твору, його емоційно-образної будови. Конкретизуючи це судження, слід враховувати, що характер музики не є абстрактним поняттям, а передається і мелодикою, і ритмікою, і гармонізацією, і фактурним

оформленням. Сюди ж належать особливості динамічного плану, характер звуковидобування, що також пропонується автором.

Особливої уваги заслуговує спосіб звуковидобування, бо саме він принципово відрізняє гру на різних інструментах. Застосування певного штриха у смичкових інструментів (*spicatto* або *martelé*) впливає на вибір темпу в певних музичних епізодах. Наявність *legato*, необхідність зв'язності звучання в партії піаніста підказує правильне знаходження характеру руху, який в свою чергу допоможе створенню відчуття звукової протяжності. Залежність темпу від прийомів виконання не повинна розумітися надто буквально. Багато залежить від майстерності виконавця, бо мова йде не про просте пристосування темпу до зручності виконання, а про роль істинно художніх критеріїв, які підказують той чи інший прийом, штир для якнайкращого вияву суті твору.

Деякі слова відносно ритмічності ансамблевого виконання. На першому етапі роботи над твором особливо важливою є роль ритмічної точності, якої вимагає синхронність спільної гри. Разом з цим, ритмічна точність не повинна ототожнюватися з метронімічністю: в процесі удосконалення інтерпретації підвищується роль часової свободи. Одним з найважливіших завдань гри в ансамблі є спільне знаходження та витриманість "кількісних пропорцій" у вказаних автором сповільненнях та прискореннях. Але, крім "авторських" відступів від основного темпу, зміст музики, характер фразування потребують постійних, ледь помітних темпових коливань і "поправок" – це те, що є темпом "rubato". В ансамблі поняття "rubato" об'єктивізується, виростає в спільну потребу партнерів, "очищуючи" виконання від зайвих, немотивованих темпових коливань. Ритміка піаніста повинна відреагувати на особливо виразну інтонацію, котра в будь-який момент виникає в партії струнного чи духового інструмента. Неминучою і необхідною є в даному випадку невеличка відтяжка в часі.

Хотілося б зазначити також, що в ансамблевій грі особливо стимулюються вимоги ритмічної зібраності, точності зняття звука або дотримання його. Завдяки точному дотриманню звуків у партіях струнних і духових інструментів виникають надзвичайно цікаві гармонійні комплекси. Зрозуміло, що поділ понять звукової та часової сторін виконання є цілком умовним, адже виразність виконання завжди базується на їх органічному поєднанні.

Важливими засобами музичного впливу в процесі камерно-інструментального виконавства є декламація, фразування, композиційна цілісність інтерпретації. У цьому також проявляється специфіка колективного творчого відтворення музики, що пов'язано з художньою інтуїцією, загальною продуманістю виконавського трактування. У фразуванні першочерговим є узгоджений вибір штрихів, а стосовно загального

виконавського задуму – ідентичне розуміння художніх особливостей виконуваного твору.

У початкуочих ансамблів існує хибна думка про те, що більша кількість учасників передбачає меншу відповідальність кожного зокрема. Дійсно, більша кількість учасників може до певної міри знизити контроль за кожним з них навіть у порівняно досвідчених слухачів. Що ж стосується досягнення досконалої інтерпретації, то, навпаки, збільшення числа партій різних інструментів ускладнює завдання ансамблів. Наскільки багатшою є фактура і темброва палітра твору, настільки важчим є шлях до досконалого цілісного прочитання музичного твору. Особливого значення в камерному ансамблі надається партії фортепіано. Роль піаніста досить часто є ведучою, диригентською; творча ініціатива під час виконання повинна поєднуватися з надзвичайно чітким контролем за загальним музичним процесом. Використання багатства та багатогранності ресурсів фортепіано слід поєднувати з економією, стриманістю та навіть обережністю в застосуванні ритмічної стійкості, пружності, з делікатністю до намірів кожного з партнерів. Тому при всіх принципових відмінностях ансамблевої гри майстерність піаніста повинна втілювати в собі навички сольної гри та володіння мистецтвом акомпанементу, подібно до того, як мистецтво гри струнника чи духовика в ансамблі до певної міри об'єднує сольну гру з досвідом гри в оркестровому колективі.

Характерною особливістю сучасності є створення композиторами творів для ансамблів нетрадиційних складів, включаючи найрізноманітніші інструменти. Це дає можливість виконавцям оволодіти ансамблями оригінальних, рідкісних поєднань, що сприяє росту виконавської майстерності. Виховання смаку, розвиток таланту, не обмеженого вузькопрофесійними рамками, становлення музиканта, який володіє навичками ансамблевої гри, – тривалий і складний процес. Для оволодіння художньою майстерністю потрібні роки творчих пошуків. Цей процес повинен починатися з перших днів перебування студента в класі камерного ансамблю, адже сфера ансамблевої музики для багатьох виконавців є і залишається творчою потребою на все життя.

"Сила впливу камерної музики – в глибині її змісту, багатстві почуттів, у яскравому і майстерному, творчому та художньо правдивому виконавському втіленні" [4, с. 167].

1. Благон Д. Мистецтво камерного ансамблю і музично-педагогічний процес // 36. Камерний ансамбль. Музика. - Москва, 1979.
2. Гольдсвейзер А.Б. Про виконавство, в кн. Питання фортепіанного виконавства. Вип. 1. - Москва, 1965.
3. Зибцев О.Л. З досвіду роботи педагога класу камерного ансамблю // 36. Камерний ансамбль. Музика. Москва, 1979

4. Гінзбург Л.С. Камерна музика в сучасній музичній практиці // Музика. – Москва, 1979.

Lyubov Gunder

PLURALISM OF INTERPRETATION AS THE FORMATION OF ART CONCEPTION OF CHAMBER INSTRUMENTAL EXECUTION

Some aspects of ensemble mastery are shown in this article as well the problem of interpretation in chamber ensemble training as a subject and its place in musical-and-pedagogical practice.

**Тамара Лоскутова**

**РИТОРИКО-ІНТОНАЦІЙНІ ЗАСОБИ  
КЛАВІРНИХ ТВОРІВ Й.С. БАХА**

**“Бах – новатор спрямований у XIX століття, в епоху фортепіанного виконавства, яке відкрило світові його клавірно творчість” [1].**

Виконання клавірних творів Й.С.Баха, зокрема прелюдій і фуг “Добре темперованого клавіру”, вимагає знань конкретних класичних схем роботи над ними, точної уяви про закономірності, які існують у фортепіанному мистецтві.

Важливе значення при виконанні творів Баха має прочитання особливостей музичної мови композитора, які містяться у риторичних та інтонаційних прийомах. Вони виконують роль своєрідних музичних кодів, відкривають шлях до розуміння справжнього і глибокого задуму автора.

Риторика (з грецької) була розроблена в античності (Цицерон, Квінтіліан). Це – теорія і мистецтво красномовства.

Риторика музична пов’язана з поглядом на музику як пряму аналогію ораторської та поетичної мови. Вона складалася з тих самих частин, що і літературна риторика: зміст частин втілювався у системі специфічних прийомів і фігур. Такими стилістичними фігурами були особливі, фіксовані стилістичні звороти музичної мови, які використовувалися для підсилення експресивності та виразності висловлювання.

У музиці Баха мова йде про артикуляцію мотиву, головними засобами якої є зв’язок і роз’єднання звуків, що відбувається завдяки використанню прийомів legato, non legato, staccato тощо. Більше того, мова йде про цезури, які стосуються всього твору і якими обумовлюється його архітектоніка.

Слід звернути увагу на особливості використання в музиці тропів (метафор, алегорій) і риторичних (поетичних) фігур. Музика як мистецтво безпредметна, сама по собі алегорична. Вона не називає предмет, не змальовує його, а переводить в інший вимір. Прийоми виразної мови можуть бути переведені в інший вимір. Вони пов’язані не з логічним, а з

Т.Лоскутова. Риторико-інтонаційні засоби клавірних творів Й.С.Баха

поетичним акцентом, який викликає відхилення від логічного акценту, веде в бік від звичного і, виходячи із риторики і поетики, породжує риторичні фігури, які знаходять зворотний зміст.

Музика Й.С.Баха є прикладом майстерного володіння прийомами риторики, що загалом було властиве бароковій добі. У цьому напрямку вели дослідження Альберт Швейцер, Андре Пірро, Ернст Курт, Болеслав Яворський, Яків Друскін, якому, зокрема, належить праця “Про риторичні прийоми в музиці Й.С.Баха” [2].

У передмові Михайло Друскін пише: “Пропонована книжка має незвичайний зміст. Читаючи її, ніби поринаєш в історично віддалені від нас часи Баха – у світ музичних ідей минулого, що диктували певні вимоги композиторській техніці”. Автор розглядає ці вимоги у руслі поширеного тоді вчення про риторичну [1, с. 3]. Саме Я.Друскін звертає увагу на особливості використання в музиці тропів (метафор, алегорій) і риторичних (поетичних) фігур, наявність в музичній мові емфрази – поетичного або риторичного акценту, який порушує акцент логічний з метою підсилення виразності і породжує риторичні фігури, які знаходять зворотний зміст.

Досвід роботи над клавірними фугами Й.С.Баха підтверджує те, що особливо важливою є риторична розшифровка теми, яка виявляється ключем до побудови драматургії всього твору.

Індивідуальна артикуляційно-риторична характеристика голосів – неодмінна умова відчуття поліфонічної тканини при виконанні клавірних творів Й.С.Баха. З відтінками артикуляції та диханням, яке вона породжує, пов’язана виразність і своєрідність виконавського інтонування. Через безперервність інтонаційного ставлення виконавець втілює безперервність і єдність свідомості, психічного буття людини.

Поняття “інтонація” (від лат. intonare – голосно промовляти) у музичному значенні – мелодичний зворот, найменша частина мелодії, що має виразне значення.

Процес інтонування залежить від слуху. Активність слуху полягає в тому, щоб, інтонуючи кожен мить сприйнятої музики внутрішнім слухом, пов’язувати його з попереднім і наступним звучанням.

Таким чином, внутрішньослухове інтонування під час виконання сприяє безперервності “звукосполучень”, “охопленню відношень між тонами, поступального руху музики в розвитку її інтонаційного змісту”.

Змістовне розкриття проблем інтонування належить Б.Асаф’єву. В роботі “Музыкальная форма как процесс. Книга вторая – Интонация” він визначає інтонацію як носія музичного змісту [3]. Стосовно виконавства в Б.Асаф’єва слово “інтонація” могло означати і саме звучання музики, й індивідуальну виконавську манеру. Іноді воно вбирало в себе саму сутність художньо-образної концепції твору.

Одним з основних положень асаф'євського вчення є єдність і взаємозв'язок у музичному мистецтві композиторської творчості, виконавського відтворення і слухацького сприйняття. Асаф'єв висунув концепцію виконавства як інтонаційного явища. Інтонавання в його розумінні – не один з компонентів, а цілісна мистецька єдність, комплекс, який увібрав у себе й об'єднав різні компоненти і засоби майстерності виконавця.

Проблему музичного інтонавання активно розробляв Б.Яворський [4]. З результатами своїх досліджень він знайомив слухачів відомих бахівських “семинарів”.

Комплексне поняття “риторико-інтонаційні прийоми” розкриває зовсім інші можливості щодо прочитання образного змісту твору.

Одним з найяскравіших прикладів взаємного впливу риторики та інтонації є те, що інтонаційний рух сприяє формуванню емфрази. І, навпаки, риторичні акценти визначають напрямок інтонаційного руху.

Риторика за своїми характеристиками має ознаки форми в той час, коли поняття інтонації пов'язане зі змістом. При об'єднанні цих двох понять виконавське прочитання музичної мови клавірних творів Баха стає більш доступним.

Інтонаційні рухи тісно пов'язані з просторовими уявленнями. Про просторове уявлення говорить Я.Друскін [2, с. 82-83]. Він підкреслює природу мелодійного малюнка як явища просторового. Воно впливає на формування чіткої системи мотивів.

Основним художньо-виразовим засобом у створенні єдиного, але двоякого за своєю сутністю музичного образу для Баха є тема та її повтори у різних виглядах – мелодично точному, видозміненому, із змінним ладотональним, гармонічним контрапунктичним і тембровим викладом, із залученням усіх можливих засобів і форм, які можуть показати корінну єдність змісту.

Принцип багатократного і планомірного повторення теми є для Баха стабільним. Він – один з проявів майстерного володіння риторикою, складової частини архітектоніки, без якої будова загального естетичного плану твору, а також створення принципового взаємозв'язку його частин були б неможливі.

Виявлення Бахом музичного образу через мелодію, і насамперед через її інтонаційну будову, мелодію, яка у стислій формі визначала зміст драматургії всього твору, було спрямоване на формування процесу становлення і розвитку.

Внутрішній механізм цих процесів визначається єдністю і боротьбою притаманних їм різноспрямованих сил.

Бах послідовно використовує принцип єдності тотожного і різного. Він добре знав, що лише на канві тотожного ми сприймаємо зміни і що тотожне може жити лише у формі, яка постійно перетворюється.

Розшифровка риторико-інтонаційних прийомів музичної мови Й.С.Баха сприяє розкриттю біблійського змісту 48-ми прелюдій і фуг ДТК.

Дослідження Б.Яворського вказують на прямий зв'язок тематичного матеріалу ДТК з хоралами Й.С.Баха, які мали біблійну текстову основу.

Б.Яворський умовно поділив ДТК на декілька циклів: “Старий Заповіт”, “Різдво”, “Діяння Христа”, “Страсний тиждень”, “Догматичний цикл”. Тематичний поділ визначає коло риторико-інтонаційних прийомів. Результатом використання комплексу цих прийомів є створення мотивів – символів, які у творах Й.С.Баха мають сталий характер.

У роботі “Пассионы и мессы Й.С.Баха” М.Друскін дає характеристику графічного зображення в нотному тексті “теми хреста, розп'яття” [5, с. 24-25]. Однак глибину трактування цієї теми слід шукати не в зоровому сприйнятті нотного запису, а в психологічному впливі риторико-інтонаційної основи, в інтонаційному навантаженні, в точно поставленому риторичному акценті.

Точність і толерантність у використанні риторико-інтонаційних засобів виразності дали Й.С.Баху можливість досягти високого рівня у виявленні афектів.

Прикладом може бути тритемна фуга *cis-moll* ДТК, I, яка має потужну енергетику. Її текстову хоральну основу Б.Яворський пов'язує з біблійським сюжетом “молитви про чашу” [4].

Крім того, тритемність фуги дозволяє зробити припущення щодо присутності в ній образу Трійці. Фактурне викладення, інтонаційний рух, взаємодія тем фуги вказує на триєдність Бога-Отця, Бога-Сина та Святого Духа.

Емоційно-психологічний вплив риторико-інтонаційних прийомів більш посилюється у зв'язку із зверненням композитора до числової семантики. В тексті Біблії семантика сакральних чисел відіграє важливу роль. Так, наприклад, число сім це: сім днів творіння, сім печаток, листи до семи церков, сім чаш гніву Господнього, сім ангелів церков. Одна з вищевказаних тем фуги *cis-moll* ДТК, I, яка трактувалася Б.Яворським як “тема чаші”, складається з семи нот. Сильний емоційний вплив на слухача та виконавця має дев'ятиразове повторення ноти сі-бемоль в останніх тактах прелюдій *b-moll* ДТК, I. Воно символізує момент смерті на хресті Ісуса Христа о дев'ятій годині. В темі фуги *b-moll* інтонаційні рухи на нону вверх (фа – соль – бемоль) є найвищою зоною напруги. Нона, як відомо, позначається цифрою “дев'ять”. Дана точка є найбільш природною для риторичного акценту. Окрім того, тривалість теми фуги дорівнює дев'яти “чвертям”.

У ДТК риторико-інтонаційні прийоми, інтонаційно-просторові уявлення та семантика чисел чітко вибудовуються в коло взаємопов'язаних



і взаємодіючих явищ. Наприклад, чотири ноти в основі “теми розп’яття” визначають звуковий інтонаційний простір, який в свою чергу формує риторичний акцент.

До трактування і визначення ролі риторико-інтонаційних прийомів слід підходити з обережністю. Необхідно при цьому пам’ятати, що риторика, як вчення про красномовство, покликана розробляти шляхи не до пізнання істини, а до переконливості викладу.

Я. Друскін пише про надмірну увагу, яка приділяється зарубіжними музикознавцями “кабалістиці чисел” [5, с. 27].

Однак актуальність прочитання семантики сакральних чисел від цього не стає меншою. Навпаки, при більш уважному розгляді цієї проблеми ми бачимо великий спектр наявності біблійських образів у прелюдіях і фугах ДТК Й.С.Баха. Тому з метою створення яскравого та стилістично переконливого виконання твору і надалі треба вивчати, вираховувати і деколи уявляти факт існування в нотному тексті впливу сакральних чисел та існування зворотного зв’язку між ними й риторико-інтонаційними прийомами в клавірних творах Й.С.Баха.

1. Дикий Ю. Інтерпретація клавірних творів Й.С.Баха // Питання фортепіанної педагогіки та виконавства. – Київ: Музична Україна, 1981.
2. Друскін Я. Про риторичні прийоми в музиці Й.С.Баха. – Київ, 1972.
3. Асаф’єв Б. Музыкальная форма как процесс. Книга вторая – Интонация. – Ленинград, 1971.
4. Матеріали спостережень Б.Яворського, рукопис // Державний Центральний музей музичної культури ім. М.Глінки у Москві, ф. 146.
5. Друскін М. Пассионы и мессы Й.С.Баха. – Изд-во “Музыка”, Лен. отд., 1976.

Tamara Loskutova

#### THE RHETORIC-INTONATION METHODS OF J.BACH PIANO COMPOSITIONS

The problems of performing Bach compositions has always been, still remains and will be forever the subject of constant discussion and research. The most important among them is the ability to read such peculiarities of composer’s musical language as rhetoric-intonation methods, their direct interlink with poetic style of speaking, which is the basis of protestant choral. This is the primary source of the brilliant german composer’s creative work.

The main aim of the given work is to concentrate the students’ attention during the study of Bach’s compositions on the precise and accurate ideas concerning the role of rhetoric-intonation methods in the forming of imaginary sphere, subjects, character of motion, manner of execution. Totally all these components form the general dramatic theory of the musical composition.

## Галина Стасько СИСТЕМНО-МЕТОДИЧНЕ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ ШИРОКО- ПРОФІЛЬНОЇ ВОКАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ МУЗИКАНТІВ

Ефективність функціонування системи фахової підготовки спеціаліста-музиканта як дисципліни гуманітарного спрямування залежить від реалізації дидактичної структури навчального процесу, орієнтованої на творчу діяльність, яка має характер діалогічного спілкування (суб’єкт-суб’єктних відносин). Це передусім функціональний підхід, що поєднує діяльнісний й особистісний засади і виявляється в об’єктивних і суб’єктивних регулятивних засобах.

Процес регуляції співацької діяльності, який ґрунтується на нейромоторній природі вокального сприйняття-мислення, визначається сукупністю послідовних дидактичних дій:

- сприйняття еталона співацького звучання (як орієнтовної основи фонаційного процесу, що розвиває спонукально-мотиваційні механізми в творчій діяльності особистості);
- створення вокально-слухових уявлень (як упорядкування смислових структур і функціонування їх у співацькому процесі у вигляді конкретних нормативно-ціннісних позицій);
- відтворення голосом усвідомленого звукоутворення (як репродуктивний вид навчально-пізнавальної діяльності у нагромадженні творчого досвіду виконавця);
- оцінка і самооцінка якості звукоутворення (як оцінка діяльності, що формує активну емоційно-ціннісну орієнтацію студента на практичну діяльність через актуалізацію зворотного зв’язку в навчально-пізнавальній діяльності);
- усвідомлення якісних характеристик звучання голосу і способу звукоутворення (як елементарний індивідуальний досвід інтонаційного мислення виконавця, що генерує загальні закономірності побудови процесу навчання співу відповідно до закономірностей музичного мислення);
- повторне відтворення звучання голосу на основі набутих знань (у контексті функціональної системи діалектичного розвитку співацьких навичок);
- творче виконання вокальних творів (як результат навчально-творчої діяльності, що ґрунтується на особистісно-значущій сфері емоційно-ціннісного ставлення до вокального мистецтва) [1].

Це означає, що основний регулятивний чинник сформованості творчого підходу до співацької діяльності перебуває в індивідуальній сфері майбутнього спеціаліста-музиканта. І чим багатший і різноманітніший його досвід, чим більше розвинено творчі здібності, тим більше буде “внутрішніх” засобів регулювання, тим яскравішими будуть творчі риси діяльності.

У цьому аспекті в ролі основного творчого стимулятора ефективності засвоєння будь-якого творчого досвіду виступають теоретичні

положення конкретної науки як “зовнішнього”, об’єктивного чинника навчально-пізнавального процесу. У вокальному навчанні теоретичний матеріал є логіко-понятійною основою практичного розвитку вокально-технічних навичок, яка виявляється в структурі індивідуальних занять і тому є присутньою в усій ієрархії дидактичних дій.

На початковому етапі розвитку вокально-технічних навичок, тобто на першому курсі навчання на музичному факультеті у вузі, цією теоретичною “орієнтацією в предметі”, яка розрахована на студентів без базової співацької підготовки, є інформаційний блок про: цілі і завдання вокального навчання майбутнього спеціаліста музично-естетичного профілю; будову і функції голосотвірної системи співаючого; нормативи працездатності голосового апарату людини та профілактику нервово-м’язового навантаження в співі. Ці питання охоплюють навчальні завдання, спрямовані на адаптацію нервово-м’язових зв’язків виконавця до процесу фонації. Фонація пов’язується з такими функціями: *дихання*, що забезпечується завдяки рівномірному розподілу енергетичних витрат дихання та усвідомленню вокального дихання як цілеспрямованої регуляції фаз дихання – помірною вдиху (без перевантаження) з фіксацією відчуття опори дихання і плавного економного видиху з урахуванням принципу “вокально-тілесної схеми” (за Р.Юссоном); *природне резонування* голосу, яке формується з використанням провідного регістру голосу (що перебуває у межах “примарної зони” діапазону голосу) як визначального в розвитку вокально-технічних навичок. На основі цього регістру розвивається діапазон голосу співаючого, оскільки регулюється рефлекторна робота нейромоторики виконавця через: а) формування відчуттів глибоко відкритої гортані і трахеї (внутрішньо), звільненої від м’язового тиску (без курсивних маніпуляцій); б) активізацію артикуляційного апарату, здатного фонетично корегувати якість резонування голосу, яка має велике значення для вироблення дикційних навичок та акустичних характеристик звукоутворення (яскравого, дзвінкого звучання); *звукова атака* (або *емісія звуку*) як активне звукоутворення внаслідок налагодження свідомокерованої рефлекторної взаємодії вокального дихання з роботою голосових волокон [2].

В основу формування цих вокально-технічних навичок покладено вокальні вправи, які мають бути: короткими за побудовою (в межах терції-квінти); простими за метроритмічною фактурою і мелодичним малюнком; з переважанням низхідної послідовності побудови мелодії; з опорою на фонему – “i”/i/, “e”/e/, “y”/ю/; в техніці голосоведення “нон легато”, “стакато”. У межах перелічених вище вимог вокальний репертуар ґрунтується на народних (у тому числі дитячих) піснях, зокрема українських піснях і нескладних романсах насамперед композиторів-класиків XVI–XVIII ст.

(Й.С.Баха, Г.Генделя, Х.Глюка, Дж.Векерлена, А.Скарлатті, Д.Перголезі). Бездоганна “пластика” мелодійного стилю вокальних творів цих композиторів дає змогу якнайповніше досягнути основи співацького мистецтва, особливо у разі виконання їх італійською і латинською мовами (твори духовного змісту), оскільки в них переважають саме “вокальні” фонему “i”/i/, “e”/e/, “y”/ю/, “a”/я/. Крім того, широкий діапазон виконавських можливостей (різної складності) вокального доробку названих композиторів дає змогу значно збагатити репертуар студентів, зокрема тих, які мають базову вокальну підготовку. Якщо студенти вже мають певний обсяг теоретичних знань з основ вокальної педагогіки, педагог-вокаліст, не торкаючись теоретичних проблем, відомих студентам, зможе працювати над удосконаленням вокально-виконавської техніки. Загалом, в опрацюванні теоретичного матеріалу педагогу-вокалісту надається право диференціювати подання потрібної інформації відповідно до індивідуальних здібностей студентів, особливо, якщо вони мають середню спеціальну освіту. Студенти можуть значну частину теоретичного матеріалу опрацьовувати самостійно. Теоретичний матеріал поряд з набутими вокально-виконавськими навичками входить до системи контролю (рубіжного і семестрового) як рівноцінна частина фахових знань. Розподіл кількості навчальних годин також є суто індивідуальним, і його корегує педагог-вокаліст відповідно до творчих можливостей кожного студента згідно з програмовими вимогами факультету і кафедри. Теоретичну базу навчального процесу становлять посібники Г.П.Стулової, Д.Люша, М.В.Микиші, А.Г.Менабені, Л.Б.Дмитрієва, які містять необхідну інформацію для цього етапу навчання студентів.

Тривалий період, який потрібен для ґрунтовного поліпшення якісних показників звучання голосу, що узагальнюють розглянуті на першому курсі проблеми вокального дихання, резонування та звукової атаки, передбачає, передусім, активізацію чуттєво-емоційної сфери співаючого. У вокальному навчанні єдиним регулятивним механізмом є вокально-слуховий контроль, завдяки якому вже на другому курсі можна корегувати акустичні показники звучання голосу (дзвінкість, яскравість тембрового забарвлення, обертонову насиченість звука – вібрато, формантний склад звука тощо). Це відбувається внаслідок теоретичного і практичного засвоєння явища імпедансу, високої позиції звукоутворення, вокальної орфоєпії [3].

**Явище імпедансу** потребує опрацювання звуковедення у співвідношенні надв’язкового і підв’язкового тиску повітря через розвиток вібраційних та м’язових відчуттів у виконавця. Опанування “техніками” (за Р.Юссоном) сильного, слабкого та над сильного імпедансу у звуковеденні закладає основу свідомокерованого співацького процесу.

**Висока позиція** звукоутворення полягає в комплексному освоєнні м'язових, вібраційних та фонетичних відчуттів у процесі голосоведення і формує так зване поняття "опори звука" – найважливішої якісної ознаки співу. Для вокально-слухових уявлень поява опори звука в співі синтезується у відчуття м'язового комфорту.

**Вокальна орфоєпія** ґрунтується на використанні у співі орфоєпічних норм мовлення (на основі української та російської фонетики), опрацьованих відповідно до акустичних показників звукоутворення. У навчальному процесі підготовки майбутніх спеціалістів-музикантів на цьому етапі формується культура мовлення у співацькій діяльності. Взаємозалежність вібраційних, м'язових і фонетичних відчуттів у співі потребує комплексного опрацювання їх у навчальному процесі як таких, що ґрунтуються на тих самих функціях організму людини. Тому розподіл їх у навчальній роботі має умовний характер, оскільки йдеться про їхнє сприйняття психікою виконавця як стимулятора мислення в розвитку вокально-слухового аналізатора. Це стосується як вокальних вправ, так і конкретного вокального репертуару, який педагог-вокаліст може використати для формування потрібних відчуттів у студента. Педагог може користуватися відомими для другокурсників вокальними вправами і таким чином навчати студентів робити слуховий аналіз. У роботі над вправами найважливішою для педагога-вокаліста стає конкретизація навчальних завдань. Завдяки їй студент може не тільки зробити ґрунтовний теоретичний аналіз, а й зосередитися на потрібних відчуттях, проаналізувати отриманий результат. Для формування вібраційних відчуттів студент повинен зосередити увагу на акустичних характеристиках звука та відчуттях у ділянці голови (гайморові пазухи, очі, тім'я тощо). М'язові відчуття в співі фіксуватимуться в ділянці грудей, діафрагми, стегон, а фонаційні – в ротовій порожнині (в ділянці вуст, носа, твердого піднебіння тощо).

Розвиток нервово-м'язових відчуттів та вокально-слухового аналізатора в процесі вокальної підготовки педагогів-музикантів ґрунтується на асоціативних методах, які притаманні художньо-гуманітарним дисциплінам. Суть цих методів полягає у формуванні внутрішніх асоціацій студента через: "вживання в образ", "зосередження в собі", різноманітні емоційні асоціації, емоційний відгук тощо, що дає змогу досягнути вокальне мистецтво в цілісній структурі ціннісно-смыслових відносин [4; 5].

При доборі вокального репертуару для студентів другого курсу перевага віддається класичним творам (вокалізам, романсам, пісням) і народним пісням, які повинні бути нескладними за метроритмічним та мелодичним малюнком; невеликими за обсягом; у межах діапазону, який ґрунтується на "примарній зоні" звучання голосу студента (квінта-октава); з переважанням відкритих складів у літературному тексті та фонем "i"/i/, "e"/e/, "y"/ю/, мати характер виконання, який забезпечується технікою

голосоведення "нон легато" та "стакато" з переходом в "легато"; в помірному темпі.

Цим вимогам відповідають твори композиторів-класиків XVI–XVIII ст., народні пісні (особливо українські, італійські, французькі). Використовуючи навчальний репертуар, до якого входять також дитячі та шкільні пісні, студенти дістають можливість самостійно опрацьовувати як мелодію, так і акомпанемент. Дитячий репертуар дає майбутнім спеціалістам-музикантам фахову орієнтацію, оскільки вокально-виконавські завдання включають уміння студента ґрунтовно аналізувати ті проблеми, що їх вивчали протягом семестру (курсу) [6; 5].

Враховуючи складність вирішення поставлених теоретичних і практичних завдань, на другому курсі особливого значення набуває методика роботи над вокальними вправами без інструментального супроводу. Пояснюється це тим, що даний вид діяльності значно активізує мислення студента на занятті, посилює зворотний зв'язок у сприйнятті вокально-виконавських завдань внаслідок розвитку вокально-слухового самоконтролю. Індивідуальну форму занять доповнюють груповими (унісонний спів) для набуття навичок ансамблевого співу, що сприяє формуванню нових слухових асоціацій за допомогою "зовнішнього" чинника слухового контролю. Найприйнятнішим навчальним матеріалом для унісонного співу є вокалізи – спеціальні вокальні вправи-мелодії, які зумовлюють перехід на занятті від вправ до виконання вокальних творів. Основний навчальний матеріал містять посібники В.П.Морозова, Р.Юссона, Л.Б.Дмитрієва, М.В.Микиші, Ю.Є.Юцевича.

Вокально-педагогічні завдання для студентів третього курсу складаються з урахуванням загальнопедагогічної підготовки майбутніх спеціалістів музично-естетичного профілю, орієнтованої на практичну фахову діяльність, пов'язану, зокрема, з навчальною практикою в школі. Тому теоретичний матеріал з вокальної підготовки охоплює питання вокального розвитку дітей, що доповнює набуті за минулі роки знання інформацією в галузі дитячої вокальної педагогіки. Це дає студентам уявлення про функціонування дитячого голосового апарату в різновікових періодах розвитку. Внаслідок цього майбутні педагоги-музиканти, керівники вокальних колективів, організатори починають розуміти функціональний взаємозв'язок голосотворення в процесі розвитку людського організму, а також встановлюють відмінності і закономірності формування складових голосового апарату. Для теоретичного опрацювання навчального матеріалу з вокального розвитку дітей, як показує практика, потрібно знати:

а) особливості фізіологічного розвитку дитячого голосового апарату в різному віці (від народження до 19-и років), що передбачає знання фізіологічних механізмів звукоутворення у дітей дошкільного,

молодшого шкільного, підліткового та юнацького віку з урахуванням істотних фізіологічних відмінностей функціональних можливостей голосового апарату дітей різного віку (механізми регістрового голосотворення у так званих “гудошників”, у різні періоди мутації у хлопчиків-підлітків та дівчаток, природні задатки тощо);

б) психологічні закономірності формування співацьких навичок у дітей відповідно до їхніх природних здібностей, творчих можливостей, специфіки розумової діяльності людини з урахуванням емоційних, мотиваційних чинників, інтересу до навчання, темпераменту;

в) педагогічні аспекти вокального навчання дітей, тобто специфіку вокального навчання дітей різного віку, його принципи та методи, що їх застосовують у школі та позашкільних закладах, види вокальної підготовки дітей, етапи роботи над піснею тощо [7; 6].

Оскільки студенти переважно самостійно опрацьовують цей теоретичний матеріал, то педагог-вокаліст може спрямувати навчальну роботу в аудиторії на удосконалення вокальної техніки та збагачення вокально-виконавського досвіду майбутнього спеціаліста. Мета індивідуальних занять полягає в тому, щоб розвивати різні види звукової атаки (м'яку, тверду, придихову); діапазон голосу (до 1,5 октави); удосконалювати акустичні характеристики звучання голосу відповідно до індивідуальних співацьких можливостей (тембр, гучність, дзвінкість); дбати про розвиток техніки голосоведення – “легато”, “портаменто” (поряд з опрацьованими “нон легато” і “стакато”); формувати навички ансамблевого співу [8].

На цьому етапі навчання студенти намагаються підвищити свою виконавську майстерність і набути нових знань і умінь, ґрунтовніше опрацьовуючи вже відомий їм вокально-технічний матеріал. Нагромаджений за попередні роки досвід дає їм змогу аналізувати якість власного співу, адекватно оцінювати свою виконавську техніку, що зумовлює творче взаєморозуміння, яке виникає між педагогом-вокалістом і студентами-третьокурсниками. Якщо на попередніх курсах визначальними були методи особистого показу, ілюстрування (слухання записів), порівняння і зіставлення, то на цьому етапі навчання більш важливу роль відіграють аналіз і оцінка, логічні узагальнення, співбесіди, пов'язані з теоретичним осмисленням співацької діяльності. Студенти можуть удосконалювати свою вокально-виконавську техніку та набувати творчого досвіду [1; 3].

Вокальні вправи ґрунтуються на відомому студентам матеріалі, але в розширеному варіанті з використанням фонем “а”/я/, “о”/йо/ у поєднанні з “і”/ї/, “е”/є/, “у”/ю/, причому провідну роль мають відігравати останні.

Побудова вправ у низхідній послідовності дає змогу активізувати атаку звука і сприяє формуванню позиційно високого звучання голосу. Застосування техніки голосоведення штрихом “стакато” з переходом у

“легато” розвиває плавне голосоведення, так звану “кантилену” – основу співацького мистецтва.

До навчального репертуару входять вокальні твори композиторів-класиків (зарубіжних і вітчизняних різних епох), народні пісні, а також ліричні пісні та романси сучасних композиторів. Він включає також нескладні арії з кантат і опер. Такий репертуар дає змогу педагогу-вокалісту дібрати вокальні твори, які б відповідали навчальним завданням, сформульованим у процесі роботи над вправами. Групові форми вокальних занять, передбачених навчальною програмою, зорієнтовано на різні групи вокальних ансамблів – дуети, тріо, квартети, квінтети. Навчальною метою ансамблевого співу є формування вокально-слухового контролю, що корегує через звуковий аналіз якість звучання голосу кожного виконавця, стрій, темброву пристосованість, відповідність вокально-виконавської техніки тощо. Для студентів III курсу, які проходять педагогічну практику в школах, вокальний репертуар найкраще добирати (для вокальних ансамблів) на матеріалі дитячих пісень. Це не тільки розширює репертуарний запас майбутніх педагогів-музикантів, а й сприяє збагаченню педагогічного досвіду і методичних знань, які будуть використані в педагогічній діяльності з дітьми і дорослими.

Методичні знання й уміння майбутні спеціалісти музично-естетичного профілю нагромаджують під час навчання на четвертому курсі. Навчальні завдання цього періоду передбачають: створення фахової бази вокальної підготовки внаслідок вироблення оцінного ставлення студентів до якості фахової підготовки як цілісного поняття кваліфікованого засвоєння вокально-виконавської майстерності в контексті майбутньої педагогічної та соціокультурної діяльності; нагромадження різноманітних методичних прийомів вокальної роботи з дитячими (та дорослими) голосами, застосування яких формує духовні потреби особистості через усвідомлення емоційно-ціннісного ставлення до мистецтва; виконання творчих завдань з проблем вокального розвитку дітей і дорослих, спрямованих на удосконалення виховних (закладених комунікативною функцією мистецтва) можливостей співу, що здійснюється завдяки діяльнісному підходу до використання художньо-творчого досвіду особистості.

Ці завдання сконцентровано в теоретичному матеріалі про принципи і методи вокального навчання дітей різного віку; про різноманітні форми вокальної роботи з дитячими та дорослими вокально-хоровими колективами; про інформаційно-методичне забезпечення вокальної підготовки майбутнього вчителя музики і керівника вокальних гуртків та хорових колективів.

Цей матеріал студенти засвоюють як під час самостійної роботи з навчально-методичною літературою, так і на індивідуальних заняттях,

коли вони опрацьовують музичний матеріал для дітей шкільного віку. На IV курсі професійне спрямування навчальної роботи в аудиторії ґрунтується на матеріалі, призначеному для школярів. До навчального репертуару для студентів входить опрацювання класичних вокально-музичних творів для дітей – дитячих опер, музичних вистав тощо. Тому до навчальної програми варто внести вивчення дитячих опер М.Лисенка “Пан Коцький”, “Коза-Дереза” і “Зима й Весна”, яке слід здійснювати, зважаючи на взаємозв'язок вокальних, інструментальних та художньо-творчих проблем, пов'язаних із підготовкою цих творів у дитячому колективі (в школі та позашкільних закладах). Основними завданнями цієї роботи є набуття професійних знань, умінь і навичок внаслідок вирішення вокально-виконавських завдань, які полягали в тому, щоб досягти: відповідності діапазону вокальних партій опер до виконавських можливостей обраного колективу дітей; відповідності вокально-технічного рівня підготовленості дітей різного віку (за метроритмічною, звуковисотною, теситурною та мелодійною фактурою викладу); рівня складності інструментальної фактури викладу музичного супроводу (для добору оркестрового супроводу, музикантів-солістів тощо) [9; 7; 6].

У набутті професійних знань, умінь і навичок величезну роль відіграє методичне забезпечення цієї підготовки за допомогою методів, які спрямовані на розвиток вокально-виконавської техніки дітей (акустичні показники, дикційні навички, природний тембр, дихання) і ґрунтуються на особистому показі, порівнянні, зіставленні (“педагогічному” співі), поясненні, асоціаціях, що сприяють розвиткові відчуттів тощо. Неабияке значення має вокально-художнє виконання (інтерпретація, художній образ, емоційність, артистичність). Організаційне вирішення вокально-педагогічних завдань передбачає: врахування особливостей дитячої психіки, емоційності сприйняття музичного мистецтва та творчих нахилів, хисту тощо; музичне оформлення з урахуванням можливостей творчого колективу (транспонування вокальних партій та музичного супроводу, аранжування ансамблевих партій, режисура тексту, тобто його спрощення чи скорочення). Рівень опрацювання цього матеріалу визначається під час екзамену для студентів IV курсу у VIII семестрі.

Проте професійне спрямування вокальної роботи з четвертокурсниками не виключає подальшого розвитку вокально-технічних навичок, що стосуються удосконалення самоконтролю в співі та свідомокерованого голосоведення з використанням повного діапазону голосу (1,5-2 октави); однорідного звучання голосу; виразної дикції впродовж усього діапазону голосу; володіння основними виражальними засобами співу – динамічним діапазоном (“форте”, “піано”, “мецо-форте”, “мецо-піано”, “крещендо”, “димінцендо”, “сфорцандо” тощо); різної техніки голосоведення (“стакато”, “нон легато”, “легато”, “портаменто”).

Згідно з цими вимогами вокальні вправи і твори, дібрані педагогом-вокалістом, мають забезпечити: використання всіх фонем – з опорою на “i”/i/, “e”/e/, “y”/y/; побудову вправ у низхідній та висхідній послідовностях звуковедення з переважанням першої; розвиток рухливості голосу завдяки використанню емоційно насичених вокальних творів рухливого характеру та вправ на моделювання емоційного стану (вольових наказів). До навчального репертуару входять різноманітні вокальні твори різної складності і жанру – арії, романси, народні пісні та пісні і романси сучасних композиторів.

Сформовані за попередні роки вокальні уміння і навички створюють сприятливі умови для шліфування співацької і фахової майстерності майбутніх спеціалістів-музикантів на п'ятому курсі. Це, передусім, вільне володіння голосом з оптимальним коефіцієнтом корисної дії, який у співі характеризується досконалим використанням:

1) акустичних показників голосу (сильний імпеданс, приведений на голосові зв'язки; максимальне резонування голосових і грудних резонаторів голосу; сукупність високої, середньої і низької співацьких формант; фонетична однорідність звуковедення);

2) фізіологічних механізмів голосоведення (активне дихання) при доцільному розподілі дихальних енергозатрат; чітка, виразна дикція та артикуляція; активна звукова атака);

3) музичних здібностей (образне відтворення музичного змісту вокального твору, емоційно-художнє виконання, творча інтерпретація).

Ці уміння і навички формують вокально-виконавську майстерність майбутнього спеціаліста, яка за допомогою психолого-педагогічних і методичних знань та умінь набуває фахової орієнтації педагога-музиканта. Рівень сформованості вокально-виконавських умінь і навичок у студентів-випускників свідчить про їхню самостійність у вирішенні педагогічних завдань, пов'язаних із подоланням вад звучання голосу. Це дає змогу педагогу-вокалісту спрямувати навчання на формування творчих рис майбутньої педагогічної діяльності, яка потребує широкої обізнаності студентів з вокально-педагогічною роботою не тільки в умовах загальноосвітньої школи, а й у соціокультурній діяльності поза нею.

Для того, щоб спеціаліст-музикант реалізував свої творчі можливості, необхідно формувати його художньо-творчі потреби як особистісні світоглядні позиції фахівця. Останні створюють перспективу самоудосконалення вокально-виконавської і фахової майстерності в майбутній практичній діяльності через: шліфування рухливості голосу; розвиток складних видів вокальної техніки (філірування, речитатив, мелізми); однорідне звуковедення на всьому діапазоні голосу співаючого; самостійне корегування недоліків співу та мовлення; шліфування уміння

аранжувати (гармонізувати) вокальні твори: удосконалення вокально-мовленнєвої майстерності.

Контролююча функція, що її здійснює на заняттях педагог-вокаліст, стежачи за роботою студентів-випускників щодо опрацювання ними навчальних завдань, спрямовується на формування в майбутніх спеціалістів-музикантів навичок самоудосконалення, оцінного ставлення до якості набутих знань і умінь та кваліфікованого підходу до практичної діяльності. Самостійна робота студента на V курсі охоплює: опрацювання музичного тексту вокальних творів, дібраних педагогом; прогностичний аналіз вокально-технічної роботи на занятті, методику подолання недоліків голосоведення; самостійну підготовку голосового апарату до співу ("розспівування"); вибір дитячого репертуару та колективу для підготовки випускного іспиту з дисципліни "Вокальний клас"; аранжування дитячого репертуару та підготовку його з колективом; активну "практику спостереження", оцінювання якості вокального виконання.

Активна форма "практики спостереження" для випускників передбачає відвідування занять студентами різних курсів із залученням їх до обговорення якості почутого виконання, причому на цих заняттях оцінюють недоліки звучання голосу та методичне забезпечення щодо їхньої ліквідації. Як показує практика, присутність двох-трьох студентів на занятті дає змогу педагогу-вокалісту активізувати вокально-слухові уявлення студентів (як виконавця, так і його товаришів), розвивати оцінне ставлення їх до якості голосоведення завдяки аналізу допущених помилок. Внаслідок цього студент-випускник може засвоїти основи фахової майстерності в максимально наближених до практичної діяльності умовах, тобто: отримати необхідну теоретичну інформацію з питань вокальної педагогіки, які стосуються біофізичних, фізіологічних, психолого-педагогічних і методичних основ розвитку людського голосу; набути практичного досвіду вокальної роботи в загальнопедагогічній структурі дисциплін гуманітарного спрямування; розвинути власні вокальні здібності, які ґрунтуються на вокально-слухових уявленнях, нервово-м'язових, вібраційних та фонетичних відчуттях і вокальному сприйнятті-мисленні; опрацювати методику вокальної роботи з дітьми різного віку (та дорослими).

Такий підхід, як показує практика, дає змогу охопити найважливіші структурні компоненти в системі вокальної підготовки спеціалістів і активізувати професійні чинники вокального навчання загалом.

1. Стасько Г.Є. Вокальна підготовка майбутнього вчителя музики як основа удосконалення педагогічної майстерності / Автореф. дис. ... канд. пед. наук. - К., 1995.
2. Юссон Р. Певческий голос. - М.: Музыка, 1974.

3. Юцевич Ю.Є. Теорія і методика формування та розвитку співацького голосу. Навчально-методичний посібник. - К., 1998.
4. Емельянов В. Развитие голоса. Координация и тренинг. - Санкт-Петербург: Лань, 1997.
5. Морозов В.П. Биофизические основы вокальной речи. - Л.: Наука, 1977.
6. Менабени А.Г. Методика обучения сольному пению. - М.: Просвещение, 1987.
7. Люш Д. Развитие и сохранение певческого голоса. - К.: Музична Україна, 1988.
8. Микиша М. Практичні основи вокального мистецтва. - К.: Музична Україна, 1985.
9. Дмитриев Л.Б. Основы вокальной методики. - М.: Музыка, 1968.

Halyna Stasko

#### THE SYSTEMATIC SUPPLY OF THE WIDETYPES VJCAL TRAINING OF THE MUSICIANS

In this investigation is clarified the question of the major vocal preparation of the specialists. Topical qualified approach to the problem of the development of the voice in the conditions of the wide-special vocal preparation of the students allowed to the author to systematize and give reasons for the educational material in the course classification.

*Владислав Князєв*

#### СЦЕНІЧНЕ ХВИЛЮВАННЯ У КОНЦЕРТНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ ВИКОНАВЦЯ

Мало хто з виконавців не хвилюється перед виступом. Ні талант, ні вік, ні досвід не рятують від цього емоційного стресу.

Хвилювання на концертній естраді досить різноманітне у своїх проявах: іноді воно надихає і дозволяє розкрити потенційні можливості учня чи зрілого артиста. Але найбільше – турбує виконавців своєю пригнічуючою дією і зниженням контрольованості.

Зізнання у хвилюванні знаходимо в Антона Рубінштейна, Леопольда Ауера, Костянтина Станіславського, Соломії Крушельницької, Генріха Нейгауза, Маріан Андерсон, Давида Ойстраха, Емілія Гілельса та ін. Проте кожен хвилюється по-своєму. Ніде так виразно не проявляються індивідуальні особливості виконавців, як у передконцертних і концертних ситуаціях.

Виступ і виконання перед публікою створюють таке психологічне перевантаження, яке дорівнює стресовому. К.С.Станіславський називав причиною хвилювання "підвищене самолюбство і гордість артиста, що, не дістаючи підтвердження, приводять до страху" [1, с.189]. Словацький вчений О.Кондаш прирівнює хвилювання до емоції страху [1, с.182]. Відомий педагог і композитор С.М.Майкапар вважав причиною хвилювання неправильну роботу і непродуктивні заняття. На його думку, це призводить до недостатнього опрацювання музичного твору, що викликає відчуття невпевненості і тривоги. Подібну думку висловлює і А.Гольденвейзер: "Для того, щоб менше хвилюватися, потрібно мати чисту

совість, тобто бути впевненим у тому, що дійсно добре знаєш той твір, який збираєшся виконувати” [2, с.65].

Відкидаючи думку про те, що причиною хвилювання є підвищена скромність і невпевненість у собі, відомий теоретик виконавського мистецтва Григорій Коган дотримується діаметрально протилежної точки зору: не в скромності, а в нескромності, не в недооцінці, а в переоцінці своїх можливостей бачив він причину хвилювання [3, с.92].

Виступ перед публікою – важке випробування для артиста. Репетиція в тому ж залі, при тому самому освітленні, що й на концерті, але при відсутності публіки не викличе такого хвилювання, як виступ на концерті. Це стосується як досвідчених, так і недосвідчених виконавців.

На концерті значно підвищується відповідальність за знання, вміння, дії і навіть рухи виконавця. Хвилювання трансформується у побоювання забути або недосконало відтворити текст. У досвідчених, видатних артистів кожний виступ – це боротьба за завоювання престижу і його збереження. Відповідно, естрадне хвилювання виявляється тільки в особливих умовах соціальних взаємовідносин – на екзамені, концерті, під час змагання чи конкурсу, де особиста думка про себе і соціальний статус виконавця проходять через випробування. Позбутися хвилювання, по суті, неможливо. Потрібно навчитися пристосовуватися до виконання в екстремальних умовах або ж, за висловом П.С.Столярського, вміти “спокійно хвилюватися”.

У вирішенні проблеми сценічного хвилювання домінує значення має зосередженість на предметі роботи – виконанні. Часто виконавець працює з постійним “озиранням” на себе. Його свідомість зайнята думками “як сиджу”, “як виглядаю”, “що про мене подумують після цього пасажу”, “впораюсь чи ні з цією частиною”, “що буде, якщо я забуду текст” і т.д., які, непомітно гіперболізуючи значимість виступу й особистості концертанта, породжують хвилювання, паніку і відволікають від гри. Найкращий засіб протистояти цьому – зосередитися на завданнях, які стоять перед артистом. “Для того, щоб відволіктися від глядацького залу, необхідно захопитися тим, що на сцені”, – писав К.С.Станіславський [4, с.112].

Так, після виходу на естраду, перед самим виконанням твору, артист, наприклад баяніст, повинен здійснити ряд дій, які і мають спрямувати нервову енергію в потрібне русло.

Вихід. Уклін. Зручне сидіння (бажано попередньо підібрати, попробувати стілець, щоб він не виявився занадто високим чи, навпаки, низьким). Наступної миті нервову напруженість досягає апогею. Потрібно зосередитися. Якщо протягом цих секунд концертанту вдасться зібратися, нагадати собі найбільш важливі завдання, увітати п'єсу, з якої починається програма, то негативний аспект хвилювання знівелюється і в переважній більшості виступ пройде без ексцесів. А.Рубінштейн радив: “Перш ніж

ваші пальці торкнуться клавіш, ви повинні розпочати п'єсу подумки, тобто уявно визначити темп, характер туше і, передусім, звуки перших нот до того, як розпочнеться ваша дійсна гра” [5, с.109].

Виконання повинно починатися з “другого” разу. “Перший” раз воно має відбутися подумки. Це повинна бути не тільки думка про ідею п'єси і її характер, а й слухове уявлення музики в тому темпі, в якому виконання задумано. Темп – це характер, “душа музики” (Г.Бюлов), і помилка при виборі темпу може зіпсувати навіть добре підготовлений виступ. Хвилювання провокує прискорення швидкої музики і уповільнення повільної. Виправлення ж темпу по ходу гри – завдання дуже складне, воно вимагає ясної свідомості і повного самоконтролю.

Не обов'язково уявляти початок п'єси. Це може бути фрагмент твору, в якому потрібний темп найбільш яскраво виражений. Корисно продиригувати цей епізод непомітними рухами кисті чи легкими поштовхами ноги. Завдання типу “Не прискорити!”, “Не сповільнити!” недостатні. Щоб бути дійовими, вони мають носити позитивні, а не негативні відтінки.

Якщо ж не вдалося зосередитись, нерви не можуть заспокоїтися, це означає, що настало перехвилювання. Бурхливі емоції, викликані публічністю виконання, дезорганізують виконавський процес. Може спостерігатися порушення часового регулювання виконавських рухів – тоді пальці почнуть вступати передчасно; чи порушення силового регулювання – від хвилювання буде форсуватися звучність; може втратитись відчуття темпу. Можливі й інші аналогічні зміни.

“Надмірне хвилювання, якщо воно занадто сильне і довготривале, призводить до розвитку надмірного гальмування клітин кори головного мозку. Воно виявляється в затрудненості і в'ялості гри, неслухняності рук, а також є причиною гальмування пам'яті” [5, с.110]. Якщо цей процес захоплює тільки рухову пам'ять, то артист, опираючись на слухову уяву музики, може якось вийти із ситуації. Якщо ж паралізується музична пам'ять, то неминуча зупинка чи, якщо виконавець не втратив самоконтролю, “стрибок” на наступний фрагмент музики. Повертатися до виконаного небезпечно: трапляється, що зупинка знову відбувається у підсвідомо зафіксованому фрагменті тексту.

Навіть артисти за покликанням часто важко зживаються з естрадою. Л.Ауер хвилювався перед виступами все життя, але після виконання першої п'єси заспокоювався і далі грав з повною віддачею. Тільки під кінець програми розігрувалися О.Скрябін, В.Софроніцький. Здатні до концертної діяльності виконавці поступово “виліковуються” від естрадного перехвилювання. З часом практика зміцнює нервову систему, виробляє опірність зовнішнім впливам, які заважають виконанню.

Одна з найважливіших складових артистичності виконавця – це здатність захоплюватися виконанням і віддавати йому всі свої психічні

сили. Поступово, від п'єси до п'єси, артист захоплюється виконанням і "забуває" хвилюватися.

Концертний зал, яскраве освітлення, публіка, яка готова сприймати кожен нюанс виконання, – все це лякає одних і надихає інших виконавців. У концертанта з "естрадною жилкою" воно народжує гостроту переживання музики, яка виконується, і створює особливо позитивний настрій виконавського апарату, його свободу, точність, невтомність, дає повне злиття "хочу" і "можу".

А.Гольденвейзер казав: "Художник повинен бути схвильованим, обмірковуючи нюанси виконання, працюючи над п'єсою, але слухачеві він повинен продемонструвати результат цього творчого хвилювання: це і є "усвідомлене натхнення" [2, с.42].

Хвилювання перед виступом не завжди має тільки негативне значення – це відбувається тоді, коли воно стає домінуючим переживанням. Якщо ж виконавець не втрачає влади над собою, хвилювання є позитивним: боротьба з ним мобілізує волю і налаштовує весь організм – психіку і механіку – на майбутню діяльність.

На сценічне самопочуття позитивно впливає невелика перерва. Подекуди достатньо на хвилину залишити естраду, зробити декілька вправ для стабілізації дихання, подумки зосередитися на п'єсі, яка зараз прозвучить, – і на сцену повертається артист уже звиклий до естради і настроєний на виконання. До цього слід додати, що відрізок часу, який припадає на аплодисменти публіки між творами, варто використовувати, окрім поклону глядачам, для перепочинку і зосередження на наступній п'єсі.

При виконанні твору артист, незважаючи на зовнішню емоційність, повинен зберігати внутрішній спокій і контролювати ситуацію. Це реально у випадку, коли виконавець переконаний, що при попередній роботі все достеменно продумано, всі технічні складнощі подолані. Тільки тоді він може повністю зосередитися на музиці.

Про такий стан розповідає С.Ріхтер: "Стихія музики захоплює тебе, не залишаючи місця для інших думок. У ці хвилини забуваєш про все – не лише про глядачів, але і про самого себе" [6, с.101]. Таке захоплення виконанням доступне не кожному. Воно вимагає високої емоційності, артистизму, безвідмовної техніки, яка при виконанні не вимагає до себе особливої уваги, виключає "ризиковані" ситуації і непередбачувані обставини.

Захоплюватися емоційністю не варто. "Якщо під час концертного виконання я й сам схвильований, то не в змозі впливати на слухачів", стверджував А.Рубінштейн.

Музиканту, який занадто захопився своєю грою, загрожує небезпека прийняти за натхнення інше почуття, яке можна охарактеризувати як захоплення від своєї гри. В момент переживання нелегко відрізнити

захоплення від натхнення. Концертанту, який перебуває у хвилини переживання у цьому стані, особисте виконання здається чимось незрівняним. Згодом може виявитися, що пристрасне виконання насправді виявилось сумбурним і слухачі залишилися байдужими до емоцій артиста, який, втративши самоконтроль, знівельовав зміст музичного твору.

Самооцінка і самоконтроль – нелегке завдання для артиста. Поряд з переоцінкою часто трапляються й випадки недооцінки виступу: музикант незадоволений собою, йому не вдалося втілити той чи інший аспект задуманого, йому здається, що він грав без відповідного настрою. Водночас сприйняття публікою виконання цього твору є діаметрально протилежним. Навіть зрілі артисти не позбавлені перебільшеної самокритичності. "Тільки зберігши при гарячому серці холодну свідомість і тверду волю, можна сподіватися "...розміщення душі до живого сприйняття вражень і, відповідно, до швидкого обміркування понять" (Пушкін). Тоді відкриються раніше незрозумілі глибини, недооцінені тонкощі, непочута краса; тоді найкращим чином налагодиться координація ігрового апарату і знайдуться найкращі технічні пристосування" [5, с.116].

Однією з найважливіших якостей артистизму є здатність тонко і чутливо вловлювати слухачську реакцію на виконання. Артист може чудово розуміти, що його мистецтво неповноцінне і несуттєве без широкої аудиторії. В той же час, виконавець не завжди розуміє ту справжню творчу підтримку, котру



Кількість енергії в творі весь час міняється, як при людській мові. Музикант, котрий грає все з одним тонутом, стомлює... Виконавська енергія тісно пов'язана з творчою волею, і тому розвиток виконавця відбувається разом з вихованням виконавської волі" [8, с.8].

Сутність цієї магічної сили передусім у виконавській майстерності. Слухач сприймає твір як послідовно розгорнуту систему звукових і музично-поетичних образів, органічно пов'язану з ними системою емоційних станів. Осягається їх глибина, краса, правдивість, захоплює логіка і інтенсивність їх вираження. Ці аспекти сприймаються слухом, проте у сприйнятті музичного твору велике значення має і візуальне враження від виконавця. "Слухаючи Ліста, його треба водночас і бачити; він ні в якому випадку не повинен грати за кулісами, значна частина поезії була б при цьому втрачена", – пише Шуман [9, с.235]. Ідентично оцінював візуальне враження від виступу А.Рубінштейна і П.Чайковський: "...Я мав можливість чути Рубінштейна і не тільки слухати, але і бачити, як він грає і керує оркестром. Я підкреслюю це перше враження від побаченого, тому що, за моїм глибоким переконанням, престиж Рубінштейна базується не тільки на його незрівнянному таланті, а також на непереможних чарах його особистості, тому недостатньо його слухати, для повноти враження – потрібно також його бачити..." [5, с.119].

Отже, для досягнення повного сценічного ефекту слухове і зорове враження від виконавця мають органічно поєднуватися і взаємно доповнювати одне одного. Ця єдність повинна відчуватися як злиття внутрішньої сутності виконання і його зовнішньої сторони – поведінки артиста. Надумана "цікава" чи "гарна" пантоміміка може викликати лиш відразу. І навпаки, хоча й далекі від гарних, але народжені переживанням від виконуваної музики жести і міміка можуть бути органічними і посилити вплив музики на слухача.

Значення синтетичності сприйняття можна перевірити, зіставляючи враження від естрадного виконання з прослуховуванням виступу того ж артиста на платівці чи по радіо. Прослуховування запису може викликати захоплення, вразити деякими технічними якостями, але схвилювати, зачарувати, як при безпосередньому сприйнятті виконавця на сцені, воно не в змозі. Свідомість зберігає здатність холодно аналізувати почуте. К.Ігумнов вдало назвав репродукції виконання "консервами". Великого значення на концерті набуває і вплив масового переживання аудиторії.

Для публіки артист, що виступає, не тільки "звучить". Вона його бачить. Подібно до диригента, який своїми жестами і мімікою пояснює виконання даного твору оркестрантам, баяніст, наприклад, положенням голови і корпусу, виразною жестикуляцією привертає увагу до того чи іншого фрагмента чи елемента музики, підкреслює значимість, емоційність того, що зображено у творі.

Р.Шуман говорив, що: "Прекрасний спів при мармуровому, непопушному обличчі змушує засумніватися, чи є в цьому мистецтві внутрішній зміст" [9, с.308].

Важливо, щоб артист не був байдужий до своєї поведінки. Виразний, змістовний рух – компонент емоцій. Спокій і збудження, велич і ніжність, грайливість і замріяність – все це відтворюється не тільки безпосередньо музичними засобами, але й поведінкою виконавця.

Один із видатних педагогів минулого – Ф.Е.Бах – писав: "Роблячи зрозумілими для слухача свої почуття, виконавець таким чином найкраще змусить слухача переживати їх разом з ним. При сумній музиці він сам стає сумним. Це і чути і видно по ньому... Неможливо обійтись без міміки, – це може заперечувати тільки той, кого брак почуттів змушує сидіти за інструментом як статуя. Наскільки непристойна і шкідлива для виконавця негарна міміка, настільки корисна хороша, бо допомагає донести до слухача наші наміри" [5, с.121].

Проте з цього приводу існує й інша точка зору. Такі визначні виконавці, як Г.Бюлов і Й.Гофман, рекомендували не робити при виконанні жодних зайвих рухів. Так, Гофман вважав розкачування, кивання головою, надмірне розмахування руками наслідком недостатнього контролю за собою. "Якщо це відбувається свідомо, що буває часто, то це означає, що піаніст намагається відволікти увагу слухачів від п'єси до самого себе. Ймовірно він відчуває, що не в змозі задовільнити слухача своєю грою й тому звертається до ілюстрування музики шляхом більш чи менш підкреслених жестів" [5, с.122].

С.Савшинський вважав Г.Бюлова і Й.Гофмана представниками класичного виконавського стилю, а А.Рубінштейна і Ф.Ліста – романтичного. Класичне звукопоглядання характеризується ідейно-логічною і емоційною врівноваженістю. Звідси гармонійність виконання і, як наслідок, зовнішній спокій. Для виконавця-"романтика" характерно вільно віддаватися фантазії і поринати у світ емоцій. Музика тут тісно пов'язана з поетичною уявою.

У сценічній поведінці повинні об'єднуватися інтелектуальна і емоційна сторони артиста, що сприяє кращому виконанню творчого завдання. Артист повинен слідкувати, щоб емоція не перетворилася в афективне збудження, щоб замість життя образу на сцені не виявився грубий натуралізм.

Сценічна, творча поведінка, творче хвилювання артиста не повинні виходити за естетичні межі і переходити у сферу побутового "переживання". Проте, незалежно від того, який виконавський стиль переважає, головне в артистичній поведінці – її правдивість. Тільки максимальна щирість, коли "з внутрішнього руху народжується зовнішній" (Ліст), народжує справжній артистизм і переконливість концертного виступу.

1. Готсдинер А. Подготовка учащихся к концертным выступлениям // Методические записки по вопросам музыкального образования. Вып. 3. – М.: Музыка, 1991. – С. 182-192.
2. Гольденвейзер А. Об исполнительстве // Вопросы фортепианного исполнительства: Сборник статей. Вып. I. – М.: Музыка, 1965. – С. 21-49.
3. Коган Г. У врат мастерства. – М.: Музыка, 1969.
4. Соломія Крушельницька. Спогади. Матеріали. Листування. У 2-х томах. – К.: Музична Україна, 1978.
5. Станиславский К. Работа актера над собой. – М.: Искусство, 1985. – 479 с.
6. Савшинский С. Пианист и его работа. – Л.: Сов. композитор, 1961 – 230 с.
7. После гастролей // Литературная газета. – 1961. – 3 июля. – № 7.
8. Островский А. Творческая задача композитора // Вопросы музыкального исполнительского искусства: Сборник статей. Вып. 4. – М.: Музыка, 1967. – С. 4-21.
9. Фикельберг Н. Яворский Б. об исполнительстве // Музыкальное исполнительство: №10. – М.: Музыка, 1989. – С. 50-54.
10. Шуман Р. Избранные статьи о музыке. – М.: Музгиз, 1956. – С. 270.

Vladyslav Knyazev

#### THE STAGE FRIGHTENING IN THE CONCERT ACTIVITY OF THE PERFORMER

In the article, on the concrete examples of the creative activity of the famous performers we can see the different steps of how stage frightened influences on the concert performing of the instrumentalist.

---

## НАРОДНА ТВОРЧИСТЬ

---

*Ольга Фабрика*

### ЖИТТЯ ТА КУЛЬТУРНА ДІЯЛЬНІСТЬ ЛЕМКІВ У ЗАХІДНІЙ УКРАЇНІ

Українці Карпат поділяються на три етнографічні групи: лемки, бойки, гуцули.

Лемки – етнографічна група українського народу, найбільш висунена на Захід. Назва не національна, а етнографічна, походить від мовної частки “лем”, що її вживають виключно лемки в значенні “лише, тільки”. (Словаки у тому ж значенні вживають слово “len” (лен). Можливо, тут позначилися взаємовпливи). Лемки жили на обох схилах Західних Карпат. Це сучасна гірська смуга південно-східної Польщі від рік Солинки з Сяном на Сході, до Попраду з Дунайцем на Заході. Південна частина етнографічної Лемківщини займає гірську смугу північно-східну від р. Боржави (Закарпатська область України) до р. Попрад на Заході. Територія Лемківщини сягає 120 км у довжину, 40-60 км у ширину і займає 10 тис. кв.м [1]. Усіх лемків, включаючи еміграцію, на початок ХХІ ст. нараховується майже два мільйони (статистичного обліку етнографічних груп не ведеться; цифра два млн. є приблизною).

Слов'янські предки русинів поселилися в Карпатах ще у римську добу. Вони так густо заселяли теперішні Прикарпаття і Закарпаття, що давні дослідники вважали їх корінним населенням цих місць [2, с.39].

За князювання Володимира Святославовича Русь здобула найбільшу політичну могутність у Європі. У 992-993 рр. до Русі приєднано землі теперішньої Лемківщини [3, с.250].

Культура Київської Русі мала значний вплив на розвиток культури карпатських русинів. Значного розвитку досягли наука і освіта. Тут виникли школи перепису церковних книг, сільські школи-дяківки. Під впливом мистецтва Київської Русі розвивалося мистецтво Прикарпаття і Закарпаття. Виникли школи іконописного мистецтва.

Значний поступ здійснили русини Західних Карпат в архітектурі дерев'яних церков, в основу яких покладено давній тризрубний тип руської (української) церкви. Низьку баню над бабинцем було замінено високою вежею-дзвіницею.

Після розпаду Київської Русі і Галицько-Волинського князівства у 40-х рр. ХІV ст. землі Лемківщини загарбали Польща (північні) і Угорщина (південні). У той час, як у східній частині колишньої Київської Русі спостерігалось національне відродження і народ повністю перейшов на традиційну назву “український”, “Україна”, у західних землях Русі цей процес загальмувався і давні національні назви “русини”, “руські” надалі зберег-

лися. У XVIII–XIX ст. поширилася ще й етнографічна назва “лемки”, “Лемківщина”, яку вперше в 1829 р. вжив у праці “Етнографія русинів в Угорську” Й. Чаплович [4, с.343].

Виняткова витривалість мешканців Карпат, їх працелюбність, веселий характер спричинили формування у XIV–XVIII ст. самобутньої культури лемків, складової частини всього українського народу.

Друга половина XIX ст. характерна пожвавленням національного пробудження серед лемків, що його започаткували члени об’єднання “Руська трійця”, письменники-будителі О.Духнович, О.Павлович, В.Хиляк, а також такі українські діячі, як І.Верхратський, І.Франко, В.Гнатюк, Ф.Колесса й інші.

Помітного піднесення на Лемківщині досягло співоче і різьбярське мистецтво. У горах засновувалися церковні і світські хори.

У міжвоєнній Польщі з новою силою розгорілася кампанія за “врятування лемків перед українізацією”. З одного боку, панівні кола Польщі, польська преса виступали з “доводами”, що діалект лемків є польським, а лемки – це етнографічна група польського народу. З іншого боку, русофільські діячі з середовища лемків твердили, що лемки є російського походження і у жодному випадку не належать до українського народу. З метою відірвати лемків від українців у 20-х рр. XX ст. русофіли створили на еміграції у США об’єднання “Лемко-Союз” з власним друкованим органом – газетою “Карпатська Русь” одверто москвофільського напрямку. Переслідуючи мету відірвати лемків від українських впливів, русофіли у 20-х рр. почали активну агітацію за перехід Лемківщини на російське православ’я. Акція переходу розпочалася у 1926 році. На православ’я перейшло тоді 17 тисяч лемків. Щоб зупинити цей процес, Ватикан за згодою польського уряду створив у 1934 році Апостольський адміністративний центр Лемківщини, вилучивши для нього дев’ять деканатів з-під юрисдикції Львівської митрополії.

Ворожа діяльність москвофілів, Друга світова війна і німецька окупація в значній мірі загальмували процес культурного розвитку на Лемківщині.

Відомо, що лемки загалом жили в мирі з сусідами-поляками, однак сильніші сусіди все ж знайшли можливість позбутися національних меншин. Восени 1944 року тимчасовий уряд Польщі уклав угоду з урядом Радянської України про так званий обмін населенням. Українське населення, що проживало в межах Польщі, підлягало виселенню в Україну в обмін на польське населення, яке виселялося з України до Польщі. Нестерпна ситуація, яку створило націоналістичне польське підпілля, постійні залякування, вбивства, грабежі спричинилися до того, що понад 200 тисяч лемків у 1944-46 роках “добровільно” покинули рідні гори і були виселені в Україну.

У межах Польщі ще залишилося близько 140 тисяч лемків. Під приводом того, що ці рештки лемків є “опорою для УПА”, в результаті

операції “Вісла” у квітні–червні 1947 року вони були насильно депортовані на західні й північні землі Польщі. Згодом, у 1956 році невеликій частині лемків вдалося повернутися в Карпати, де вони поступово почали підіймати із тимчасового забуття рідні культурні традиції.

В Україні радянська влада розселяла лемків у східні та південні області: Одеську, Херсонську, Миколаївську, Сталінську (пізніше–Донецьку), Ворошиловградську (пізніше – Луганську). Але невдовзі (переважно у 1946-47 рр.) більшість лемків самовільно переселилася у західні області України, головним чином, до Львівської, Тернопільської, Івано-Франківської (тоді Станіславської) областей.

Переживши перші труднощі, зумовлені втратою майна, незвичним оточенням, переселенці поступово вкорінювалися. Їх виручала працелюбність, витривалість, допомога місцевого українського населення.

Тогочасна політична обстановка в Україні склалася не на користь лемків та їх культури. Партийна влада не дозволяла популяризувати етнографічні особливості лемків, їхню історію та культуру. Тому довгий час у пресі про лемків і Лемківщину не з’являлося жодних відомостей. Був дозвіл лише на розвиток і популяризацію творчості лемківських народних різьбярів, співочої творчості. Але з умовою, щоб їх творчість не суперечила радянсько-партиїним законам.

Уже на початку 50-х років інтелігенція Львова щораз сміливіше почала обговорювати потребу створення співочих, музичних і танцювальних колективів у середовищі лемків. У кінці 40-х років мелодійні пісні з Лемківщини привернули увагу української громадськості. Їх виконували як професійні, так і самодіяльні загальноукраїнські колективи. Не було ще в Україні лемківського хору.

Починаючи з 1950-х років, заспівали сестри Байко. Їхні пісні, їхній голос були почуті у світі. Почали організовуватися лемківські хорові колективи. В 1961 році такий колектив сформувався у с. Нагірне на Самбірщині.

Згодом почалася підготовка до створення лемківського хору в місті Львові. При активній допомозі композитора А.Кос-Анатольського, сестер Байко, лемківського активу восени 1969 р. лемківський народний хор було створено у селищі Рудно під Львовом.

Незважаючи на певні успіхи в галузі різьбярського та співочого мистецтва, бракувало дослідницьких праць з історії, літератури та культури Лемківщини. Партиїне табу гальмувало ініціативу молоді інтелігенції – вихідців із Західних Карпат (лемків). І лише в середині 50-х років студент історичного факультету Львівського державного університету ім.І.Франка Іван Красовський насмівився порушити “стіну мовчання”, опрацювавши першу історичну статтю “Лемки та їх походження” та захистивши дипломну працю під назвою “Народний визвольний рух на Лемківщині у XVII ст.” [5].

Значно пізніше І.Красовський здобув визнання як здібний дослідник, історик-лемкознавець, етнограф, публіцист.

Культура лемків в Україні збагачувалася досягненнями в дослідницькій галузі та розвитком музейної справи. У 1969 р. на території Музею народної архітектури і побуту (скансену) старанням завідуючого науковим відділом музею та І.Красовським було створено зону “Лемківщина”.

У вересні 1970 р. при скансені було створено перше об'єднання лемків. Хоч нова організація в умовах партійного диктату не змогла розгорнути належної роботи, все ж виконала функцію першого історичного об'єднання лемків в Україні, дала поштовх до подальшої культурної праці в середовищі лемків.

Нова політика середини 80-х років, пов'язана з “перебудовою” (перестройкою), сприяла поживленню суспільно-культурного життя в колишньому Союзі. Розпочалося створення нових громадських об'єднань в Україні, зокрема у Львові. З ініціативи обласного Фонду культури (Е.Мисько), Львівської організації Спілки письменників України (Р.Братунь, Р.Лубківський) та лемківського активу на зборах культурного фонду 8 липня 1988 р. проголошено створення суспільно-культурного товариства “Лемківщина” у Львівській області, затверджено статут і структуру товариства.

Вартим уваги й похвали заходом правління товариства була міжнародна наукова конференція з лемківських проблем у Львові (“Круглий стіл”), що проходила 22-24 травня 1990 р. у залі відділення Інституту етнографії АН України [6]. Форум учених України, США, Канади, Польщі та Словаччини був присвячений обговоренню проспекту монографії “Лемківщина” та аналізу найважливіших проблем з історії та культури лемків.

Згодом актив і правління товариства провели ряд масових заходів, зокрема, два світові конгреси лемків, культурно-мистецькі свята. Широко було відзначено скорботні дні, присвячені 50-річчю насильного виселення лемків та 50-річчю акції “Вісла”.

У 1990 році обласне відділення товариства “Лемківщина” було створене у Тернополі. Його правління видає газету “Дзвони Лемківщини”, окремі збірники.

У 1991 році таке ж відділення почало діяти і в Івано-Франківську. Першим його головою став Степан Криницький – доцент медичної академії. З його ініціативи було організовано хоровий колектив, який називався “Потічок”. Репетиції проводилися під керівництвом диригента Ореста Турка, вихідця з Лемківщини, який впродовж п'яти років працював з капсюлю. Репертуар капели складала переважно лемківські пісні, а також духовні твори, українські та польські народні пісні. Вагомий внесок у поповнення репертуару зробив поет і самодіяльний композитор Іван

Гнатюк. Великою популярністю користується пісня “Лемко я си, лемко” в обробці І.Гнатюка на слова голови товариства С.Криницького, яку він і виконує. У 1995 р. лемківській капелі “Потічок” було присвоєно звання народної. Пізніше при ній створили ансамбль “Розмарія”. У 1996 р. капелю очолив заслужений працівник культури України доцент Прикарпатського університету ім.В.Стефаніка Петро Чоловський. Назву хорового колективу було змінено на “Бескид”, який цими днями відзначатиме своє 10-річчя.

Варто відзначити добру організаційну роботу районного відділення товариства в Калуші. Тут з його ініціативи створено два хоріві колективи – “Студенька” і “Терки”. Успішно працюють дитячі колективи “Краєзнавець”, “Лемчатко”.

Повертаючись до діяльності Львівського відділення товариства “Лемківщина”, треба сказати, що кілька членів правління разом з директором скансену Борисом Рибаким зініціювали ідею побудови типової лемківської церкви як копії існуючої в лемківській зоні “Шевченківського гаю”. Відомий громадський діяч з Канади Олег Іванусів подарував на потреби церкви 1500 примірників книги “Церква в руїні”, голова будівельного комітету Іван Красовський, виїхавши у 1991 році до Канади і США, зібрав кошти на завершення будівництва церкви. Допомогли йому у цьому Об'єднання лемків Канади, Організація Оборони Лемківщини в США, окремі громадяни [7].

Для координації дій на лемківській зоні скансену під час спільного засідання вченої ради музею-скансену та комітету по будівництву церкви 25 грудня 1991 року було створено нове об'єднання – Фундацію дослідження Лемківщини (ФДЛ). Її завдання – організація будівництва церкви, створення експозиції Музею історії та культури лемків, дослідницька, видавнича та культурно-масова діяльність. Стараннями правління ФДЛ будівництво церкви було завершено у серпні 1992 року, а 13 вересня єпископ Філімон Курчаба освятив цей храм. Завдяки ентузіазму і старанням о.Анатолія Дуди лемківська церква стала надійним осередком духовного і національного відродження [8].

Заслужений авторитет принесла ФДЛ її дослідницька і видавнича діяльність. За десять років існування (1991-2001) під грифом “Бібліотека Лемківщини” ФДЛ видала 23 лемкознавчі книги, в тому числі 8 щорічників “Лемківського календаря”, який читачі назвали малою енциклопедією Лемківщини.

Фундація бере участь у підготовці та проведенні фольклорно-етнографічних фестивалів “Лемківська ватра”, що проходять на теренах Лемківщини у Польщі та в Україні.

Виступаючи влітку 2000 року у Ждині (Польща) на засіданні Президії Світової Федерації Українських Лемківських Організацій, голова

Тернопільського обласного товариства “Лемківщина”, голова колегії Крайового товариства в Україні Олександр Венгринович наголосив, що осередки товариства “Лемківщина” стали сильними авторитетними організаціями, з якими рахуються інші політичні та громадські організації України. Діяльність товариств підняла з колін десятки тисяч лемків. Сьогодні більшість з них не соромиться і не приховує своєї етнічної назви – лемки. Свідчення цьому – активність і кількість лемківських делегацій та учасників на фестивалях лемківської культури і в селі Гутисько на Тернопільщині, і на польських теренах.

Справді, “Лемківські ватри” – велике зрушення в житті лемків-українців, але на польській території. Звісно, що й основними організаторами цих заходів виступають поляки. Меценатів і спонсорів з України там нема. Можливо, тому на величезному “Ватряному полі” у Ждині і домінують написи польською мовою. На таких заходах лемки з України є лише учасниками, гостями, а могли би бути співорганізаторами, адже добру і велику справу завше ліпше робити гуртом.

Нині потрібно докласти максимум зусиль, щоби лемки, які втратили своє коріння, малу батьківщину, як етнографічна група українського народу не втратили своїх особливостей у мові, культурі, звичаях, традиціях. Вихідці з Beskidів, пройшовши через горнило випробувань, зберігають любов до Вітчизни у серці, а спогади про землю батьків – у пам’яті. Похвальним є й те, що старше покоління намагається передати свій досвід, свої досягнення молодим. Уже започатковано створення організації “Молода Лемківщина”. Вважаємо, було б непогано, якби у місцях проживання великих груп лемків діяли початкові недільні лемківські школи. Настав час і для розроблення та реалізації програми етнічного відродження Лемківщини.

Відродно, що протягом останнього часу колегія Крайового товариства лемків в Україні плідно працює з товариствами “Надсяння”, “Холмщина”, “Підляшшя”, “Бойківщина”, “Гуцульщина” з метою створення Асоціації товариств українців Карпатського краю.

Зокрема, у червні 2001 року в м.Івано-Франківську відбулась установча конференція з участю представників науково-культурологічного товариства “Бойківщина”, всеукраїнського об’єднаного товариства “Гуцульщина” та Світової федерації українських об’єднань лемків, на якій було створено асоціацію товариств карпатських бойків, гуцулів і лемків “Карпатбогулем”. Учасники конференції вважають, що ця асоціація сприятиме розвитку корінних карпатських субетносів. Вона координуватиме їх спільні дії у розв’язанні соціально-економічних, екологічно-природних та національно-культурних проблем [9].

Ми не можемо, не маємо права забувати, що лемки, Лемківщина – край, який подарував світові славних синів і дочок: автора гімну України Михайла Вербицького [10, с.41], поета Богдана-Ігоря Антонича, кардинала і митрополита Сембратовичів, Патріарха Димитрія, маляра-самоука Никифора Дровняка, фольклориста О.Гижу, відомих співачок сестер Байко.

Величезні культурні надбання численних етнографічних груп, які населяють Україну. Попри випробування часом і політичними режимами більшість з цих груп зберегли свої традиції, культуру, звичаї, побут. Враховуючи це, у 2000 році виконавчий комітет Івано-Франківської міськради виступив з ініціативою, яку підтримала обласна держадміністрація, провести у 2001 році Перший всеукраїнський фестиваль етнографічних груп українського народу (бойків, лемків, покутян, гуцулів, опільчан, які населяють Прикарпаття). Майбутній фестиваль, в якому мають намір взяти участь члени товариства “Лемківщина”, стане, за задумом організаторів, не тільки демонстрацією різнобарвної культури українців, але, в першу чергу, святом єдності українського народу, його консолідації навколо ідей державності і соборності [11].

1. Красовський І. До питання про етнографічні межі українців Карпат // Лемківський календар. – 2001. – Бібліотека Лемківщини. Ч.22. – Львів, 2000. – С.40-49.
2. Історія Української РСР у двох томах // Дрєвньоруська держава / Ред. колегія М.Н.Лещенко й ін. – Т.1. – К.: Наукова думка, 1967. – 806с.
3. Всемирная история в десяти томах. – Т.III. – М., 1957. – С.250.
4. Чаплович Й. Етнографія русинів в Угорську. Братіслава, 1970. – С.343.
5. Красовський І. Лемки та їх походження // Ленінська молодь. – Львів. – 24 жовт. 1956.
6. Лемківський календар 2000 // Бібліотека Лемківщини. – Ч.20. – Львів, 1999. – 224 с.
7. Красовський І. До земляків за океан. – Львів: Край, 1993. – С.24.
8. Красовський І. Лемківська церква святих Володимира і Ольги у Львові. – Львів, 1997. – С.30.
9. Бойки, лемки і гуцули об’єдналися та створили “Карпатбогулем” // Галичина. №83-84 (1365-1366). – 7 черв. 2001 р.
10. Красовський І. Діячі науки і культури Лемківщини. Довідник. – Львів. Думка світу, 2000. – 124с.
11. Фестиваль єднання // Західний кур’єр. – № 39. 29 вересня 2000 р.

Olga Fabryka

THE LIFE AND CULTURALACTIVITYOF LEMKIV IN THE WESTERN UKRAINE

The article investigates the history of the cultural and spiritual life of Lemkiv in Lviv, Ivano-Frankivsk and Ternopil regions in 1945-2000. The main attention in this article is given to their spiritual and cultural activity during 10 years of independent Ukraine.

**Віолетта Дутчак**

## **КОБЗАРСЬКО-ЛІРНИЦЬКЕ МИСТЕЦТВО У КОНТЕКСТІ ХРИСТИЯНСЬКИХ ІДЕЙ**

Кобзарсько-лірницьке мистецтво постійно було і є в зоні уваги істориків, етнографів, фольклористів, музикознавців. Науковий підхід до аналізу репертуару, інструментарію, побуту, способів гри, засад навчання кобзарів і лірників розпочинається з кінця XIX ст. і продовжується до наших днів, оскільки це явище є феноменом українського духу, основу якого становлять християнські ідеї.

Кобзарсько-лірницьке мистецтво, як одна з ланок української музичної культури, розвивалося в умовах вимушеної залежності від складних соціально-політичних обставин та художньо-естетичної атмосфери, притаманних певним періодам історії нашого народу, що тривалий час перебував під чужоземним пануванням. Так, якщо у XVI–XVII ст. середовище українського козацтва сприяє активній пісенно-поетичній творчості, що оспівує у власних творах минулі і сучасні йому військові звитяги, пропагує козацьку славу серед народу, то у другій половині XVIII – на початку XIX ст., у силу зміни соціально-історичних обставин, бандура залишається в руках сліпців-кобзарів, зникає з військового і двірського побуту. Кінець XVIII ст. приніс із собою повне поневолення українського народу, а з ним і цілковитий занепад давнього кобзарства. Скасування Гетьманщини призвело до ув'язнення чи заслання українських діячів. А із введенням панщини грою на бандурі, серед сільського населення, могли займатися лише звільнені від неї незрячі, каліки, “божі люди”, як їх називали. Видатний бандурист української еміграції Василь Ємець писав: “Коли Московщина скасувала Запорізьку Січ, козаки розійшлися хто де. Багато з них пішло на Слобожанщину, де й було пізніше найбільше сліпих кобзарів. Ні Полтавщина, ні Чернігівщина, ні інші козацькі землі взяті до купи, не дорівнювали кількості сліпих кобзарів, що діяли до революції 1917 р. на Слобожанщині” [1, с.348].

Саме в цей період, з початку XIX ст., створюються професійні організації кобзарів і лірників – цехи, братства, що об'єднували народних співців і сформували основні виконавські школи. Для цехів характерними ознаками були внутрішня ієрархія між членами братства, таємна мова, територіальні і репертуарні традиції, суд, каса, грошові внески, умови визначення прийому учнів, їх навчання, опанування репертуару, іспиту-“визвілки”. Цехи лірників охоплювали всю територію України, а кобзарські – лише центральну і східну її частини. Поступово вирізняються основні репертуарні напрямки у кобзарстві та лірництві, що охоплюють різноманітні жанри: епічні (думи, псалми, історичні пісні), пісенні (ліричні, побутові, моралізаторські, сатиричні) та прикладні інструментальні.

Кобзарсько-лірницькі цехи від ремісничих відрізнялися, за дослідженням Марини Гримич, тим, “що забезпечували духовне виробництво”, а з іншого боку, “фізична неповноцінність, каліцтво примушували виконавців ховатися від стороннього ока, встановлювати суворішу заборону на проникнення чужих до внутрішнього життя цеху, братства, до таємниць сакрального світу” [2, с.16].

Кобзарсько-лірницькі братства сприяли збереженню традицій, формуванню професійної майстерності мандрівних співців-музикантів. Навчання сліпого хлопця у кобзаря продовжувалося від кількох місяців до кількох років. Спершу учень отримував уроки старцювання, а вже пізніше ази гри на інструменті та співу. Твори він вивчав і “від панотця”, і “від братії”, оскільки обмін репертуару “поміж братією” був явищем звичайним.

Через декілька років старцювання, коли кобзар чи лірник уже міг навчати своїх учнів, мав велику практику, обширний репертуар, його, як зрілого майстра, починали знайомити з “Устиянськими книгами” (Устиянські, Незрячі, Сліпецькі книги) – усним таємним репертуарним збірником, що було вищим етапом кобзарсько-лірницького мистецтва. “Устиянські книги” склалися із 12-и книг (розділів) і 11-и промежків, частина яких носила сакральний характер. Кожна книга мала свою назву і конкретне практичне призначення. Так, зокрема, у 2-у книгу – “Подячник” – входили тексти псалмів і подяк за милостиню; у 4-у – “Годувальник” – тексти причитань і подяк до подателів; у 5-у – “Струнник-порадник-думник” – тексти кобзарських сирітських пісень; у 8-у – “Вірним повчальник” – епічний репертуар (думи, псалми, історичні та соціальні пісні); у 9,10,11 – оповідання історичного, філософського, етичного змісту; у 12-у – “Тайник” – таємні повчання.

Члени кобзарсько-лірницького цеху виконували тільки “свій” репертуар, спів світських пісень їм заборонявся. Оновлення репертуару відбувалося внаслідок взаємин з іншими братствами, творення нових пісень. Поряд з думовою героїкою кобзарі та лірники виконували твори релігійно-моралізаторського спрямування, філософсько-етичних узагальнень (псалми, канти, поминання). У численних дослідженнях традиційного репертуару мандрівних співців видатними істориками, музикантами і етнографами (П.Кулішем, М.Сумцовим, М.Лисенком, К.Квіткою, В.Гнатюком, Ф.Колесою, Д.Яворницьким, Г.Хоткевичем, П.Демуцьким) псалми і канти віднесено до епічної групи разом із думами. Частково це зумовлено тим, що в часи Запорізької Січі думи носили назву “козацьких псалмів”, а з іншого боку, їх об'єднує речитативний характер виконання, єдність мелодичних формул у співі та інструментальному супроводі. Проте протилежним є характер появи і закріплення цих жанрів у репертуарі кобзарів. Канти і псалми поширилися в музичному побуті

українського міста і села, увійшли до репертуару кобзарів і лірників внаслідок появи в кінці XVIII ст. друкованого збірника “Богогласника” (Почаїв, 1790-1791 рр.). Ще Микола Лисенко вказував на те, що тужливі канти, псалми, пісні про “сирітську долю” були розраховані на те, щоб викликати жалість у слухачів, нагадати їм про Божу кару, якщо вони не будуть шанувати Бога і забуватимуть про “калік перехожих” [3]. А Порфирій Демуцький зауважував: “В репертуарі лірницькому переважно істиніє релігійно-моральний елемент, котрий облекається то в музикальні форми, близько нагадуючи церковні і костельні мотиви, то в оригінальні, прямо таки народні пісні... Релігійні мотиви складаються то в хвалебні канти, то в задушевні псалми, то в епічні декламації, то в скорбні історії” [4, с. VI].

Саме слово “псалма” вказує на джерело цих пісень. З християнством прийшли в Україну богослужбові книги. Серед них найбільш популярними були Давидові псалми. Їх читали або співали при різних нагодах як вчені люди (ченці, вчителі), знатні (бояри, князі), так і простолюди. А з XVII–XVIII ст. переважаючою стає традиція компонування – створення нових побожних пісень і віршів, які за аналогією стали називатися псалмами. Саме в цей період формуються основні образно-тематичні сфери та музично-поетичні форми псалмів. Це – оспівування святих, мотиви скороминучості життя, нікчемності земних утіх, невблаганність смерті і марність цього світу. Одна з найдавніших таких псалм – про Страшний суд – збереглася до наших днів у багатьох варіантах. Для цього жанру властивим стає і певний емоційний характер виконання, зумовлений змістом твору (радісним чи жалісним) і високою метою – утішення, просвіщення душі.

У XVI–XVII ст. зароджується жанр духовного вірша. Ці вірші побожного змісту склалися вченими людьми, переважно вчителями і учнями братських шкіл. Серед авторів духовних віршів – видатні діячі культури Памво Беринда, Феофан Прокопович, Мелетій Смотрицький та інші. Оскільки вони переважно співалися, то часто отримували нову назву – канти (лат. *cantus* – пісня). Саме вченими авторами духовних віршів-контів ці пісні розповсюджувалися серед простого народу. Поява друкованого почаївського “Богогласника” стала результатом широкої популярності численних рукописних збірників, у яких було вміщено релігійно-повчальні пісні, псалми і канти.

“Богогласник” містив 250 пісень, що ґрунтувалися переважно на українському матеріалі, незначну частину становили польські та латинські пісні. Весь матеріал “Богогласника” згруповано за змістом у чотирьох розділах, які присвячені: 1) Ісусові Христові (“Про муки Христові”, “Смерть і похорон Христа”, “За смерть Христову – грішникам мука”, 2) Богородиці та її чудотворним іконам (“Чудовний образ Матері Божої в Хотиню”, “До Матері Божої”, 3) святим (про св. Григорія, Василя, Николая, Олексія,

Варвару) і 4) покаяльні та молитовні канти. У перших трьох групах канти розташовані відповідно до календаря церковних свят. Кожному святові відповідає декілька контів. Найбільше їх присвячено Різду Христовому. На особливу увагу заслуговує те, що почаївський збірник, хоч і надрукований в греко-католицькій друкарні і упорядкований ченцями-василіанами, однак містить цілий ряд духовних пісень, створених православними авторами. Це підтверджує думку ряду вчених про тісні негласні контакти між представниками обох конфесій: православної та греко-католицької. Таким чином, “Богогласник” у національній культурі став явищем загальноукраїнським, позаконфесійним [5].

У “Богогласнику” виділяються дві групи контів: панегіричні (прославні) та ліричні. До перших належать канти, що прославляють Христа, Богородицю, святих. Вони переважно урочисто-величавого та світло-радісного характеру, часто містять енергійно-маршові риси, звуко-зображальні звороти (фанфари, церковні дзвони), танцювальні ритми. Ліричні канти, що становлять другу групу, пов’язані з тематикою каяття, смерті, Страстей Христових. Вони мають здебільшого релігійно-філософське забарвлення, а також особистісні риси. Для них характерні виразні інтонації плачу, зітхання, пісенно-декламаційна мелодика.

Хоча канти “Богогласника” є зразком ренесансно-барокових жанрів, проте в них уже відчутні особливості класичної стилістики.

Мелодика духовних контів, зафіксованих у “Богогласнику”, з їх простою строфічно-куплетною формою, повторенням мелодично-виразових побудов була легка для запам’ятовування.

Перші канти прославляли Спасителя, Божу Матір, святих чи угодників божих, а пізніші – вже і чудотворні образи, описували певні події, як-от, наприклад, відомий кант “Про Почаївську Божу Матір”, що оспівує визволення Почаївського монастиря у 1675р. з турецько-татарської облоги. Крім цього, канти прославляли християнські чесноти, ганьбили нечестиве і розпусне життя, закликали християн до милосердя, нагадували про спасення душі.

Віктор Андрієвський писав: “...ці побожні пісні перейшли до старців, калік – усяких “людей божих”, котрі, виспівуючи їх, нагадували своїм землякам про християнські обов’язки, а собі заробляли на хліб. Скрізь коло церков (особливо на храмові свята) по ярмарках, по базарах на Україні, ще перед большевиками, можна було бачити “старців”, що виспівували такі пісні чи на один голос, чи удвійку-трійку чи більше. Але найчастіше співали ці пісні під супровід “релі”, чи (що те саме) – “ліри”...” [6, А.10 зв].

Органічно ввійшовши до репертуару кобзарів і лірників, канти та псалми не залишалися незмінними, а постійно трансформувалися, вбирали в себе ознаки інших жанрів, зокрема дум. За дослідженнями Софії

Грици, “духовні позацерковні піснеспіви, які жили в середовищі мандрівних співців, котрі в початках мусили дотримуватися певної канонічної основи, в силу імпровізаційного фактору в народному епічному виконавстві, ... стали багатшими за нормативну церковну монодію, здавна впливаючи на неї ззовні” [7, с.173]. Таким чином, речитативна манера виконання вплинула на духовні вірші і псалми, а вони, в свою чергу, впливали на тематичне забарвлення інших епічних жанрів – дум, появу в них християнських мотивів і настроїв, оперування церковнослов'янською лексикою.

Релігійно-філософські жанри у репертуарі кобзарів і лірників мали свої територіальні відмінності. Так, поділ українських земель поміж різними державами, де переважало православ'я, з одного боку, і католицизм, з іншого, вплинув на питому вагу цих жанрів у кобзарів і лірників. Якщо на східних землях переважаючими були жанри світські (пісні та думи), то для лірників західного регіону (Галичини) репертуар мав більше церковно-релігійний характер. Крім того, у репертуарі галицьких лірників помітний вплив і польських церковних обрядів (молитви “W czwartek przy ostatniej wjecezy”, “Stoji rączka kwitnonca”, духовні пісні про святого Антонія Підкаменецького) [8, с.21-23, 43-45].

Питання жebraцької приналежності кобзарів і лірників у радянський період вважалося неетичним, нетактовним, принизливим по відношенню до народних співців. Проте цей фактор є принциповим. Адже старець, жebraк – це особа, відречена від життєвої практичності, вона існує поза процесом виробництва і отримання матеріальних благ. Саме тому серед жebraків існувала зовсім інша система цінностей, заснована на зневажанні земними благами і самоприсвяті духовному існуванню. Такий підхід до життя чітко прослідковується у текстах кобзарсько-лірницького репертуару, особливо в псалмах і думах. Виконавці псалм – це передовсім люди високої моралі, які вміли піднятися над суєтністю життя, проголошувати ідеї справедливості, милосердя, любові до ближнього.

Лірники і кобзарі, як носії творів, переважно релігійно-моралізаторського змісту, мали серед народу велику популярність. Це було зумовлено і демократичністю способу донесення слова Божого до народної обстановки хатнього, вуличного, святково-ярмаркового музикування, і самою персоною панотця – лірника чи кобзаря, який сприймався простими людьми як продовження розмови з Богом, якщо не в храмі, то на побутовому рівні. Можливо, саме тому всі приповідки наприкінці співу в кобзарів і лірників мають характер Божого благословення, як, наприклад: “А нам, дай Боже, во мирі прожити, пісню во Трійці хвалити” або – “Богу і честь, і хвала, й Вам, християни, за вислушаніє, на многії літа”. Крім того, період мандрівних походів кобзарів і лірників, їх початок та кінець збігалися з великими релігійними святами – від Трійці до Покрови.

Весняний та зимовий період не входив до часу мандрівних походів не лише у зв'язку із холодною порою, але й у залежності від постів, коли репертуар обмежувався. Таким чином, релігійні вірші, псалми у репертуарі кобзарів і лірників створювали стійку позацерковну духовну традицію. В них не дотримувалася сувора канонічність церковних молитов, натомість мав місце творчо-імпровізаційний підхід до трактування тематики, сюжетів, до поетичного і музичного оформлення цих жанрів, зумовлений природою народного епічного музикування.

Порфирій Демуцький у праці “Ліра і її мотиви” писав: “Єсть такі сліпці, котрі на своєму недотепному і капризному струментові виконують з великим артистизмом чудові мелодії свого репертуару. Переходять вони з села в село, і там релігійний, моральний, лірично-побутовий, хвалебний або жартовливий голос пісні лунає по хаті і б'є по серцю, або по жижках чулому селянинові” [4, с.VI]. Серед народних музикантів-інструменталістів найпоспідовнішими провідниками християнської ідеології були саме лірники. Їх залюбки запрошували на світські забави – вечорниці, весілля, свята, де вони виконували різноманітний репертуар. Проте сама присутність лірника на таких заходах, його періодичне звернення до релігійних образів, біблійних сюжетів, повчальна манера вислову надавали цим зібранням певної ритуальності, яскравого християнського забарвлення, християнської дидактики. Після смерті лірника йому в труну клали інструмент, що було характерним для всіх європейських народно-християнських традицій. Ця традиція зберігалася довгий час. Відомо, що ліру поклали в труну і сучасного відомого путильського співака православних набожних пісень, віршів та псалм Дмитра Гинцара (Чернівецька обл.) [9, с.9].

Аналізуючи таємну “лебійську” (від “лебій” – старець) мову кобзарів і лірників, слід відзначити її опору на християнську лексику: Бог (охвес), Божа мати (охвесова мануцьи), Христос (ставер), каплиця (кльуснарка), костел (шандал), пастир (лопстирник), празник (патерик), парастас (репсальник), похорон (хальи), цвинтар (кльуснар), гріх (крім), молитвини (стаўрочини), хреститись (стаўрочнити сьи), молитва (шатир), ікона (охвес), відпуст (йашчур), письмо (репсаньи) тощо. Прикладом можуть служити і висловлювання “шатар з'їтати” (мовити молитву), “правошити слугомку” (правити службу Богу) [8, с.9-17].

Діяльність українських бандуристів високо оцінювали видатні церковні особи. Так, зокрема, місцем виступу Капели бандуристів ім. Г.Шевченка під керівництвом Григорія Китастого була резиденція греко-католицького митрополита Андрея Шептицького у Львові (8 листопада 1943 р.), який благословив бандуристів на майбутнє, про що свідчить пам'ятний запис: “Капеля бандуристів ім. Т. Шевченка учить нас, як слід оцінювати і відчувати трагізм нашого положення, а відтак веселими піснями



піддержує духа і додає надії на будуче. Нехай Всевишній Бог благословить Вас на дальшому шляху” [10, с.164].

А один із відомих представників Української Автокефальної Православної Церкви – митрополит Василь Липківський у проповідях окрему увагу приділяв трагічним сторінкам життя українського народу, переслідуваного на власній землі. Особливо актуально в цьому контексті звучить його розгорнута проповідь “Христова освіта і сліпі бандуристи” [11, с.115-117]. У своєму слові митрополит підкреслював ту високу духовність, релігійну і національну свідомість, моральну чистоту, яку несли сліпі кобзарі і лірники в народ. “... В історії українського народу кобзарі, бандуристи мають величезне значення. Ці сліпці були в нашому народі справжніми вогнищами народної свідомості, народної віри, народної пісні, оповідань про минуле, закликів до кращого... Вони вбирали в себе все те добре й те лихе, що хвилювало народне життя наше, всі ті біди, страждання, всі ті війни і муки невільництва, всі кроки піднесення релігійного, національного, і все це відбивали в своїх думках, піснях, казаннях, в своїх жалібних співах” [11, с.116].

Митрополит В.Липківський вважав неоцінимою виховну роль кобзарів і лірників, їх народне середовище побутування, тісний зв'язок із простими людьми, доступність спілкування: “...Сліпі жебраки, ці кобзарі, бандуристи, що співають по базарах, що просять хліба, часто більш високі душею люди, ніж навіть кабінетні вчені. Сліпі жебраки, що примушені завжди перебувати серед натовпу людей, у хвилях розмов людських на базарах, вони, як те сучасне радіо, ловлять в себе всі ці розмови, а сліпі очі дають велику перевагу пам'яті їх, ухам, і вони добре відбивають цей гомін розмов і в своїх співах, виголосах всім передають і, перебуваючи серед натовпу людського, часто самі робляться осередками, джерелом народних мрій, спогадів, бажань, вірувань...” [Там само]. В.Липківський підкреслював просвітницьку роль кобзарів і лірників навіть порівняно із “високовченими єпископами та митрополитами”, оскільки останні “кували з віри зброю для держави, цією зброєю гнітили свій нарід, розбивали його, і він часто їм не вірив, церкви пустіли”. Натомість, – “на базарі народ тісно обступав лірника, слухав його пісні про Лазаря, про потоп, страшний суд і інші канти, підносився своєю вірою, задовольняв своє серце” [Там само].

Митрополит підкреслював ту значну роль професійного кобзарства і лірництва, яку воно відіграло у справі збереження для наступних поколінь мови, пісні, народних звичаїв і обрядів, із болем говорив про негативні наслідки русифікації в Україні: “...А мова рідна? Коли московська неволя вигнала з наших церков нашу рідну мову, наші канти. Де вони збереглися? Як до нас схоронилися? У лірників, у кобзарів, у жебраків на базарах. І коли

величні представники російської церкви і нації називають нашу мову, наші співи, канти – базарними, то це дійсно так. Лише на базарах у лірників збереглися, заховались до наших часів крихти з того величезного історичного скарбу, який уявляли собою українські давні народні оповідання, думи, канти, співи і який так вперто намагалися дощенту знищити наші російські керівники. Отже, величезне значення мають наші лірники, кобзарі і для нашої Матері-України, і зокрема для нашої церкви української” [Там само].

Надзвичайно цікаво й актуально нині звучить і дослідження відомого етномузиколога та фольклориста Ігоря Мацієвського (Санкт-Петербург) про взаємодію у сфері народної інструментальної культури, відокремленої від церковного служіння, християнського та етнотрадиційного начал музичної діяльності, які він розглядає на локальному (як поєднання християнських обрядів і текстів із традиційними ритуалами Різдва, Великодня, шлюбу, хрестин, поховання, храмових свят) і проблемному рівнях [9].

На сьогодні традиційний кобзарсько-лірницький репертуар продовжує функціонувати. Більше того, він поповнюється новими творами, збагачується та розширюється в процесі загального удосконалення засобів виразовості, зокрема бандурних. В останні роки спостерігається і посилення зацікавленості творами, що існують у певних авторських виконавських редакціях (наприклад, Остапа Вересая, Григорія Китастого, Зіновія Штокалка та ін.). Сучасні бандуристи, розшифровуючи записи відомих кобзарів, лірників, залучають їх до свого репертуару. Що стосується популярних у свій час традиційних кобзарських релігійних псалмів (“Про Лазаря”, “Дванадцять п'ятниць”, “Плач, душе моя”, “Блудний син”, “Сон Богородиці”, “Створив Бог Адама” та ін.), то нині вони ще залишаються поза увагою виконавців. Поясненням цьому може бути той факт, що зразки цього жанру, в основному, зберегла усна традиція і введення їх у репертуар потребує ретельного розшуку, великої дослідницької роботи, розшифрування та аранжування для сучасних модифікацій бандури.

Важливо, що в рамках Міжнародного конкурсу бандуристів ім. Гната Хоткевича з 90-х рр. ХХ ст. відбувається огляд виконавців на традиційних народних інструментах – старосвітській бандурі, кобзі, торбані, лірі та ін. Репертуарними вимогами для учасників огляду є виконання і аутентичних жанрів – думи, псалми, пісні. Це у значній мірі стимулює сучасних бандуристів до пошуків і відтворення жанрів псалми і канта.

1. Василь Ємець. Про козаків-бандурників // У золоте 50-річчя служби Україні. – Торонто: УВАН. 1961

2. Марина Гримич. Виконавці українських дум // Родовід. 1992. - № 3. - С. 14-21.

3. Микола Лисенко. Народні музичні інструменти на Україні. – Київ: Мистецтво, 1955.
4. Порфирій Демуцький. Ліра і її мотиви. – Київ, 1903.
5. Юрій Медведик. Почаївський “Богогласник” // Музика. – 1992. – №4. – С. 15-17.
6. Віктор Андрієвський. Про українські псалми і канти // ЦДІАЛ. – Ф. 364. – Од. зб. 159. – А. 10-10 зв.
7. Софія Грица. Кореспонденція мелосу духовних віршів, псалмів і дум в усному епічному виконавстві // Фольклор у просторі і часі. – Тернопіль: Астон, 2000.
8. Володимир Гнатюк. Лірники // Етнографічний збірник. Т. 2. – Львів: НТШ, 1896.
9. Ігор Мацієвський. Християнське та етнотрадиційне в інструментальній музичній культурі народів Карпат: взаємозв'язки та антинорми // Традиційна музика Карпат: християнські звичаї та обряди / Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції. – Івано-Франківськ, 2000. – С. 5-14.
10. Улас Самчук. Живі струни. – Детройт, 1976.
11. Слово закличне і праведне (Проповіді і лист митрополита Василя Липківського) // Київська старовина. – № 1. – 1994. – С. 110-122.

Violetta Dutchak

#### KOBZAR-LIRNYK ART IN THE CONTEXT OF THE CHRISTIAN IDEAS

The article describes peculiarities of the repertoire and the life of the representatives of the kobzar-lirnyk art, the christian traditions of its phenomenon in the history of the ukrainian people.

## ТЕОРІЯ ТА ІСТОРІЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

Михайло Гнатюк

### НАРОДНЕ МИСТЕЦТВО І ДИЗАЙН НА ВИСТАВКАХ У ГАЛИЧИНІ

Невід'ємним елементом промислових, господарських, етнографічних виставок у Галичині, окрім їх основних завдань, були показ і демонстрація надбань у сфері культури, мистецтва і архітектури. Для простого галичанина були важливими не стільки огляд промислової продукції, виставленої на продаж, яка часто була йому недоступною, скільки та святкова атмосфера, переважно з оркестром і піснями, виробами народних майстрів, павільйонами та будівлями в народному стилі. Цю обставину організатори виставок добре розуміли і враховували при їх організації.

Про високий художній рівень виробів народних майстрів-дизайнерів з Галичини в Європі дізналися з виставок 1873 року у Відні, 1878 року в Парижі та 1880 року в Коломиї [1, с.5]. У столиці Австрійської держави – Відні – був відкритий салон виробів “домашнього промислу” з Галичини. На віденську виставку відправили понад 200 гуцульських свічників, мисок, кахлів, різьблені вироби Юрія Шкрібляка, ткани вироби, які, на жаль, донині не повернуті в Україну.

На першій Руській господарсько-промисловій виставці 1880 року в Коломиї сам цісар Франц Йосиф дивувався з майстерних виробів Юрія Шкрібляка, на прохання якого було звільнено з війська його сина Миколу. У цей же час дослідники починають цікавитись гуцульським мистецтвом, про яке мало хто з широкого загалу знав. Регіон Карпат і Прикарпаття стають полем для наукових досліджень у сфері етнографії і народних промислів. Гуцульщину і Покуття регулярно відвідують з експедиціями Я.Головацький, Ф.Вовк, В.Шухевич, І.Франко, В.Гнатюк. Нагромадження великої кількості художніх виробів у громадських установах і приватних осіб сприяло відкриттю ряду музеїв. Так, у Львові почали діяти музей при Науковому товаристві імені Т. Шевченка та Промисловий музей.

Захищаючи українську науку, культуру і мистецтво, товариства, спілки та організації в Галичині (“Руська бесіда” (1810), “Просвіта” (1880), “Руська Рада” (1870), ІТШ (1873), “Народна Рада” (1885), “Народна торгівля”, “Дністер”, “Клуб русинів”, “Боян” та інші) організовували відповідні заходи. Завдяки їм була успішно підготовлена і проведена виставка Крайова у Львові 1894 р., що стала визначною подією в житті Галичини кінця ХІХ століття. Авторами розробленого плану виставки стали архітектори та інженери Ю.Захарівич, І.Левинський, Ф.Сковрон,

З.Горголевський, Ю.Цибульський, Г.Пенсанський, Т.Долинський [2, с.40]. Вони є авторами й численних проєктів будівель, що розмістилися на стрийському полі. Більшість зразків архітектури були побудовані народними майстрами. В спорудженій Лесем Ковбчуком [3] гуцульській хаті, що містилася в етнографічному відділі виставки, жили і працювали Василь та Микола Шкрібляки [3]. За їх роботою мала можливість спостерігати не тільки широка громадськість, але і сам цар, який прибув до Львова під кінець виставки [4]. Після її закінчення срібні медалі в галузі архітектурно-художнього деревообробництва отримали: за різьбярські вироби брати Шкрібляки, за топіріці і ножі для паперу Марко Мегединюк, за теслярські роботи (спорудження гуцульської церкви і хати) Лесь Ковбчук. Бронзовими медалями нагороджені Іван Семенюк з Печеніжина та Василь Якиб'юк з Криворівні за різьбярські роботи, Петро Гондурак з Яворова за мосяжництво [4]. Похвальними листами відзначені: Степан Микитин з Лятача за різьбярські роботи, Гриць Девдок з Косова за мосяжництво та інші. Виставка засвідчила багатство художньо-матеріальної культури галичан і послужила поштовхом до пошвавлення економічного і мистецького життя.

На зламі століть відбувається значне піднесення суспільного життя в Галичині, в якому активно беруть участь такі відомі українські діячі науки, культури і мистецтва, як Франко І.Я., Грушевський М.С., Гнатюк В., Шухевич В., Лукіянович Д., Труш І. Вони висвітлюють у пресі культурно-мистецькі процеси, виступають ініціаторами створення ряду етнографічних музеїв і одночасно першими збирачами їх експонатів. Так, Іван Франко був нагороджений дипломом і бронзовою медаллю від чеського етнографічного товариства за заслуги в галузі етнографії [5]. В.Гнатюк щорічно від 1899 року до 1920 року, перебуваючи в Криворівні, Косові, Шешорах, Соколівці, вивчав пісенне та декоративно-прикладне мистецтво гуцулів, дбав про розвиток різьбярства, був співучасником заснування спілки "Гуцульське мистецтво" в Косові [6, с. 286]. Значний внесок у вивчення і популяризацію народного мистецтва на початку ХХ століття вніс учитель і етнограф Лука Гарматій [7, с.70]. Працюючи в с. Головах на Гуцульщині, він підтримував зв'язки і листувався з І.Франком, В.Гнатюком, Ф.Вовком, В.Шухевичем, М.Грушевським та іншими, які часто просили у нього допомоги у збиранні етнографічного і народознавчого матеріалу. Так, для Празького музею була зібрана знаменита гуцульська колекція Ф.Ржегоржа на замовлення Ф.Вовка, для Петербурзького - вироби родини Шкрібляків, мосяжників, моделі хат, музичні інструменти. Для музею наукового товариства ім. Г.Шевченка у Львові, на прохання В.Гнатюка, Гарматій закупив найбільшу кількість експонатів, серед яких були: модель гуцульської церкви, хата з граждою, різьблені речі тощо [7, с.72].

У Львові 1905 р. з ініціативи "Товариства прихильників української літератури, науки і мистецтва", головою якого був відомий художник І.Труш, відбулася мистецька виставка. На ній було гідно представлено і гуцульське сницарство, в основному з колекції М.Грушевського. Народні майстри Микола і Василь Шкрібляки за роботи, експоновані на виставці, нагороджені золотими медалями, а Федір відзначений похвальним листом. Серед учасників були різьбярі Петро Гондурак з Яворова, Марко і Петро Мегединюки з Річки, Василь Якиб'юк з Криворівні, Іван Семенюк з Печеніжина, Петро Дутчак з Брустор та інші. Загалом в ній взяли участь біля 10 різьбярів, в основному продовжувачів традицій яворівської школи різьби [8, с.59].

21-30 вересня 1912 р. у Коломиї організовується етнографічна виставка, в якій взяли участь у два рази більше різьбярів ніж на виставці 1905 р. у Львові. За планом, розробленим викладачем Коломийської деревообробної школи І. Біленьким, окремі відділи мали Галичина, Буковина і Полтавське земство, які в цілому займали 16 залів. Гуцульське сницарство було представлено в основному збіркою В.Шухевича. Буковину презентували вироби Вишницької різьбярської школи. Досягнення у розвитку домашнього промислу, продемонстровані на виставці, одержали схвальні відгуки сучасників. Посередині виставкового залу був створений інтер'єр хати з властивими йому різьбленими елементами. Викладачі та учні Вишницької школи не тільки зробили вдаль спробу прикрасити гуцульською різьбою "топіріці, кружок чи барильце" [9, с.4], але й показали, як можна змінити нашу хатню обстановку, витримавши народний стиль в орнаментальному прикрашанні предметів. Школа мала свою окрему кабінку (відтворений інтер'єр гуцульської хати), де були виставлені меблі, тарілки, вази, баклаги, розміщенням яких займалися самі її директор Лєтовський та урядник крайового базару в Чернівцях Гойнацький. У кабінці товариства "Достава" було виставлено кільканадцять високомистецьких рам, а також тетраподи, багато різьблених і викладених хрестів, виготовлених під керівництвом В.Шкрібляка. Він вважався тоді першим гуцульським різьбярем. Його роботи ніби "замуровані" різьбою, "жированем", пацьорками, кавчуком тощо. З них були виставлені метрополице жезло Л.Шептицького, мисник Д.Лукіяновича, барильце Іукевича. Брат Василя, Микола, вважався найпершим тогочасним колористом, виставляв рамки до портрета Г.Шевченка. Різьбярі на виставці були екскурсводами і консультантами, а кого зацікавила різьба чи викладанка, тому Микола Шкрібляк одразу різьбив і набивав кораликами кружок чи скриньку.

Особливу увагу на виставці привертала приватні колекції старої гуцульської зброї та "старовіських" і нових предметів, доставлених Іваном Дедиком з Устрік, Лукою Гарматієм з Голов, а також д. Синбалевицем – лісничим з Жаб'є-Дземброні. Виставлялася і багата колекція Буковинського краєзнавчого музею, а також роботи окремих осіб: Івана Семенюка з Печеніжина, Івана Прокопіва з Острова, артиста-малюра Соколовського з Пістиня, родини Нівелинських з Жаб'є та інших. Хоч відділ різьбярства і токарства на виставці був представлений найбагатше, проте багато з виставлених предметів значно відступали від традиційно народних орнаментів і форм (хоч були дуже дорогі). Член Наукового товариства ім. Т.Шевченка у Львові Назарів, узагальнюючи результати поїздки на виставку у своєму звіті, відзначав, що "вона була більш етнографічно-артистична, ніж промислова, мала на меті швидше показати предмети домашнього побуту і артистичної творчості української людности, а ніж дати поняття про стан і розвиток українського домашнього промислу та його характер, напрямок, животність чи занепад, здібність до дальшого поступу. При тім це була виставка спеціально гуцульсько-покутська, хоч далеко не обнімала ані цілої гуцульсько-покутської території, ані давала повного і закінченого поняття про зазначені сторони життя людности сеї території".

Як відзначалося в тогочасній періодиці, вижницький навчальний заклад у порівнянні з коломийським найближче стояв у своїй діяльності до народного стилю різьблення, за що неодноразово був відзначений на місцевих і міжнародних виставках (у Бухаресті – 1906 р., Чернівцях – 1908 р., Стрию, Петербурзі, Відні, Празі, Парижі, Чикаго – 1909, 1901, Коломій – 1912). Крім уже названих робіт, на коломийській виставці експонувалися чорна шафа та стіл, виготовлені під керівництвом В.Девдюка, що відзначалися тонкою роботою, свічник-тріця, декоровані рами тощо. Навчальною програмою Вижницької школи було передбачено і викладання мосяжництва, яке вів В.Девдюк, "викладаючи не тільки писаними узорами, але каучуком і цятками" [10, с.3]. Перед Першою світовою війною школа виготовляла меблевий гарнітур для салону австрійського князя у Відні, значну кількість дрібних речей сувенірного характеру (столики, скриньки, декоративні таці, тютюнниці, цукерниці, філіжанки, ножі, лускоріхи тощо). Щорічно учні виготовляли близько 600-700 предметів, які збували через крайовий базар у Чернівцях. У 1910-1916 роках вироби школи експонувалися на виставці у Петрограді, а на міжнародній виставці в Чикаго (США) були відзначені золотою медаллю [11, с.30].

Використовуючи різноманіття художньо-декоративних технічних та інших засобів, В.Девдюк ще з ранніх років творчості завойовував

високі нагороди на виставках. За участь у Краківській виставці 1887 року отримав диплом та бронзовою медаллю, за участь у Львівській 1894 року отримав срібну медалю, у Стрийській 1909 року – золоту (за тарелі, гоніри і лускоріхи), Коломийській 1912 року – золоту. Майстер брав участь у виставці 1929 року в Познані і 1933 року в Кутах, де був нагороджений золотою медаллю, а його син Микола – срібною [12, с. 27].

Поряд з народним дизайном у дереві (конструювання і оздоблення різьбою меблів та інших ужиткових виробів) на виставках широко були представлені й інші види народного та професійного мистецтва: кераміка, ткацтво, килимарство, вишивка, іграшкарство, кошикарство тощо. Народне мистецтво тут займало одне з провідних місць, а його майстри були шанованими і поважними людьми. Проте заробити вистаритет у науковців, прихильність влади і повагу громадськості вдавалося далеко не всім. Це могли зробити досвідчені творчі особистості, які поліфували свій талант у нелегкій буденній роботі протягом тривалого часу, переймаючи художні здібності від діда-прадіда. Їм не вдавалося набити великих статків, хоча їхні високомистецькі вироби ставали окрасою домашніх палат високих посадових осіб, численних столичних музів і дорого коштували.

- 1 Кречковський Л.В. Школа деревного промислу в Коломій // Живописи. – Коломия, 1994. – С.5-9.
- 2 Бірюльов Ю. Архітектура і образотворче мистецтво на Загальній крайовій виставці 1894 // Фонд Д.Шелеста. Львів. карт. галерея. Другі наук. чит. – Львів, 1994. – С. 40-44.
- 3 Листи з вистави // Діло. – 1894. – № 165, 167, 168, 169.
- 4 Діло. – 1894. – № 195, 215.
- 5 Діло. – 1896. – № 130.
- 6 Сеньків І. Гуцульська спадщина. К.: Українознавство, 1995. – 512 с.
- 7 Арсенич П. Учитель і етнограф Лука Гарматій // Гуцул. шк. – 1996. – № 1. – С. 70-73.
- 8 Груш І. Вистава українських артистів // Артистичний вісник. – 1905. – Травень. – С. 59-61.
- 9 Лукіянович Д. Виставка домашнього промислу в Коломій // Неділя. – 1912. – № 42. – С. 3-5.
- 10 Лукіянович Д. Мосяжництво Виставка домашнього промислу в Коломій // Неділя. – 1912. – № 38. – С. 3.
- 11 Пшагалю Р. Вижницькому коледжу декоративного і прикладного мистецтва ім.В.Ю.Шкрібляка – 90 років // Мистецько-літературний альманах. – Львів, 1995. – №16. – С.25-31.
- 12 Кратюк О. Василь Девдюк: Життя і твори. Коломия: Народний дім. – 1993. – № 2. – С. 26-27.

Mykhailo Hnatiuk

FOLK ART AND DESIGN AT THE EXHIBITIONS IN HALYCHYNA

The article summarizes the achievements of folk art of the West-Ukrainian region (Hutsulshchyna, Pokuttya) – wood-carving, turning, furnishing weaving, carpet-making, embroidery, ceramics at the exhibitions of Halychyna at the end of the 19<sup>th</sup> – the first part of the 20<sup>th</sup> centuries.

## **Василь Черепанин** **ІКОНОГРАФІЧНИЙ КАНОН У ТРАНСФОРМАЦІЇ** **БОЙЧУКІСТІВ**

Майже до середини XIX ст. в українському живописі відчутними були традиції іконопису, які, починаючи занепадати в кінці XIX, у XX ст. перервалися 70-літньою “дехристиянізацією” України. Але тенденція “ретро” – повернення до колишніх стилів ікони – втілюється у новому осмисленні в сучасному мистецтві [1].

У всеєвропейському мистецькому стрибку, початому для XX ст. Ван Гогом – Гогеном – Сезанном, продовженому Матіссом – Пікассо – Боччоні, зусилля українських митців були недаремні. У вселенському русі вони не згубили національних прикмет, бо за ними стояла духовність української ікони, вітальна сила селянського мистецтва [2, с. 24]. У статті робиться спроба проаналізувати бойчукізм, напрям українського авангарду, який розвивався під значним впливом давнього іконопису.

Бойчукізм: М. і Т.Бойчуки, В.Седляр, І.Падалка, О.Павленко, А.Іванова, К.Гвоздик, М.Касперович, С.Сагайдачний, М.Рокицький, О.Бізоков, С.Нелетиська-Бойчук, П.Холодний.

Таке явище, як бойчукізм, нагадує ностальгію Т.С.Еліота у його мрії про новий медієвізм [3, с. 64]. Художники 1920-1930-х працювали у різних стилях, але стилі М.Бойчука і абстракціоністів були найвизначнішими [4, с. 102]. Примітивізм виявився чи не найстійкішою течією в українському мистецтві, оскільки саме його ознаки знаходимо у М.Бойчука, І.Падалки, О.Павленка, В.Седляра [5]. На початку XX ст. Україна, хоч і повернулася до більш “сучасного” Заходу, але демонструвала тенденцію до “іконозації” – створюються монументальні полотна, корені яких у Візантії, ранньому Ренесансі і українських народних традиціях. Михайло Бойчук, художник з Галичини, – головний представник монументалізму, осердя школи бойчукістів. Монументалісти орієнтувалися на доренесансну і ранньоренесансну фреску, хоч інколи зверталися і до мексиканських зразків (кубізм Дієго Рівєри) [6, с. 58]. На початку XX ст. масивні форми монументального стилю – “статуї” Ф.Кричевського (триптих “Життя”), фігури О.Павленка, А.Іванової, а тим більше творчість таких бойчукістів, як І.Падалка чи І.Жданко, – безсумнівно, походять від україно-візантійських коренів часів Русі [3, с. 60-61].

І.Груш, М.Бойчук і М.Сосенко були ентузіастами синтезу візантійського ікономалярства і сучасних форм народного мистецтва. У 1907 р. М.Бойчук переїхав у Париж, де організував школу, що нагадувала мистецьку майстерню середньовічних цехів. У ній працювали молоді митці, які поділяли його погляди (бойчукісти) і стверджували форму неовізантизму [7, с. 67]. Поет Гійом Аполінер написав спеціальну статтю

“Релігійний живопис Малоросії”, присвячену школі Бойчука, яка складалася з групи художників-ремесників, що зверталися, крім візантійського та проторенесансного монументального мистецтва, і до староукраїнського іконопису, вбачаючи в ньому першоджерело українського національного мистецтва [8]. Г.Аполінер, критикуючи їх, наголошував, що вони “ще мусять багато навчитися у сучасного мистецтва, яке значно складніше ніж золоті ікони українських церков. М.Бойчук нагадав Франції, що художники, як і поети, мають право вільно змішувати століття. Маларме мав рацію, коли говорив про це” [7, с. 67].

Бойчукізм завоював перед Першою світовою війною весь Париж. Той самий поет і критик модерністичних течій на Заході Аполінер ще в 1910 р. назвав паризький гурток на чолі з Бойчуком і стиль цих “малоросів” “школою неовізантизму”. Хоч цей апологет кубізму і ставився з притирством до бойчукістів, бо зневажав їхню хліборобську тематику та іконописну художню структуру, однак формалістичні винаходи кубізму природно застосовувалися в українському авангарді. Найбуденніша тематика кубізму – “натюрморт” (гітара) чи “портрет” (гітарист) – у творах Пікассо чи Брака теж була похідною від ікони і будувалася на ній. Модерністичні течії не могли впливати на бойчукістів, бо вони відображали анонімне щоденне життя українського селянина, і це явище було підсилене іконною формою [9, с.94].

Бойчук звертався до візантійського мистецтва, вважаючи його альтернативою до традиції Ренесансу. В Росії таким самим шляхом певний час пішов Володимир Татлін, мабуть, під впливом Гончарової, яка була ініціатором таких ідей, хоча вони й суперечили непристойним творам її чоловіка Ларіонова. Бойчука різко критикував у журналі “Паризький вісник” (1911) О.Архипенко, закидаючи, що у візантійців помилкова думка, що “досить зберегти естетичні форми творів попередніх віків без їхньої внутрішньої суті, яка зробила їх безсмертними” [4, с.101]. Малевич теж полемізував у зв’язку із впровадженням Бойчуком “візантизму” на Заході, вважаючи, що стінопис розвивається в іншому напрямку, який не має нічого спільного з фресками. Він відкидав, як прихильник спектралізму (“кольорографії”), блідий колорит бойчукістів. Однак полеміка не чинячала йому відвідувати Бойчука, і він казав, що їхня стилізація сучасних тем – це все одно, що телефонувати Рамзесу II чи пошити сучасний модний піджак для Христа [10, с.198]. Сперечався з Бойчуком – найбільшим авторитетом серед київських митців – і Пальмов. Вічні ідеали, які Бойчук впроваджував у мистецтво, не задовольняли його [11, с.207].

1909 р. М.Бойчук виставляє в Парижі кілька творів “а темпера”, які відрізнялися від інших полотен, “подекуди не модельованих, але рисованих старим примітивним способом на спосіб візантійський” (І.Груш).

У 1910 р. з'являється 18 колективних робіт “Школи Бойчука” під загальною назвою “Відродження візантійського мистецтва” (М.Бойчук, М.Касперович, С.Сегно). “Неовізантисти” привернули загальну увагу [12, с.8]. В усіх новаторських художніх об'єднаннях Росії (“Бубновий валет”, “Мішень”, “Ослячий хвіст”) бойчукісти разом з футуристами і неопримитивістами були найактивнішими учасниками [13, с.38].

Група учнів паризької студії М.Бойчука додержувалась візантизму, захищаючись від індивідуалізму і богемності сучасної художньої молоді. Бойчук закликав повернутися до цехової колективної творчості кінця Середньовіччя – початку Ренесансу (Джотто, Рубльов, Чимабус), відродити безкорисливість і моралізм: персонажі бойчукістів – на вічних безплідних просторах, образи умовні, нереальне тло, обличчя-лики ледь помічені, іконна замкнутість простору. У 1917 р. бойчукісти зібрались у Києві з Тимофієм (Гимком) Бойчуком, який в іконні композиційні схеми і знекровлений колорит ввів селян. Як Джотто спростив витончений візантійський стиль, так він наділив монументалізм простотою народної картинки.

У новоутвореній Українській Академії Мистецтв Михайло Бойчук очолив монументальну майстерню [13, с.41-42], у якій малювалися не лише картини, а й освоювалась техніка стінних розписів “аль фреско” (по мокрому) та “аль секко” (по сухому) барвами, розведеними воском [12, с.9]. Стіни майстерні були об'єктом для занять: з них спочатку здирали старий тинк, малювали в натуральну величину шкіци, готували свіжий ґрунт для фресок. Самі ж виробляли всі види й форми фарб, включно з темперою, яку тоді ніде не можна було придбати [12, с.32]. М.Бойчук твердив: “Артист мусить бути ремісником-творцем” [12, с.9]. Він завжди мріяв створити колектив ремісників-творців-артистів, які володіють усіма секретами майстерності [12, с.35]. М.Бойчук узяв до себе брата Гимка підмайстром (згідно з цеховим устроєм). Навіть жартували, що у Бойчука вчать роки по 20, як за Середньовіччя [14, с.376].

Бойчук створив імперсональне, позбавлене суб'єктивності “велике” мистецтво: “Центральність композиції. Монументальність. Суть ідеї – в найзакінченішій суворій формі. Мистецтво у фактурі образу, а не в темах. Простота рисунка, золоті фони. Нічого зайвого, досконале розуміння площини, фарб, розташування ліній”. Такою була його ідея. Він збирав зразки старовинних ікон, давніх вишивок. З ікон, мистецтва проторенесансу його учні роблять “відрисовки”, досліджуючи пластику, орнаментику, члєнування поверхні. Мета Бойчука – відродити візантійські традиції в сучасному мистецтві. Його учениця Софія Бодуен де Куртене до кінця життя розмальовувала у Польщі костьоли, використовуючи візантійські традиції, незважаючи на їх ідейну та пластичну неадекватність польської культури [12, с.9-12].

Пошук Бойчуком нового естетичного канону, який бере початок від зображень Богоматері на іконах народних майстрів, – без сентиментального замилювання. Наприклад, мальований темперою по золоту на дереві твір М.Бойчука “Двоє під деревом” – яблуня з плодами, правічний мотив чоловіка та жінки – і є “сучасна ікона” художника [12, с.15]. Це традиційний бойчукістський сюжет – жінки рвуть яблука (“Жінки біля яблуні”(1920) Т.Бойчука, “Дівчина з яблуками”(1920) О.Павленко, “Біля яблуні”(1928) М.Рокицького): біблійний сюжет плюс українське тло, але біля яблуні завжди тільки жінки або дівчата (очевидно, Єва більш необхідна для бойчукістів ніж Адам); “рвати яблука” важливо для бойчукістів, це їхня розпізнавальна риса. Саме Г.Сковорода, який називав близьку Бойчуку народну культуру “Садом”, подарував йому ще в 1910-х роках образ Яблуні: “Яблуні не учи родить яблука, уже сама натура ее научила. Огради только ее от свиней, очисти гусень, отвори устремляющуюся на корень ее урышу”. Ці символи були близькі постулатам М.Бойчука і дидактичній сутності бойчукістів: зображення Яблуні, Саду і Садівника (точніше, Садівниці) як емблеми вони брали за сюжет і в монументальному, і в станковому малярстві [12, с.36].

На свідомість Бойчука вплинув Ю.Панькевич, який малював Христа і Богородицю в народному гуцульському одязі, перший в іконі св.Миколая свідомо знехтував заялуженим академічним типом зображення і повернувся до візантійського типу з суто декоративними та символічними принципами. Бойчук як знавець технології іконопису залучався до реставраційної роботи над музейною колекцією Львівського Національного музею (1910-1914). Він проводив реставраційні роботи і в церкві с.Лемеші на Чернігівщині, і в Ярославі, де розмальовував церкву XVIII ст.; у 1912-1913 роках реставрує живопис у соборі св.Юра і створює туг власні фрескові композиції [12, с.15-17]. М.Бойчук зауважував: “Ми постільки є школою візантійського відродження, поскільки наша українська культура була під її впливом. “Неовізантизм” – це лише термін для легшого порозуміння”. Сам Бойчук – “апостол” теорії бойчукізму. Ідейний монументалізм – вимога до нового мистецтва. Його цікавили, попри всю “сакралізацію” давнього мистецтва, не просто відношення архаїчних форм, а їх використання. Візантійські “зразки”, на його думку, мали і український, і традиційний, і модерністський характер [12, с.19-21].

М.Бойчук ще підлітком звернув на себе увагу відомого збирача іконопису митрополита Андрея Шенгелія. У творах бойчукістів українська старовина проглядає крізь візантійський живопис. У дерев'яних, написаних темперою на золотому тлі, портретах і композиціях на євангельські сюжети відчувається здатність перетворитися на фрески або мозаїки. Автори мріяли про синтетичне мистецтво, в якому бачили

себе подібними до анонімів середньовічних ремісничих братств, об'єднаних колективною творчістю. Станкові твори Бойчука – скупі, аскетичні у засобах вираження, тут проступають традиції Візантії, іконопису.

М.Бойчук, вслід за Д.Айналовим і М.Реріхом, у 1910-х роках – один з пайбільших знавців давньоруського монументального живопису [15, с.104-105]. Він був близько знайомий з Реріхом, який бачив його твори, і вони йому дуже подобалися, неодноразово з ним зустрічався [14, с.367].

У 1919 р. школа Бойчука здійснила свої значні комплекси монументального оформлення, тоді як в Мексиці перші спроби в цьому жанрі з'явилися в 1922-1923 роках, а в російському радянському мистецтві – лише наприкінці 20-х. Серед монументалістів Бойчуку не було рівних [15, с.106]. Цікаво, що інші художники-примітивісти (Пікассо чи такі, як Дієго Рівера) шли подібним шляхом. Еволюція Рівера вражає схожістю. Цей мексиканський художник теж вивчав італійські фрески, візантійське мистецтво, і так само шукав національне мистецтво – розглядав монументалізм як засіб створення “народного мистецтва, що, породжуючи монументальний живопис, вміло б розповісти зворушливу казку, як це розповідала середньовічна церква”. Рівера відвідував Радянський Союз у 1927-1928 роках [16, с.111], і Бойчук того ж року поїхав до Москви, щоб зустрітися з ним. Вони були одностайними у тому, що художники-монументалісти прирівнюються до робітників, але робітників культури [14, с.380].

У 1927-1928 роках Бойчук разом з учнями – Рокицьким, Шехтманом, Івановою – здійснив монументальні розписи селянського санаторію на Хаджибейському лимані поблизу Одеси. В інтер'єрі було використано майже 60 кв.м фрески. Класична простота живопису поставила цей ансамбль у ряд найдосконаліших творінь монументального мистецтва епохи. Художники називали його “дивом ХХ ст.”, а селяни говорили: “Гарно, як у церкві” (таку подібність до церкви надавав загальний золотий колорит). Від цих розписів нічого не залишилося – вони були зруйновані у воєнні часи [15, с.380].

Бойчук поставив собі за мету створити новий український монументальний стиль, поєднуючи дві традиції – український примітивізм та візантизм. На його думку, примітивізм зберіг у народному мистецтві елементи поганського світогляду, а візантійське мистецтво було симбіозом давньогрецької цивілізації із цивілізаціями азіатськими [16, с.109].

Бойчуків захоплювали й інших художників. Великий вплив М.Бойчук мав на Я.Музику: “В його робітні я побачила неовізантійські малюнки. Тоді я захоплювалася іконним способом малювання. Навіть портрети пробувала робити на лад ікон” [12, с.24-25] (портрети іконографічного стилю [12, с.34-35]). Вона сама освоїла старовинні техніки фресок, мозаїки, мистецтво гарячої емалі, захоплювалася примітивами – виростає на візантійському мистецтві [12, с.25].

Під впливом М.Бойчука частина представників сучасного мистецтва теж пішла по шляху монументалізму: М.Федюк (досліджував галицькі ікони, розписи церков Львівщини), М.Осінчук і П.Ковжун (створили на Львівщині ряд іконостасів у збудованих в неовізантійському стилі культових спорудах), С.Гординський (пробував себе в неовізантизмі), В.Дядинок (автор монументального поліптиху “Божий гріб”), А.Наконечний (маньєристичний підхід – граціозність ікони), польські митці Л.Хвістек і С.Новосельський (теж визначали свій шлях від ікони), К.Хілдер. Це була одна лінія – національна – в сучасному європейському контексті, яка мала орієнтальні (візантійські) витоки і народну (аграрну) природу. Але новий монументальний стиль – неовізантизм (бойчукізм) – не охоплював усіх постатей того часу.

Монументальні твори бойчукізму було знищено у 1937-1938 роках після страти “попівських прислужників” і “формалістів” – Седяра, Падалки, Касперовича [12, с.27-30]. У 1937 р. Бойчука заарештували як “агента Вагикану” і з дружиною Софією Пелешинською розстріляли [17, с.296].

Однак бойчукізм розгалужувався й далі: Петро Холодний продовжує знахідки М.Сосенка та М.Бойчука – починає творити свій неовізантизм на основі галицьких ікон, але використовує цю традицію “по-сицилійному”, стилізаторськи, поєднуючи сицилійний декоративізм із візантійською центричністю композиції [12, с.23-24]. З 1921 р. він розвиває свою мистецьку діяльність у Львові (створив проекти вітражів для Успенської церкви), виконує ікони і розписи [17, с.248]. Я.Музика і М.Осінчук творять на зразок візантійської традиції і сучасних напрямків. Уже в середині 20-х років серед різних тенденцій європейських шкіл Кракова, Варшави, Мюнхена, Праги, Парижа відчувається і тенденція неовізантизму: монументальність, трактування кольору, умовність, організація форми та лаконічна лінія.

Сталінський терор розбив український авангард. Бойчукістів розстріляно, понівечено їхні картини, як і інших художників, які “працювали під впливом ворогів народу”. Загроза розстрілу Петрицькому, вигнання зі Спільки художників Смирлова, спроба знищити полотна Пальмова і Богомазова [13, с.45]. Але лінія монументалізму не перервалася: в простір ікони потрапили художники наступних поколінь – В.Стрельников; іконні лики з'являються у Петренка, простір якого – від зворотних перспектив [18, с.155]. Вплинула православна ікона і на Д.Пагурного. Він малює ікони за візантійськими схемами: безплотні постаті святих, загальне сяйво духовного християнського космосу, умовна кубізована архітектура, небо – сфера духовності – багатонарове і позначається смугами, як на старовинних іконах. З ікон XIV ст. він черпає світлову вібрацію, з ікон XV-XVI ст. – колір і он-артичні ефекти [19, с.33-34]. Перші його проби іконної

тематики сягають 1975 р. Нагурний сполучає неореалістичні впливи з іконним мистецтвом і нон-артом [19, с.37].

У нефігуративності кінця 80-х років домінував колір, він був онтологічним, космологічним – відчуття зачарованість метафізикою кольору-світла ікони [18, с.155]. Іконна традиція продовжує жити в найнесподіваніших контекстах.

1. Степовик Д., Гоначук Л. Повернення з Єгипту // Мистецтво України ХХ століття. К., 1988. – С.207-208.
2. Горбачов Д., Мельник В. Український авангард // Пам'ятки України. – 1991. – №4.
3. Mudrak M. Why Ukrainian and Why Avant-garde?: An Essay //Ukrajinska Avangarda. – 1910-1930. – Zagreb, 1990-1991. – P.62-64.
4. Підгам Дж. Українське мистецтво та міжнародний авангард у ХХ столітті // Дух України. 500-ліття малярства. Збірка вибраних картин із фондів ДМУОМ у Києві. – Вінніпег, 1992.
5. Лагутенко О. Графіка ХХ століття // Мистецтво України ХХ ст. К., 1998. – С.260.
6. Naker A. Avangarde in the Ukraine // Ukrajinska Avangarda. – 1910-1930. – Zagreb, 1990-1991.
7. Gorbachev D. Bohomazov's Cubo-Futurism // Ukrajinska Avangarda. – 1910-1930. – Zagreb, 1990-1991.
8. Ассена П.Ю. Украинское искусство и европейские художественные центры (кон.ХІХ нач.ХХ в.). – К., 1989. – С.108.
9. Мудрак М. Побут і мистецтво: в обороні жанру // Дух України. 500-ліття малярства. Збірка вибраних картин із фондів ДМУОМ у Києві. – Вінніпег, 1992.
10. Gorbachev D. We reminised about Ukraine. We were both Ukrainians // Ukrajinska Avangarda. – 1910-1930. – Zagreb, 1990-1991.
11. Kovalska L. Viktor Palmov, Painter // Ukrajinska Avangarda. – 1910-1930. – Zagreb, 1990-1991.
12. Рішко О.О. (авт. вступ. ст. та упор.) Бойчук і бойчукісти, бойчукізм. Каталог виставки. – Львів, 1991.
13. Горбачов Д. Український авангард//Мистецтво України ХХ століття. – К., 1998. – С.45.
14. Черв'яченко Л. Промовте – моє життя і стримайте сльози... Художник Оксана Павленко згадує, розповідає // Наука і культура: Україна. Щорічник. – Вип.21. – К., 1987.
15. Ковальська Л., Пристаєнко Н. Михайло Бойчук і його школа // Дух України. 500-ліття малярства. Збірка вибраних картин із фондів ДМУОМ у Києві. – Вінніпег, 1992.
16. Шкаандрій М. Школа Бойчука – теоретичне підґрунтя//Дух України. 500-ліття малярства. Збірка вибраних картин із фондів ДМУОМ у Києві. – Вінніпег, 1992.
17. Дух України. 500-ліття малярства. Збірка вибраних картин із фондів ДМУОМ у Києві. – Вінніпег, 1992.
18. Титаренко О. Малешкі нотатки щодо української нефігуративності // Мистецтво України ХХ ст. – К., 1998. – С.155.
19. Naburny J. Weit von Kiew. – GmbH, 1996. – S.33-34.

Vasyl Chrepanyn

#### THE ICONOGRAPHICAL CANON IN THE TRANSFORMATION OF "BOICHUKISTIV"

The article informs us about the traits of "boichukizm", the tendency of the ukrainian vanguard (1910-1930), the creation of its artists, especially the transformation of the traditions of icon-painting by them.

Ларуса Поліщук

#### ЕТАПИ РОЗВИТКУ СТАНІСЛАВІВСЬКОЇ СЕЦЕСІЇ ПРОТЯГОМ 1895-1914 рр.

На ранньому етапі розвитку нове мистецтво європейських країн кінця ХІХ – початку ХХ ст., впливу якого зазнавала Галичина, продовжувало традиції неостилів у пошуках архітектурних взірців. Але форми попередніх стильових епох за допомогою системи прийомів і часобів модерну – стилізації – зазнають трансформації відповідно до нимог формотворення. Наступництво минулих стилів спостерігається у багатьох європейських школах. Так, французько-бельгійський Art Nouveau асимілював форми бароко і рококо. Англійський Modern Style повертається до органічності, простоти, функціональності середньовіччя і раннього Відродження. Голландське нове мистецтво – наступник раціоналістичної бюргерської архітектури докласичного періоду [1, с.326-327]. Каталонське modernismo продовжило розвиток архітектури, підготувавшись від здобутків часу зведення останніх готичних споруд, перекресливши тим самим факт існування архітектури нового часу. Середньовічна кам'яна і дерев'яна архітектура набуває всезагального значення у період панування нового мистецтва у Фінляндії [2]. Архітектура слов'янських та скандинавських країн, як фінська і каталонська, була спрямована на створення національних варіантів модерну і спиралась на вітчизняну спадщину – стильову і народну.

На східних галицьких територіях одночасно поширювалися віденський "Secession", мюнхенський і берлінський Jugendstil, британський Modern Style, французький Art Nouveau, риси яких органічно поєдналися із здобутками внутрішнього розвитку мистецтва і наклалися на давні місцеві традиції. Сецесію Станіслава (1939-1962 – Станіслав, з 1962 – Івано-Франківськ) з впевненістю можна вважати частиною інтернаціонального Art Nouveau, а точніше, його середньоєвропейського віденсько-мюнхенського осередку, головним центром поширення вишиву якого у Східній Галичині був Львів. Інші стильові течії в архітектурі Станіслава досліджуваного періоду певною мірою сприяли еволюціонуванню сецесійних форм або розвивались у межах їх стилістичного вираження. Історизм середини 1890-х, після тривалого панування, переживає завершальний період. Однак деякі з архітектурних об'єктів цього напрямку можна характеризувати як підготовчий етап на шляху до сецесії, як "протосецесію" [3, с.107]. Це – історизм, національний стиль, протофункціоналізм. Так, необароко кінця ХІХ – початку ХХ ст. в архітектурі і монументально-декоративному мистецтві Галичини Ю.Бірюльов визначає як "зерову" фазу сецесії [4, с.36]. Для



Станіславова епоха бароко – період заснування міста, який залишив найвидатніші пам'ятки архітектури і архітектурного декору. Бароковий стиль не міг не вплинути на наступні стильові епохи. У період історизму станіславівське небароко не виявило “стильової чистоти”, але стало одним із джерел розвитку нового стилю. Зацікавленість бароковими архітектурними деталями, мотивами, орнаментикою підсилювалася визнанням барокової архітектурної спадщини національною австрійською архітектурою [5, с.44]. Важливим візуально-естетичним фактором формування станіславівської сецесії на основі стилізації барокових форм стало усвідомлення цінності барокової спадщини міста, що знайшло підтвердження у визначенні генерального консерватора центральної віденської комісії Алоїза Рігля, який у 1903-1905 рр. опрацював концепцію проекту реставрації інтер'єру греко-католицького кафедрального собору Святого Воскресіння [6].

Джерелом сецесійних інспірацій поряд з бароковими були також ренесансні і класицистичні форми. Об'єкти цієї групи за стильовим вираженням фасаду в дусі одного з неостилів або їх склектичних поєднань приховують пове архітектурно-розпланувальне розуміння простору. Зникає анфіладна будова плану з довгими нерозгалуженими коридорами, з'являється прагнення доцільного використання земельної ділянки. Інтенсивний розвиток протосецесійного будівництва спостерігаємо на прикладі будинків театру ім. С. Монюшка на шл. Міцкевича (1891р., інж. Ю.Леніцький; перебудований у 20-х рр. у рисах конструктивізму) [7, с.2], міщанського казино на вул. Незалежності, 12 (1896 р., арх. Г.Вішньовський, К.Регер) [8, с.6], будинку на вул. Незалежності, 21 (1897-1898 рр.), де відчутною є відмова від прямого цитування стильових елементів, більш вільним стає трактування форм історизму, з'являються перші несміливі прояви орнаменталізму – свідчення зацікавленістю мистецтвом орнаменту.

В особняках середини 1890-х спостерігається тенденція до урізноманітнення розпланувальних прийомів, до своєрідного “стягування” приміщень і встановлення внутрішніх зв'язків між ними. Перші ознаки сецесійної центричності бачимо на прикладі особняків (особняк Гелени Лятковської на вул. Короля Данила, 5 (1896 р.), будинки на вул. Коперніка, 21 (1896 р.), Короля Данила, 7 (близько 1896 р.)).

Неоготичний і неороманський відгомін романтизму з'являється у пізньоромантичній архітектурі Станіславова другої половини 1890-х, яка разом з вищезазваною групою об'єктів належить до протосецесії. Ідея використання готичних елементів, переважно веж і арок стрільчастої форми, що міцно вкорінюється у сецесійній архітектурі Станіславова, була підсилена закликами польських митців до створення загальнона-

ціонального польського стилю, основою якого пропонувалась “надвіслянська готика”.

У романтизуючій протосецесійній архітектурі Станіславова відбуваються якісні зміни у розплануванні будинків з гнучкими і багатозначними просторовими зв'язками приміщень. Низка проектів вирізняється живописністю архітектурних форм, силуетів будівель. Плоский архітектурний декор у вигляді аркатурних поясків з використанням романського біфорію, складну конфігурацію дахів відтворено у будинках архітектора Кароля Заремби на вул. Шевченка, 100 (1896 р.), 102 (1896 р.) [9], на площі Міцкевича, 2 (1895 р.).

Поряд із представленими архітектурними об'єктами існувала третя протосецесійна група будинків, позначена народним романтизмом, присутність якого в останні роки XIX ст. проявилась найперше у дрібномасштабному міському житлі у кварталах, віддалених від центру. Це імітація відкритої гуцульської гражди, запозичення елементів гуцульської різьби для оздоблення дерев'яних карнизів, причіпків, веранд (особняки на вул. Шевченка, 10, 84, 86; Незалежності, 88). Для професійних місцевих архітекторів народне мистецтво було головним джерелом натхнення у пошуках нового стилю. Вони мали можливість користуватись багатим етнографічним матеріалом, нагромадженим у музейних збірках Львова, Коломиї у 1890-х рр. Скульптор Станіслав Роман Левандовський, історики мистецтва Володимир Шухевич, Владислав Рибчинський, Владислав Птронер, архітектори Юліан Захаревич, Василь Нагірний, Людвиг Вербицький основою нового стилю пропонували творчість народу українських Карпат і відродження засад народного ремісництва [4, с.55]. Та їх заклики почали втілюватися у життя тільки на початку XX ст. Тому маємо підстави говорити про стиль майстрів мурарських [10], який вирізняється вільною грою давніми карпатськими мотивами, основою на бездоганному естетичному чутті авторів, породженому і викоханому століттями народної творчості. Так само у Франції Art Nouveau іноді називали “Стилем двадцяти”, “Стилем Альфонса Мухи” і т. ін., що вказувало на першому етапі його розвитку на індивідуальні риси виникнення незвичної художньої або архітектурної форми.

Так, спробу створення архітектури в новому єврейському стилі реалізував віденський архітектор В.Стясний 1899 р.у будинку синагоги [11].

Отже, у другій половині 1890-х рр. у станіславівському середовищі архітектура вирізнялась перевагою небароко, неоренесансу, неоготики, неороманіки, перемішаних з сецесією і карпатськими народними мотивами.

Межами розвитку протосецесійної архітектури слід вважати 1895–1899 рр. Цей етап наочно демонструє накопичені попередньою епохою протиріччя. Формотворення нових типів будинків, необхідних

промисловій цивілізації, вільно відгукувалось на нетрадиційні потреби, але разом з тим стало менш ефективним у впорядкуванні, гармонізації середовища. Незрозумілою у цей час є уява про естетичні цінності, про семантичне значення форм. На противагу історизму, протосецесія, яка виросла з нього, відрізнялась від попередніх стилів творчим методом, першими проявами вільної імпровізації давніх тем. У наступні періоди розвитку сецесії елементи неостилів не зникають повністю, а зберігаються в окремих випадках у трансформованому вигляді, забезпеченому імпровізацією відповідно до вимог стилю.

У подальшому розвиток місцевої архітектури не був рівномірним, забудова – однорідною. Статистичний аналіз датування будинків дає підстави для окреслення ранньої фази станіславівської сецесії 1900-1902 рр., що засвідчує запізнення її поширення порівняно з архітектурою львівською на три роки, згідно з періодизацією, вказаною у дослідженнях Ю. Бірюльова та І. Жука [4, с. 39-41; 3, с. 108]. Ж. Васідлова об'єднала фази станіславівської протосецесії і ранньої сецесії [12, с. 18] у реконструкції еволюції стилю, що викликає заперечення. Протосецесія – це підґрунтя, з якого виросла власне сецесія, період поступового її самоокреслення. Корені його у Станіславові сягають останнього періоду творчості краківського архітектора Кароля Заремби (1846-1898), характерною рисою будівель якого було поєднання готики, ренесансу з домішкою мотивів сецесійних і народних. 1900 рік – рік появи перших сецесійних будинків, які є прикладом становлення нової формально-просторової системи і стильового вираження модерну. Але до 1902 р. таких будинків споруджувалось небагато. У 1900-1902 рр. сецесійні елементи ще залишалися доповненням до проектів, орієнтованих на використання стилізаторського методу. Є приклади непослідовного застосування сецесійних форм, деталей, якими прикрашалися споруджені раніше будинки.

Одним із крапчиків за характером розпланування є особняк, який належить до ранньої фази розвитку стилю у Станіславові (дім з мезоніном на вулиці Гарнавського, 18 (1900 р.) [13]). Серед інших сецесійних будинків цього періоду – будинки на вулиці Гнатюка, 3 (1900 р.) [14], Лепкого, 35 (1900 р.) [15], Матейка, 43 (1901 р.), Василіянок, 41 (1902 р.) та інші. Напруженість від стику історизму і сецесії реалізується у прибуткових будинках на вулиці Гаркуші, 3 (1901-1902), Січових Стрільців, 6 (поч. XX ст.), Грушевського, 9 (1902 р.).

Зміни на користь сецесії бачимо у типологічно новій групі громадських будинків – торговельно-фінансових. Будинок банку “Госнодарство крайове” на вул. Незалежності, 15 (1900 р., інженер Ян Каллік [16]) має ряд спільних ознак з прибутковими будинками і особняками. У ньому знаходиться один з найкращих станіславівських сецесійних вітражів. Першу

гуцульську інспірацію того періоду у громадському будівництві втілено у будівлі школи деревного промислу на розі вулиць Лепкого, 28 і Гнатюка, 29 (1902-1903 рр., арх. О. Каменьобродський) [17, с. 4]. На жаль, через подальші перебудови споруда втратила первісний вигляд.

У період раннього модерну з'явилася споруда протофункціоналістичного спрямування, позначена рисами сецесії, – новий газозавод, який складався з виробничих корпусів, складських приміщень і житлового будинку [18].

На початковому етапі станіславівської сецесії спостерігається поступова її еволюція від об'єму, маси будинку через декоративне трактування силуету до лінійно-силуетних вирішень з переважанням лінійно-декоративної пластики орнаменту. Вже в перші роки панування в місті сецесія прагне виявити цілісність своєї системи на засадах стилізації історичного і природного матеріалу. І саме цей період є початком освоєння стилістики модерну в його різноманітних проявах: розвитку лінії віденського “сецесіону”, німецького югендстилю, пошуку художньої системи форм національного стилю.

1903 рік – рік справжнього вибуху особнякового сецесійного будівництва у Станіславові, тому закономірно ним розпочинається дозріла фаза станіславівської сецесії. Загалом, кульмінаційний розвиток сецесії, її цілковите вкорінення і найбільша популярність у Станіславові припадає на 1903-1908 рр., що відповідає часу дозрілої стадії, періоду експансії сецесії у Львові. Етапи розвитку львівської сецесії Ю. Бірюльов визначає фактичною хронологією, розмежовуючи в часі фазу орнаментальну і фазу раціональну. Виявити фазу орнаментальну для Станіслава неможливо. Сецесія прийшла в місто у період згасання розкішного орнаменталізму в Європі, у період переходу сецесії у Відні в наступну, більш прагматичну фазу модерну з її різними відтінками. Об'єктів, позначених виром декораційності, у Станіславові не виявлено. Часове відставання з наступним швидким та інтенсивним процесом поширення сецесії сплутало в станіславівській архітектурі реальну послідовність. Мається на увазі, що обидві фази не виключали можливості паралельного співіснування. В межах панування декоративної течії, яка домінувала до 1908 р., сецесію вирізняла раціональність, а засади декораційності, прийоми стилізації були обов'язковими і пізніше. Це підтверджується, наприклад, експонуванням барокової декораційності, що має місце на різних етапах розвитку станіславівської сецесії.

Сецесію і бароко еднають плинні криволінійні форми. М'яко округлені кути, що надають будинку на вул. Ромашука, 8 динамічного і гнучкого вигляду, хвиленодібна з ефектом паростання лінія балконів на вул. Гетьмана Мазени, 9; 23 нагадують свідомо підкреслену кутовими

вежами горизонтальну хвилястість фасадної лінії Вірменської церкви. Засвоєна сецесією барокова спіраль трансформується у стиснуту, іноді кутасту волоту на фронтоні будинку на вул. Коперніка, 23 (близько 1904 р.), в нерегулярну серпантинну лінію у віконному обрамленні на вул. Гаркуші, 3 (1901-1902 рр.), в імітацію замкового каменя над входом у будинку на вул. Гарнавського, 4 (до 1905 р.), у вінцеву наростаючу біоморфну хвилю ризаліту того ж будинку, у лінійну асиметричну імітацію мотиву розрваного фронтона на фасаді будинку Клементини Луцької на вул. Гарнавського, 24 (1903 р.) [19]. Декоративний еліпс набуває яйцеподібної форми, наприклад, еркер на фасаді будинку на вул. Грушевського, 37. Будинок на вул. Гетьмана Мазепи, 36 (1910 р.) – приклад експресивної, фантазійної стилізації форм бароко, що спонукає глядача до суб'єктивної напруги, викликаної містичністю архітектурного образу. Гротескні отвори-вікна на аттику кутового скруглення цього будинку викликають у пам'яті примхливі барокові прототипи, наприклад, отвори на фронтоні над входом у Празький бенедиктинський монастир (1740 р.) [20, с.108]. Стилізовані химерні аналоги подібних отворів є на аттиках будинків на вул. Чорновола, 5 (після 1905 р.) та Василянок, 5 (1911 р.). Фалгастичне забарвлення, барокова таємничість проглядаються у демонічних скульптурних образах тримачів балконних консолей роботи Михайла Бринського (1883-1957) на будинку української гімназії, що на вул. Шевченка, 44 (1904 р.), прототипом яких могли бути атланти порталу палаццо Фенці у Флоренції [21, с.192]. Яскравим прикладом сецесійних інспірацій Станіслава є творчість Владислава Садловського, учня і послідовника Отто Вагнера та Івана Левинського. З еволюцією сецесійних рис у його творчості трансформувались і форми барокові, зазнаючи глибшої ступеневої стилізації. Перехід від необароко до сецесії ілюструє новий залізничний вокзал (1906-1908 рр., арх. В.Садловський).

Загалом, розвиток станіславівської сецесії на засадах новаторства відтворився у відмові від фасадності та зародженні об'ємно-просторового розуміння архітектурного організму, функціональній побудові плану і, відповідно, у вільному розміщенні об'ємів, у новому розумінні пластичності, пов'язаному більше з архітектурною масою ніж з декором. З'являються напружені обриси високих аттиків, вікон і порталів у формі "омеги" або підкови, плани і компоновання приміщень, зорієнтовані за діагоналю. Перевага тенденцій раціональних над декоративними у формотворенні пояснюється впливами віденської "раціональної" сецесії, а також теоретичними обґрунтуваннями львівських архітекторів. У цей період будуються найкращі споруди сецесійної архітектури Станіслава. Обстеження найбільш показових будинків зрілої фази дає підстави об'єднання їх у дві умовні групи.

Пластика декору переважає над пластикою архітектурного об'єму в "орнаментальній" групі (прибуткові будинки на вул. Сотника Мартиця, 4 (близько 1905 р.), М.Пашкевича, 4 (1902 р.), Л.Курбаса, 5; /; 9 (1905 р.), Незалежності, 16; 18; 30, Гарнавського, 4; особняки на вул. Коперніка, 23 (близько 1904 р.), Гнатюка, 2).

Домінування фактурних особливостей матеріалів, пластики стінової поверхні характерне для "раціональної" вираженої архітектури (будинок спілки соціального страхування на вул. М.Грушевського, 7 (1904 р., арх. фірма І.Левинського), клініка на вул. Гарнавського, 12 (1903 р.), банк польський на вул. М.Грушевського, 4 (після 1904 р.) [22], особняки на вул. Маланока, 9 (1907 р.), 5 (1903 р.), Гарнавського, 24 (1903 р.), Шопена, 7 (близько 1905 р.), прибуткові будинки на вул. Озаркевича, 23 (після 1905 р.), М.Грушевського, 9 (1902 р.), 37 (близько 1905 р.), Гетьмана Мазепи, 34 (близько 1905 р.), Короля Данила, 20; 22).

Протягом усього періоду панування сецесії набуває поширення і розвитку практика будівництва у народному стилі. Вже у 1880-х роках побажання архітекторам працювати у національному стилі висловлювали українські й польські критики і практики. Ідеї створення народного стилю, відмінного від пропозицій 1880-1890-х рр., розгорнулися у Львові з початку ХХ ст. Казимир Мокловський обґрунтовує теорію польсько-українського стилю. Іван Левинський, Тадеуш Обмінський, Олександр Лушинський фундаментом українського національного стилю бачили дерев'яну архітектуру українських Карпат. Для творців цієї школи характерними є складне перешлетення стилістичних рис галицької ренесансної, класицистичної архітектури, народного гуцульського і бойківського будівництва і творче переосмислення мистецької традиції галицької архітектурної школи княжої доби, яка поєднувала візантійсько-київську просторову композицію та романську будівельну техніку і декор – структурну й орнаментальну пластику. Розвивалась у Львові також закопанська версія сецесії і народно-романтична, яка поєднувала традиції місцевого народного мистецтва і середньовіччя, сконструйована засобами стилізації. Пошуки національного стилю позначились і на станіславівській архітектурі.

Відповідно до класифікації українського архітектурного модерну у В.Чепеликом [23, с.41] пошуки національного стилю у станіславівській архітектурі відтворились трьома течіями:

- народностильова, в якій вирізняємо сецесію "гуцульську" (особняк Лідії Горняткевич на вул. Озаркевича, 9 (1900 р.) [24], особняк на вул. Довбуша, 8 (1900 р.), особняк п. Островської на вул. Гарнавського, 1 (1905-1906 рр.) [25, с.3]) і сецесію польсько-українську, або "гуцульсько-закопанську" (особняк на вул. Гарнавського, 9 (близько

1903 р.), вілла лікаря Станіслава Гамерського на вул. Шевченка, 15 (близько 1910 р.);

- сецесійно-романсько-візантійська, сецесійно-романтична, або, за визначенням Ю. Бірюльова, народно-романтична течія (особняк на вул. Гарнавського, 18 (1900 р.) [13], монастир сестер василянок (1911-1913 рр., арх. І. Левинський, О. Лушпинський; будівництво продовжено у міжвоєнні роки, арх. М. Грицак, завершено у 1960-х, арх. В. Лукомський) [26, с. 13]);

-неокласицистична (будинки українського “Сокола” на вул. М. Грушевського, 18 (1911 р., перебудований у 1922 р., арх. С. Бернар) [8, с. 56]).

Тенденція розвитку стилю до подальшої раціоналізації архітектури, послаблення зачарування орнаментом, перехід від динамічної напруги до статичності сецесійної архітектури спостерігається після 1908 р. Наступає завершальний етап розвитку архітектури, яка у західному мистецтві окреслюється терміном “модернізм” [27]. З проєктів, реалізованих у цей період, найхарактернішими є будинки представництв, готелі, великі прибуткові кам’яниці, особняки значних розмірів, вілли. Типовими для них є гармонізація архітектурної форми, подальша раціоналізація архітектурного організму будинку, поступове звільнення від поверхневих якостей, набуття все більшої чистоти форм, зменшення кількості декоративних деталей, зростання значення масивного об’єму і, одночасно, пластики стінової поверхні, гранування архітектурної форми, що логічно підносило архітектуру станіславівської сецесії до функціоналізму 1920-х рр. Групу будинків, що має такі якості, відносимо до прогофункціоналістичного напрямку сецесії, встановлюючи зв’язок із формотворчою системою сучасної архітектури. Підтвердження цього зв’язку знаходимо в “Історії сучасної архітектури” Ю. Йодіке. Рух за оновлення архітектури, до якого належить і модерн, слід вважати початком сучасної архітектури.

Самоокреслення ретроспективного напрямку у період пізньої сецесії стає джерелом виростання неокласицизму. Національний романтизм, що наслідував прогресивні принципи сецесії і трансформувався в український і польсько-український модерн, став поштовхом до створення садибного стилю 20-х років.

Таким чином, напрямки, що викристалізувалися протягом панування станіславівської сецесії, ілюструють наукові висновки В. Кириллова щодо існування у модерні джерел майбутнього розвитку архітектури [3, с. 26-27], які, за словами А. Уїткіка, не були основоположними, тзвс ж стимулювали архітектурну думку.

Архітектура пізнього періоду презентована у Станіславі насамперед проєктами Фредеріка Януша. Протягом 1912-1914 рр. практично

одночасно ним збудовані чотири найбільші на той час у місті кам’яниці, забезпечені технологічними нововведеннями: залізобетонний каркас, потужні ліфти, витяжки, жалюзі тощо. Монументальні форми з вигладивим скульптурним декором вказують на приналежність будинку фірми Гаусвальд на вул. Незалежності, 11 (1912-1914 рр., арх. Ф. Януш) [28, с. 3] до “кришталкового” стилю. Це поширене місцеве означення стилю, який отримав офіційну назву ар деко 1925 р., сполучивши елементи модерну, кубізму і експресіонізму. Неокласицистичні тенденції присутні у будинках готелю “Уніон” на вул. Незалежності, 4 (1912-1914 рр., арх. Ф. Януш), Народного дому на вул. Чорновола, 22 (1913 р., арх. Ф. Януш) [29, с. 5]. Найцікавіший серед громадських будівель пізньої фази готель “Австрія” на розі вулиць Шевченка, 1 і Січових Стрільців (1913 р., арх. Ф. Януш), виконаний у стилі німецького модерну. Будинок нагадує твори Романа Фелінського у Львові, який також розвивав лінію німецького модерну, наприклад, магазин на вул. Шпитальній, 2 (1912-1913 рр.) [30, с. 21]. Конструктивні особливості прибуткових будинків, особняків, які зберегли традиційну конструкцію, у композиції виявляють вплив більш прогресивних у конструктивному відношенні споруд: торгових, банкових, готельних, будинків представництв і фірм (прибуткові будинки на вул. Гетьмана Мазепи, 23 (1908 р.), 30 (1908-1909 рр.), Січових Стрільців, 54 (близько 1910 р.), Гаркулі, 4 (1914 р.), М. Грушевського, 1 (1910 р.), особняки на вул. Лепкого, 37; 39 (1908 р.), Романчука, 10 (1910 р.).

У період 1914-1920 рр. будівництво у місті не велося. Архітектура підроджується у 1920-х рр. у рисах ар деко, конструктивізму, неокласицизму. Не можна, однак, не зауважити присутності елементів сецесії в окремих творах 20-х рр., а в ар деко сецесія залишилася невід’ємним елементом.

Отже, у Станіславі в розвитку архітектури сецесії можна виділити кілька етапів, що передбачають взаємопроникнення стильових форм: 1895-1899 рр. – “протосецесія”; 1900-1902 рр. – рання фаза; 1903-1908 рр. – зріла фаза; 1908-1914 рр. – пізня фаза. У 1920-х сецесія продовжує існування у ремінісценціях стилю.

У стильовому розвитку між сецесією станіславівською, львівською і європейською існують аналогії, а в хронології є певні відмінності. Сецесія наступила у Станіславі, як і у Львові, із запізненням, але з швидким наростанням тенденцій і тривалим їх розповсюдженням. Наслідком того спізненого народження була живучість й довготривалість. Остання фаза згасання станіславівської сецесії хронологічно співпадає із запізненими проявами нового стилю у мистецтві Галичини, Чехії, Угорщини, Болгарії, Хорватії, Словенії, усіх тих країв, у яких найбільш європейський новий стиль дістав провінційне, не менш, однак, цікаве обличчя [4, с. 45].

1. Кириченко Е.И. Русская архитектура 1830-1910-х годов. - Москва: Искусство. - 1982. - 399 с.: ил.
2. Гозак А. П. Финский национальный романтизм конца XIX - начала XX в. // Архитектурное наследие конца XIX - XX в. и его роль в современном градостроительстве. - Tallinn: Валгус, 1985. - С.70-83.
3. Жук І. Архітектурний декор львівської сецесії // Мистецькі студії. - 1993. - № 2-3. - С.104-111.
4. Birulov J. Secesia we Lwowie. - Warszawa: Wydawnictwo Krupski i k., 1996. - 231 s.: il.
5. Лінда С.М. Стилістичні та архітектурно-композиційні аспекти розвитку архітектури Львова періоду історизму у XIX - на поч. XX ст. / Дис. на здобуття н. с. кандидата архітектури. - Львів, 1999. - 222 с.
6. Vacher E. A. Alois Riegl und die Charta von Venedig // Архітектура Галичини XIX - XX ст. / За ред. Черкеса Б., Кубейка М., Гофер Е. - 1996. - С.45-49.
7. Подгорнов А. Пюта Мінкевича // Обрії. 1985. Випуск 31.
8. Полек В. Майданами та вулицями Івано-Франківська. - Львів: Світло і тінь. 1994. - 89 с.: іл.
9. Головатий М. Будували повітову раду // Західний кур'єр. - 1996. - Січень.
10. Брайчевський М. Стиль київських підрядчиків. Про міський архітектурний фольклор // Архітектура України. - 1991. - №5. - С.31-32.
11. Головатий М. Мешканцями міста стали А. Шейнцільський та Д. Січинський // Західний кур'єр. - 1999. - Січень.
12. Wasidłowa Ż. Secesia w architekturze Stanisławowa. - Lublin, 1996. - 81 s. (машинопис магістерської роботи).
13. ОБТІ, інв. сир. № 458.
14. ОБТІ, інв. сир. № 609.
15. ОБТІ, інв. сир. № 625.
16. ДАІФО, ф. 2, оп. 8, сир. 2751.
17. Budowa krajowej szkoły stolarstwa i tokarstwa // Kurjer Stanisławowski. - 1902. - № 164; 1903. - № 123.
18. ДАІФО, ф. 263, оп. 1, сир. 1885.
19. ОБТІ, інв. сир. № 461.
20. Груббе Г., Кучмар А. Путеводитель по архитектурным формам. - Москва: Стройиздат, 1990. - 215с.
21. Pfeifen H. Die Formenlehre des Ornaments. Handbuch der Architektur. - Stuttgart, 1906. - 270 s.
22. ДАІФО, ф. 2, оп. 8, сир. 2750.
23. Ченелик В.В. Український архітектурний модерн / Упорядник З.В. Мойсеєнко-Ченелик. - Київ: КНУБА, 2000. - 378 с.: іл.
24. ОБТІ, інв. сир. № 2497.
25. Kurjer Stanisławowski. - 1911. - № 106.
26. Вісник Станіславівської єпархії. - 1913. - №6.
27. Яворская В. Проблема символизма в живописи "Молодой Польши" // Художественные процессы в русском и польском искусстве XIX - начала XX века.: Сборник статей / Ред. Борисова Е.А., Стерлягов А.Б., Стернин Т.Ю. - Москва: Наука. 1977. - С.35-55.
28. Kurjer Stanisławowski. 1914. - № 86.
29. Вісник Станіславівської єпархії. - 1913. - №8.
30. Черкес Б. Звідки і куди: архітектура Галичини XIX - XX ст. // Архітектура Галичини XIX - XX ст. / За ред. Б.Черкеса, М.Кубейка, Е.Гофер. 1996. - С. 19-41.

Larisa Polishchuk

#### THE STAGES OF DEVELOPING OF STANISLAVOV SETSESION DURING (1895-1914)

Architecture of setseesion in Stanislavov is examined in the context of previous stylistic epoch and of the next development of architecture. The phases of setseesion are chronological compared with tendencies of architecture in Lviv and Europe from the end of XIX to the beginning of the XX century.

*Ольга Новицька*

#### НАРОДНЕ МИСТЕЦТВО РАДЯНСЬКОГО ЧАСУ 1940-1950-х рр. ПІД ІДЕОЛОГІЧНИМ ТИСКОМ "НОВАТОРСТВА"

У 1940-1950-і рр. спостерігається посилення "ідейного навантаження" творів народного мистецтва. "Нова тема" стає вже не елементом, а основою оздоблення речі. Поряд з цим явища, що мали місце у попередній період, продовжують побутувати. Художники-професіонали втручаються у процес творення народними майстрами, традиційне протиставляється новаторському, з традиціями пов'язується увяління про старе, відстале і консервативне [1, с.89]. Часто у прагненні підкреслити новаторство радянського народного мистецтва декларується поява нібито нових явищ і різновидів у народній творчості [2, с.79]. Провідними тенденціями у цьому новаторстві стають станковізм, нав'язлива ідейність та плакатність, що особливо сильно заявляють про себе після закінчення Другої світової війни. Перемога у війні стимулювала проведення масових святкувань, фестивалів, виставок, та водночас зумовила появу у виставочних творах народного мистецтва надмірної урочистості, помпезності, штучного патріотизму, що призводило до персвантаження виробів зайвим декором [3, с. 39-40]. Форма твору зникла під орнаментом, зовнішня обробка предмета (різьба, розпис) зайняла панівне становище, а сам виріб, втративши своє побутове призначення, перетворився у розцяцькований предмет інтер'єру, у виставковий чи музейний експонат [3, с.127].

У цей період "борці за новизну" оголосили традиційну народну творчість, з її нахилом до умовності образного виразу, поза реалізмом та сучасністю і звинуватили багатьох народних майстрів у формалізмі [4, с.158]. Натомість у народному мистецтві насамдувалася "сучасна тема" за такими зовнішніми ознаками, як ілюстративність, фотографізм, станкові принципи художнього зображення.

У народній творчості 1940-1950-х рр., як зазначала М.А.Некрасова, "орнаментальну мову... підміняла груба зображальність... У резуль-

таті тема, сюжет набували першорядного значення, річ же сама по собі, її форма, матеріал, функція втратили свій зміст... Форми предметів ставали громіздкими і невизначеними, принципи декоративності і народності руйнувалися..." [4, с.158].

Отже, 1940-1950-і рр. характерні появою у народному мистецтві двох паралельних тенденцій: станковізму та зовнішнього декоративізму. Нахил до перевантаження виробів декором згодом, на початку 1950-х рр., визнали хибним, чому сприяла постанова ЦК КПРС і Ради Міністрів "Об устранении излишеств в проектировании и строительстве"(1952 р.). Формально цей документ стосувався архітектури і будівництва, але фактично його вплив поширився на мистецтво, зокрема на народне, або, як його тоді класифікували, на "декоративно-прикладне мистецтво". Однак риси станковізму продовжували і надалі займати у "народній творчості" провідну позицію. Слід відзначити, що весь "доробок" народних художніх промислів цього періоду створений під впливом народної творчості, все, що йшло у ширвжиток і на виставки, не можна вважати традиційним народним мистецтвом, як називають ці речі радянські мистецтвознавці.

Автентичні традиції у 1940-1950-х рр. продовжували своє функціонування лише на рівні хатнього виробництва у творчості майстрів-одинаків.

Продукція художньо-промислових арт-ілей чи "народних промислів" стає взірцем зруйнованих традиційних основ творчості та показником рівня естетичного занепаду. Керівництво художніх промислів вводило зображальність, сюжет у твори майстрів без врахування особливостей матеріалу та засобів виразності.

Твір обов'язково мав відповідати вимогам "соціалістичного реалізму", а, значить, у ньому повинен прочитуватись ідеологічний підтекст. Це висувалося як універсальний рецепт мистецької досконалості і забезпечувало виробу місце на виставках, а то і в музеї. Станкові принципи живопису і скульптури штучно насаджувалися та механічно пристосовувалися у творах такого гатунку.

Тогочасна критика позитивно оцінювала ці занепадницькі тенденції, переважно розглядаючи народне декоративне мистецтво з позицій образотворчо-станковістських, властивих індивідуальній професійній творчості [2, с.44-45].

Загалом, це був час панівного впливу на народну творчість професійного станкового мистецтва. Щоб різьбити чи ліпити більш натуралістично, як цього вимагала ідеологія і керівництво, народні майстри, що хотіли отримати визнання за таких умов, здобували професійну мистецьку освіту у навчальних закладах радянського типу, фактично виходячи зі сфери традиційної творчості, і у своїх роботах користувалися засобами академічного мистецтва.

Відомо, що у минулому народні майстри не мали ніякої художньої освіти, не вивчали анатомії і пропорцій людського тіла. Єдиною школою для них була успадкована традиція [1, с.5]. В радянський період перервалися традиційні ланцюги передачі майстерності. Майстрів навчали у закладах, освіта в яких була відірвана від народного побуту та традицій, не кажучи вже про її ідеологічний підтекст.

Наведемо лише один приклад: у жодному мистецькому вузі чи училищі того часу не читався курс історії народного мистецтва, а основні постулати про народну творчість, які там викладали, носили надзвичайно спрощений і заідеологізований характер. Підком зрозуміло, що митець, одержавши професійну освіту у такому радянському закладі, назавжди втрачав зв'язок з етно-мистецькими традиціями автентичного народного мистецтва. Одночасно він уже не міг повністю абстрагуватися від набутих навичок академічної школи, привносячи у свої "народні" твори певну нещирість. Мистецтво таких "народних майстрів" не було тим "особливим типом художньої творчості" [9], проте саме ці ревні послідовники соцреалізму та станковізму і ставали учасниками престижних виставок, отримували премії та почесні звання "заслужених майстрів народної творчості".

До майстрів, що залишалися "неосвіченими", застосовували інші методи.

З ними проводили роз'яснювальну і виховну роботу, "підказували", як треба виконувати свої твори, щоб їх схвально оцінила критика, а іноді й роздавали їм готові замовлення. Прикладом такого "повчання" може бути творчий шлях Катерини Білокур, наставники якої постійно радили їй зображати матеріальний достаток, розквіт, звертатися до реалізму. Вони критикували фантастичну основу її полотен, їх казкову ірреальність. Художниця слухалася цих порад. У Київському Національному музеї народного декоративного мистецтва зберігається картина "30 років Жовтня" – плакатні символи радянської доби в обрамленні квітів та цукрових буряків. Чому майстриня вдається до такого сюжету, дізнаємося з напису на звороті: "Тему для цієї картини дано мені Полтавським обласним Будинком народної творчості. А прикрасу до неї Я придумала сама. Катерина Білокур, 1947" [5, с.109].

Станковізм, а з ним ідейність і плакатність, виявляються у народному мистецтві 1940-1950-х рр. насамперед у тих його видах, які, так би мовити, піддаються станковізації. Окремі види народної творчості, такі, як лозоплетіння, ковальство та інші, не піддавались ідеологічним впливам, бо внаслідок специфіки технології виготовлення і матеріалу вони були зорієнтовані на конкретну утилітарність. У той час інші види: художня обробка дерева, ткацтво, килимарство, вишивка, кераміка,

скло, розпис містили зображальний декор і тому були уразливими для таких маніпуляцій. Тогочасні дослідники до станкових відносили “сюжетно-тематичні твори, що не мають утилітарних функцій і не пов’язані з певним художнім ансамблем. Такий твір може існувати в будь-якому інтер’єрі, своєю образною структурою не залежить від нього” [1, с.6]. Як бачимо, всі перелічені ознаки станкового твору суперечать основним особливостям народного мистецтва, зокрема відмова від утилітарності.

Прагнучи утвердити у традиційній творчості щось “нове”, офіційне мистецтвознавство завжди намагалося прикрити це новаторство ширмою традицій, якщо не на практиці, то хоча б у теорії. Так, у цей час з’являється хибна теза, що тенденції станковизму здавна характерні для народного мистецтва. Ці “припущення” мали місце в пізніших публікаціях окремих учених [6, с.75; 7, с.21].

Задекларована і думка, що автентичне народне мистецтво начебто має “реалістичну спрямованість” [1, с.39]. Для аргументації беруть поодинокі зразки фігуральної й умовної народної пластики, а також сакральні статуєтки, виготовлені народними майстрами, які насправді стоять дуже далеко від натуралістичного відтворення людини і природи. Однак це не завадило окремим дослідникам стверджувати про “перемогу реалістичних тенденцій” у цих скульптурах [1, с.16] або публікувати вигадки на зразок того, що релігійні сюжети і образи святих були для народних митців “лише приводом для втілення своїх життєвих спостережень” [1, с.20].

Подібні спекуляції давали змогу видавати бажане за дійсне: “соціалістичний реалізм” лише створив сприятливі умови, аби “задатки”, які вже існували у народному мистецтві, могли розвиватися на повну силу.

Теоретичні обгрупування народної творчості у радянському мистецтвознавстві хибують на однібічне, спрощене її розуміння. Зокрема такою є думка, що передумовою творчості народних майстрів виступає “прагнення розповісти про своє життя, відтворити його у барвах та лініях” [8, с.39-40]. Подібними тезами керувався й Б.С.Бутник-Сіверський, який зазначав, що тематичність добровільно знаходила вияв у народній творчості 1920-1930-х рр., а починаючи з 1940-х рр. майстри самостійно, без втручання художників-професіоналів, створюють станкові сюжетні композиції [3, с.31]. Хибність такого міркування очевидна. Зрозуміло, що подібні явища могли мати місце лише в самодіяльному мистецтві чи у творчості тих “народних майстрів”, що отримали академічну освіту. В автентичному народному мистецтві подібні тенденції не могли утвердитися, тим більше добровільно. Слід зазначити, що такі думки були характерні більшістю, але не загальною. Окремі мистецтвознавці досить рішуче заперечували проги станковизму чи спрощеної зображальності у народному мистецтві і вимагали повернути творчість митців до традиційної основи

[3, с.31]. Проте ці спроби офіційна критика називає “вимогами повернути народне мистецтво у вузькі рамки безсюжетної орнаментики”. Натомість відбуваються пошуки такого вирішення тематичних композицій, щоб станковизм якомога менше прочитувався [9, с.35].

Від майстрів вимагають “глибокий ідейний зміст” розкривати виключно декоративними засобами і в локальних рамках мистецької традиції [3, с.33]. Ми маємо можливість спостерігати приклади втілення цієї “тенденції” на практиці у виставочних зразках того часу.

Станковизм, як нова “традиція” у народному мистецтві, в першу чергу виявився у продукції художніх промислів. Специфіка і обсяги його запровадження у кожному виді народної творчості були різними, в залежності від техніки, матеріалу, засобів виразності, притаманних тому чи іншому виду. Ці твори відрізняються за характером і технікою виконання, проте їх об’єднують спільні ознаки: походження від станкових форм академічного мистецтва, підкреслений реалізм і обов’язкове ідейне навантаження, що падають їм агітаційної плакатності. Слід особливо наголосити, що жоден із цих “новаторських” творів не можна віднести до народного мистецтва у його чистому вигляді. В залежності від ступеня ідеологізації та рівня виконання їх можна оцінювати як професійне мистецтво чи самодіяльність, як фольклоризм чи імітацію, зрештою, як кіч чи просто художній несмак. Однак вони повністю випадають зі сфери народної творчості, бо не несуть у собі жодної її ознаки.

Наприклад, у художній обробці дерева під впливом станковизму пропагується тематична кругла скульптура – зображення тварин, птахів, людей із обов’язковою детальною розробкою форм і правильними пропорціями [1, с.100]. Крім того, відстоюючи засади “партійності в мистецтві”, керівництво художніх промислів вимагало, щоб тематика такої скульптури обов’язково відображала і прославляла радянську дійсність. За характером тематики ці речі можна поділити на три групи: зображення тваринного світу, показ людини в радянському побуті та твори явно агітаційного характеру, приурочені до певних дат, роковин. Останні носили назву “твори алегоричного змісту”, що формували узагальнені образи-символи радянської дійсності – колгоспниці, робітника, воїна. Дуже часто кругла скульптура або дрібна пластика являла собою багатофігурні композиції, навіть з речами інтер’єру чи в оточенні об’єктів природи, що нагадувало станкові живописні полотна. З’являється також станкова скульптурна мініатюра (невеликі точені фігурки людей та тварин), тематичні барельєфи й тарелі з портретами.

Очевидно, що створюють ці речі майстри, які одержали художню освіту, а тому у своїх творах послуговуються засобами професійної скульптури. Деякі з них працюють повністю як художники-професіонали (В.Свида, П.Верна).

Проте всі ці тенденції проголошуються продовженням традицій: “При значному наближенні до творів професійної станкової скульптури вони залишаються творами глибоко народними. Це виявляється не тільки в сюжетах, а й в композиції,.. у мотивах і формах,.. в прийомах різьби, характерних саме для народного мистецтва” [3, с.45]. Показово, що чим більше виріб віддалявся від традиції народного мистецтва, втрачав умовність, декоративність і наближався до реалізму, тим досконалішим він вважався. Зокрема, схвально оцінювалося впровадження у народну творчість анімалістичної круглої скульптури [10, с.144].

Щодо перетворення народної дерев'яної іграшки у станкову мініятуру, то найяскравіше цей процес проявився у народній творчості Західної України, що після 1939 року “ввійшла до складу” СРСР. Так, нові яворівські забавки перетворюються у сувенірну мініятуру [3, с.167], такі ж речі починають виготовляти у Косові, Чернівцях, Ужгороді, Львові [1, с.78]. Традиційна лемківська дерев'яна пластика насичується сюжетами, що відображають радянську дійсність [3, с.161].

Під впливом керівництва у художній обробці дерева з'являються ще зовсім не традиційні панно, інкрустовані соломою [11, с.182].

Слід окремо виділити ще одну групу дерев'яних виробів, яку радянське мистецтвознавство також успішно зараховувало до розряду народних. До неї входять твори на замовлення партії та уряду: різьблені трибуни, інкрустовані макети радянських гербів та орденів, обкладинки ювілейних альбомів і героїчних книг, кубки, гарнітури меблів та письмове приладдя у подарунок кремлівському керівництву.

“Творчість” такого типу завжди супроводжували відверте лицемірство, псевдонатріотизм та естетичний несмак. Ці “почесні завдання”, як правило, роздавали провідним майстрам, що мало служити доказом толерантності їх до пануючої ідеології та бути взірцем для інших, менш відомих митців. Можемо лише уявити трагедію і моральне роздвоєння творчої особистості, що змушена була виконувати ці фальшивки.

Подібні процеси відбуваються і в народній кераміці. Так, зовсім забутою була сіра, або чорнодимлена кераміка. Її трактували як “суто ужитковий посуд”, через відсутність орнаментики та поливи, і тому вона вважалася нецікавою з “художнього” боку [12, с.12]. Спостерігається відчутне посилення декоративності орнаментального і поливаного ужиткового гончарного посуду, “нові” елементи у вигляді радянської емблематики продовжують входити у керамічний орнамент. Традиційний народний фігурний посуд втрачає своє функціональне призначення і стає декоративно-монументальною пластикою, народна іграшка набуває “нового ідейного змісту”, з'являється велика кількість тематичних речей (тарелі з портретами, ювілейні вази, жанрові керамічні компо-

зиції). Все це супроводжувалося втручанням художників-професіоналів у народну творчість. Тобто поступово відбувається заміна виробів народного мистецтва самодіяльними та професійними.

“Новий зміст” спочатку втілювався у старі традиційні форми. Червоних воїнів зображували у вигляді іграшкових вершників з п'ятикутною зіркою на головному уборі. Але згодом політичний та радянські сюжети займають провідне місце, і народна іграшка перетворюється на тематичну скульптуру малих форм.

Традиційного в народній іграшці вершника-свищика інтерпретують у статуску червоноармійця, а загалом етнічний образ жінки-українки – в типовий образ колгоспниці [1, с.82]. У всіх гончарних осередках України за вказівкою керівництва створюють героїчних вершників-червоноармійців, композиції на політичну тематику, що подібні до радянських плакатів. Створюють їх, зрозуміло, ті ж “майстри-професіонали”, які відійшли від традиційної творчості. Основоположником “нового” напрямку в розвитку керамічної іграшки радянське мистецтвознавство вважає Івана Гончара (с.Крищинці Вінницької обл.) [1, с.100; 10, с.93]. Б.С.Бутник-Сіверський зазначає: “Гумористичні роботи І.Гончара – декоративна іграшка, що повністю втратила зв'язок з “базарними свистунцями” [10, с.162]. Сьогодні важко однозначно оцінити позицію митця, але безсумнівно є те, що не особисте переконання у доцільності саме такого вирішення творів зробило його засновником станковизму у “народній” кераміці.

Тенденції станковизму проникають у килимарство, яке теж важко назвати народним, бо воно повністю відходить від етномистецьких традицій. Основою для створення килимів стають станкові картини професійних художників, на них також позначився вплив плакатної графіки. Тематичний килим (гобелен) у цей час має декілька різновидів: килими, виготовлені за “картонами” художників, в основу яких були покладені принципи станкового живопису, портретні килими та орнаментальні – з введенням радянської емблематики. Саме такі плакатні речі експонувалися на виставках під назвою народних.

Слід відзначити, що цей час характерний появою промислового килимарства, коли над одним килимом працювала бригада килимниць, а всі процеси виробництва були максимально механізовані. Це вело не до збереження традицій, а до перетворення творчості у звичайне ремісництво. Стиралися всі локальні особливості килимів, і навіть в орнаментальних килимах спостерігається монотонне повторення одних і тих самих мотивів, спрощеність та збіднення орнаменту [13, с.48-49].

Змін зазнає техніка виготовлення килимів. Так, у 1949-1950 рр. в українське килимарство було запроваджено виробництво ворсових “кавказьких” килимів [14, с.9], що вважалося величезним досягненням.



Звичайно, ініціатива створення тематичних килимів належала не народним майстрам. Їх виготовляли професійні художники-“соцреалісти”.

Більшість з них, виготовляючи “картони” для килимів такого типу, не були обізнані з технікою ткання, колоритом народного килимарства. Вони не підтримували традиції, а працювали над цими ескізами як живописці-монументалісти. Це призводило до таких негативних явищ у тематичних килимах, як фотографічність, наслідування станкового живопису, бездумне копіювання. Орнамент у гобеленах виконує роль рами чи тла і часто зовсім не відповідає зображуваному сюжету. Крім того, він втрачає традиційність [14, с.8]. Тобто ніяких ознак народної творчості тематичний килим не має.

Основними відмінними рисами його є: виконання за ескізом, тематичність, реалізм, відсутність декоративності, руйнування локальних особливостей народного килимарства, колориту, іконографії, розташування орнаменту на площині килима. В даному випадку – це вироби промислового виробництва та індивідуальні професійні твори, а не традиційні народні килими.

Слід відзначити, що у кінці 1950-х рр. тематичний килим, який представляє на виставках “народне мистецтво”, набуває нового вигляду. Станкові картини і плакати перестають бути для нього ескізами. “Ідейність” та “нову радянську тематику” тепер намагаються приховати за зовнішньою декоративністю: “У післявоєнний період... яскраво виявилася тенденція будувати тематичний килим на суто декоративній основі, завдяки чому в його композиції органічно поєдналися геральдика, емблематика й радянська символіка з рослинним та геометричним орнаментом...” [3, с.98].

У портретних килимах також зникають реалістичні зображення, а їм на зміну приходять силуетні вирішення. Та від цього килими не стали народними і не наблизилися до етномистецької традиції. То був лише новий виток у розвитку та пропагуванні соцреалізму. Виготовлення традиційних народних килимів у 1940-1950-і рр. зберігається лише у західних регіонах України і то на рівні хатнього виробництва, а не у мережі промислів.

Такі ж процеси мають місце і в народному ткацтві: вплив радянського політичного плаката, тематичність, порушення традиційної колірної гами.

У ткацтві, що носить назву народного, виготовляються багато-барвні тематичні панно, твори портретного характеру. На крелевецьких рушниках з'являється мотив кремлівської вежі [3, с.106]. Порушується традиційний розмір виробів, змінюється їх функціональне призначення, руйнується усталена колірна гама. Зокрема, плахтову тканину почи-

О. Потицька. Народне мистецтво радянського часу 1940-1950-х рр. під ідеологічним наглядом “новаторства”

нають використовувати для доріжок, порт'єр, покривал, подушок, для оббивки м'яких меблів, надаючи їй яскравого кольорового вирішення [14, с.9]. Для крелевецьких рушників стають характерними також поліхромність, вибагливість та перенасиченість орнаменту [3, с.24].

Щодо народної вишивки, то тут у цей період з'являються не лише професійні вироби, а й самодіяльне виробництво. Причому саме самодіяльні твори експонуються на виставках і визначаються офіційною критикою як пайкраці. Сюди слід віднести вишиті тематичні панно, портрети, твори з радянською емблематикою, написами-лозунгами та датами [14, с.11]. Такі “народні” вироби створюються сфільно кількома вишивальницями за готовим ескізом. У цей час набувають поширення поліграфічні зразки орнаментів для вишивання хрестиком, що не мають ніякого зв'язку з традиційною народною вишивкою [3, с.19]. Розмаїття техніки та швів народної вишивки забувається.

Яскравим прикладом самодіяльної вишивки, що репрезентує у цей час народну, став “портретний живопис нитками”. Визнаним офіційною критикою майстром цієї справи була С.Я.Солодова. Діяльність цієї “народної” вишивальниці слушно критикує Б.С.Бутник-Сіверський: “На кожну виставку (вопа) виготовляла новий вишиваний портрет Й.Сталіна, розміром до метра і більше. За це її було прийнято до Спілки художників України, присуджено почесне звання заслуженого діяча народної творчості, нагороджено орденом “Знак пошани”, хоч ця “портретистка” не мала жодного власного твору” [3, с.19]. Загалом, у створенні вишиваних тематичних панно талант майстрині визначався виключно вмінням ввести у традиційний орнамент “нову тему”, текст чи емблематику та точністю відтворення у вишивці ескіза.

Вишивальниці у таких роботах намагалися передати нитками об'єм, форму та перспективу, що зводило ці твори до рівня самодіяльності.

Станковізм прослідковується і в народному розписі. Особливо чітко ці тенденції виявилися у заміні настінного розпису станковою графікою на папері, що виконувалась яскравими хімічними барвниками. Ця “декоративна графіка” начебто походить від народних розписів хат і стає їх “новим” рівнем розвитку.

Однак насправді її характеризують такі якості, які не відповідають народним традиціям. Перш за все ці малюнки мають відмінну від народної кольорову гаму. Колірне вирішення втрачає умовність, воно наближається до натуралістичного відтворення природи. Біле тло замінюють на кольорове або чорне. Орнаменту стають притаманні графічність, чіткість, витонченість малюнка. Найбільшим абсурдом було намагання привнести у ці розписи сюжет і кожен з них називати на зразок картин професійного малярства. Особливо ці вишиви помітні

у петриківському розписі, який з кінця 1940-х рр. міцно пов'язується з промисловістю. Його застосовують для різних видів художніх виробів: вибійки, випивки, фарфору, дерев'яних сувенірів, листівок, оформлення книжок [14, с.13].

Крім того, петриківський розпис у цих виробках зазнає значних спотворень — до нього вводять дати, лозунги, герби, постаті людей [3, с.192]. Одночасно його максимально наближають до традицій Хохломи та Палеха. Характерним стає також використання народного настінного розпису для оформлення навальйонів, громадських споруд, тобто перетворення його на монументальний декоративний живопис [10, с.171].

Елементи станковізму проявилися й у витинанках, для яких стають типовими сюжетні композиції з вигадливими назвами. Такі витинанки розташовують на папері і беруть у рамку, тобто перетворюють їх у любительський чи професійний станковий твір. Так само у 1940-1950-і рр. характерний відхід від традиційних народних форм і поширення круглої скляної декоративної скульптури й дия гутного скла.

Таким чином, 1940-1950-і рр. у народному мистецтві відзначені руйнуванням традиційних основ творчості майстрів та поширенням тенденцій станковізму, підкресленої ідейності, штучного графічного пафосу та плакатності. Одночасно продовжується пропагування тематичності та засад соціалістичного реалізму. Ці явища розвивалися за рахунок відмови від традиційних засобів виразності народного мистецтва, що відбивалося на художній якості творів. Наслідування майстрами методів професійного станкового мистецтва, намагання будь-що утвердити “нові види” у традиційній творчості призвели до поширення проявів фотографічності, поверхневої зображальності та натуралізму. Ці антихудожні явища переконливо довели, що народне мистецтво залишається народним лише доти, доки воно зберігає себе в традиційних формах виробництва і не виходить за межі вікових народних стереотипів.

1. Чарновський О. Українська народна скульптура. Львів: Вища школа, 1976. — Іл.
2. Селівачов М.Р. Декоративно-прикладне мистецтво України в радянському мистецтвознавстві. К.: Наук. думка, 1981.
3. Бутник-Сиверський Б.С. Українське радянське народне мистецтво (1941-1967). К., 1970. Т.2. — Іл.
4. Некрасова М.А. Народное искусство как часть культуры. М.: Изобразительное искусство. — 1983. — Ил.
5. Велигонька Н. Білокур “без берегів” // Червоних сонць протуберанці. Збірник мистецтвознавчих і культурологічних праць до 100-річчя Катерини Білокур. К.: Артк, 2001. — 127с. — Іл.
6. Телеснін Д. Нові знахідки найдавніших скульптурних зображень на території України // Народна творчість та етнографія. 1968. №18.

7. Мовша Г.Г. Нові дані про антропоморфну реалістичну пластику Трипілья // Археологія. 1973. №11.
8. Дмитриєва Н. Творчество народа. Искусство. 1948. №5.
9. Гемерин С. Ковры // Искусство. 1996. №1.
10. Бутник-Сиверський Б.С. Українське радянське народне мистецтво (1917-1941). К., 1966. Т.1. — Іл.
11. Білський П.О. Скарби петлини. К.: Мистецтво, 1974.
12. Кравченко Я. Щоб не зупинився гончарний круг // Чарівні веретено. Львів: Каміяр, 1990. С.12-14.
13. Силько П. Ковровое искусство // Искусство. 1948. №6.
14. Манучарова Н.Д. Декоративно-прикладное мистецтво Української РСР. К.: Видавництво Академії архітектури УРСР, 1952. — Іл.

Olha Novytska

#### FOLK ART OF SOVIET PERIOD IN 1940S AND 1950S UNDER IDEOLOGICAL PRESSURE OF “NOVATORSHIP”

The article considers some problems in development and functioning of Ukrainian Folk Art of 1940s and 1950s under conditions of ideological pressure. The author provides a series of examples, being the products of folk crafts, created at the mentioned epoch and proves the influence of easel painting, strong indoctrination and voting campaign poster style as “novator” tendencies in the folk art. The light is being thrown upon conditions of folk artists’ work in artistic workshops and the influence of professional art upon their creativity.

#### Володимир Шпільчак

#### ХУДОЖНІЙ МЕТАЛІ В АРХІТЕКТУРІ ІВАНО-ФРАНКІВСЬКА ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Металеві деталі стають надзвичайно важливими елементами архітектури Івано-Франківська початку ХХ століття. Захоплення естетикою металу проявилось як у розширенні сфери його застосування: віконні ґрати, брами і огорожі, декоративні завершення будинків, крошштейни піддаш, огорожа сходових кліток тощо, так і в удосконаленні виконавської майстерності. Саме цей період фахівці розглядають як час розквіту художнього ковальства у Галичині [1; 2].

Означена тема є недостатньо вивченою. Частково її висвітлювали у своїх працях Л.І.Греч, Ж.Комар, І.Панчишин. Особливості розвитку художнього металу в Галичині на початку ХХ століття досліджували І.Жук, О.Пога, Р.Шмагало та ін. Проте останні, в основному, обмежувалися розглядом мистецьких процесів, що відбувалися у Львові. Інтерес до мистецтва початку ХХ ст. сьогодні не випадковий, оскільки ідеї художньо-естетичної системи модерну (в Галичині побутував термін “сецесія”), в основі яких лежала “мрія про гармонійний оповлений світ, в якому не буде місця відчуженню і деградації людини” [3, с.104], не втратили актуальності.

Розвиток ковальства в Івано-Франківську бере початок від заснування міста. Вже у XVII столітті воно мало розвинуту цехову структуру, в яку входив ковальський цех. За даними опису міста, у 1709 році в ньому проживало 5 ковалів [4, с.51]. Відомий красзнавець Д.Головатий, вказуючи на активний розвиток ремесла в Станіславові у XVIII ст., зазначає, що якщо у 1729 р. налічувалося 12 цехів, то у 1792 – 16, у яких працювало 219 майстрів. Статут ковальського цеху, чисельність якого коливалася в межах 5–8 чоловік, затверджував рівень, досягнувши якого можна стати майстром. Наприклад, щоб стати мечником, підмайстер повинен був виготовити меч, який би “мав 12 віконечок”, рукоятку з насічкою, прикрашену міддю, гарні піхви для нього [5].

Активного розвитку ковальство набуло у другій половині XIX ст. Металеві вироби, які використовувалися в архітектурі, виготовлялися як промисловим шляхом, так і в окремих майстернях. Причому високохудожні декоративні елементи виконувалися, як правило, у невеликих майстернях. У кінці XIX ст. у сфері художнього ковальства в Галичині успішно функціонував ряд фірм: робітні Я.Дашека, С.Конопацького зі Львова, “Петровича і Шумана” з Кракова [1] та ін. У Станіславові діяли слюсарні “Гілд і спілка”, Я.Федоровського, майстерні Ю.Шерера, П.Ярошевського, залізне товариство “Фіш і брати Грюн” [6].

Великі об’єми робіт, викликані модою на художнє ковальство, призвели до того, що у містах Галичини тісно взаємодіяли і конкурували між собою як місцеві, так і закордонні фірми. Місцеві митці працювали під значним впливом мистецтва Львова, який був тоді столицею краю.

Імпульсом до ускладнення декоративних елементів з металу став стиль модерн. Деталь у ньому не просто емоційно наповнює архітектурні форми, а відіграє роль акценту. Митці модерну глибоко вивчають можливості матеріалу, по-новому відкривають красу його фактури. Естетичне кредо модерну реалізується у небаченій різноманітності форм, багатстві контрастних, поанспих поєднань матеріалів. В архітектурі початку XX ст. можна зустріти поєднання металу з деревом, штукатуркою, цеглою, природним каменем, склом. Модерн здається невичерпним у комбінаціях. Причому композиції зі скла і металу були вперше застосовані саме художниками модерну.

В Івано-Франківську збереглося кілька вулиць, обличчя яких визначають сецесійні споруди. Це, насамперед, вулиці Б.Лепкого, Генерала Гарнавського, С.Гордицького. Цікаві фрагменти забудови цього періоду можна зустріти на вулицях Г.Шевченка, В.Чорновола, Л.Курбаса.

Незважаючи на втрату багатьох сецесійних зразків художнього металу (руйнування міста у 1916 році під час світової війни, незадовільне ставлення до цих пам’яток у радянські часи), в Івано-Франківську є без-

ліч прикладів раннього та пізнього модерну, різних напрямів цього стилю. Причому сецесійні решітки можна зустріти і на еклектичних будівлях. Яскравим зразком є вхідні двері, огорожа сходової клітки і газові світильники у будинку на вулиці Мазени, 14. Він збудований у 1864 році за проектом краківського архітектора Р.Меуса місцевим будівничим Я.Шпориком. На початку XX століття була проведена значна реконструкція будівлі, внаслідок чого інтер’єр отримав ознаки стилю модерн [7, с.16]. Вхідні двері виконані повністю з металу. В них пропорційність і чіткий ритм декоративних елементів поєднані з вишуканими лініями решітки і виразними кованими вставками. В останніх митці прагнули передати в металі красу природного листя. Рослинні мотиви є основними у вирішенні огорожі сходової клітки і красивих газових світильників у формі квітів. На внутрішній частині вхідних дверей зберігся фірмовий знак слюсарної майстерні Петра Ярошевського, яка знаходилася на вулиці Грюнвальдській. Дослідники вважають, що саме з цієї фірми походять зразки слюсарного мистецтва найвищого ґатунку у нашому місті [6].

Дослідник львівської сецесії І.Жук зазначає, що цей стиль прийшов у Галичину із запізненням і до 1904 року використовувався лише в поодиноких архітектурних об’єктах [3]. Разом з тим, сецесійні елементи, зокрема ковані решітки, огорожі, з’являються раніше. Тобто на рубежі XIX–XX століть в Івано-Франківську була поширена практика поєднання еклектичної архітектури будівель з сецесійним оздобленням. Прикладом може служити будівля банку на вулиці Незалежності, 19, залізничний вокзал, ряд будівель на вулиці Мазени.

Характерною рисою художнього ковальства початку століття є велика різноманітність мотивів, особлива декоративна символічна орнаментика. Найбільш популярними в Івано-Франківську є зображення рослин. Переплетені стебла, листя, квіти утворюють надзвичайно цікаві, часом неповторні композиції. Причому можна зустріти як натуралістичне, так і стилізоване їх зображення. Часто зустрічаються зооморфічні мотиви.

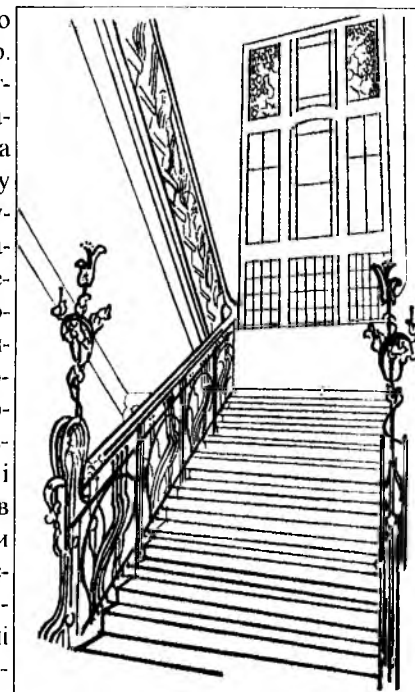


Рис. 1. Металеві поручні в будівлі на вул. Мазени, 14.

Стилізовані комахи, птахи стають основою композиції багатьох балконних решіток. Найбільш виразними з них є, на нашу думку, решітки на будинку на вулиці Чорновола, 26, Короля Данила, 20, Грушевського, 37.

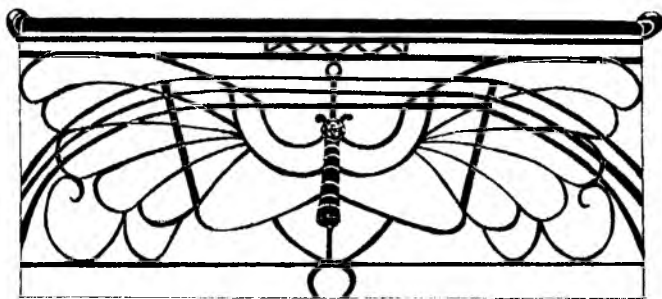


Рис. 2. Балконна решітка. Вул. Короля Данила, 20.

Поряд з різноманітними геометричними мотивами, поширеними в Івано-Франківську, є композиції з художнього металу на музичну тематику. Це – балконна решітка в будинку на вулиці Січових Стрільців, 74, огорожа сходової клітки будівлі на вулиці Репіна, 8. Характерними мотивами для сецесійних композицій з металу є символіка природних сил – “бурхливі хвилі води і вітру, язички полум’я..., різноманітні кільця, уособлюючі солярну символіку...” [6, с.18].

Таким чином, на початку XX століття використання декоративних деталей з металу набуло значного поширення. Дуже популярними у Станіславові стали металеві огорожі перед будинком, значна частина яких сьогодні, на жаль, втрачена. Наприклад, на старих фотографіях вулиці Б.Лепкого бачимо суцільну лінію металевих огорож з обох боків. У зв’язку з розширенням вулиці вони були знесені. Фрагменти мистецьки виконаних сецесійних огорож збереглися на вулицях Шевченка, Шпитальній, Шопена та ін. Висока художня якість, складність і неповторність декору робила їх важливим елементом у системі вулиці. Художньою виразністю відзначаються огорожі на вулиці Генерала Гарнавського, в яких у єдиній композиції вдало поєднано метал і цеглу.

В архітектурі модерну часто застосовується для підкреслення входу новий елемент – дашок на металевих кронштейнах. Високим художнім та виконавським рівнем вирізняються вони в будівлях на вулицях Павлика, 23, Лепкого, 10.

Для нашого дослідження буде цікавим процес утвердження художнього металу в архітектурі на прикладі конкретного елемента. Наприклад, в’їзні ворота в будинок у другій половині XIX століття виконувалися в основному з дерева. Пізніше стають поширеними брами з невеликим віконцем і металеві решіткою. Причому у декоративному

вирішенні решітки використовувались, як правило, одноманітні геометричні мотиви. Часом металева решітка відіграла другу роль у загальному вигляді воріт. На рубежі XIX–XX століть з’являються цікаві сецесійні брами, в яких вдало поєднані дерево і метал. Модерн підкреслює красу загальної композиції. Металева решітка часто виступає у ній як декоративний акцент. Один з кращих прикладів таких брам можна побачити у будинку на вулиці Гетьмана Мазепи, 30. Декоративна пластичність дерева узгоджена у ній з вишуканими лініями металу. Причому саме решітка є головним декоративним елементом. Її можна розглядати як окремий мистецький твір. Вона вписана у видовжений по вертикалі восьмикутний проріз, і її композиція асоціюється зі скорпіоном.

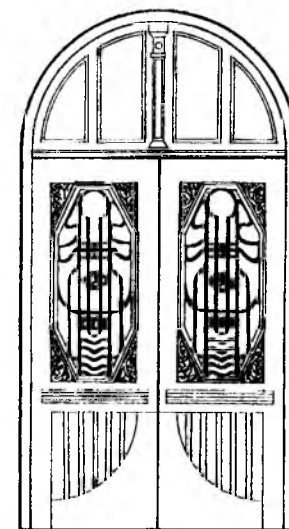


Рис. 3. Ворота. Житловий будинок на вул. Мазепи, 30.

На початку XX ст. у будинках часто зустрічаються брами, виконані повністю з металу. У більшості збережених зразків використано рослинні мотиви. Вишукана плавність стебел, листя, квіти утворюють неповторні композиції. Цікавим зразком є дводільні в’їзні ворота у будинку на вулиці Курбаса, 9, збудованому у 1906 р. [7]. Завершуються вони півциркульним прорізом. Строгі вертикальні лінії решітки переплігають стебла рослин з натуралістично виконаним листям. Угорі загальне вирішення брами завершується композицією – “вазоном” з квіткою соняха в центрі. Використані мотиви є близькими до народного декоративного розпису. Технічний рівень виконання дуже високий.

Тридільна брама будинку на вулиці Січових Стрільців, 54 з декоративно вигнутою перечкою має динамічну композицію, створену вертикальними лініями арматури і натуралістично виконаними рослинами, що примхливо в’ються. Як і в попередньому прикладі, простежується вплив народного

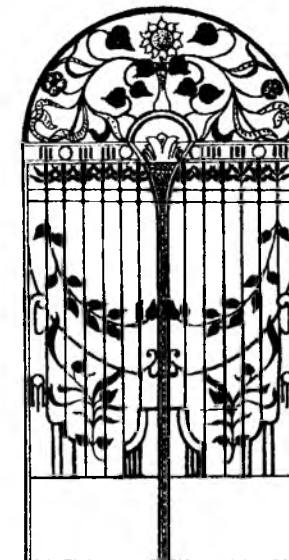


Рис. 4. Ворота. Житловий будинок на вул. Курбаса, 9.

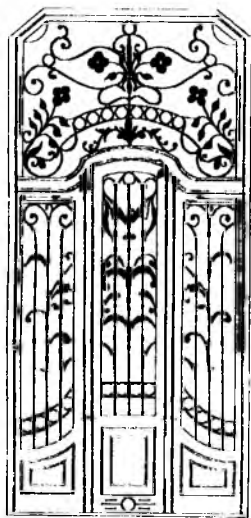


Рис. 5. В'їзна брама. Будівля на вул. Січових Стрільців, 54.

мистецтва. Є приклади брам із стилізованими елементами рослинного орнаменту (будинок на вулиці Гетьмана Мазепи, 8) і з традиційною для модерну символічною орнаментикою (будинок на вулиці Грушевського, 37). Слід відзначити занедбаний стан більшості збережених брам початку XX століття. В окремих випадках від них залишилися лише фрагменти.

У сецесійному архітектурному декорі умовно можна виділити два напрями. Першому притаманна декоративність, постійний пошук нового, різноманітність вирішень, мотивів, технік. Для другого характерні більш стримані риси – композиції спрощуються, наближаються до класичних. Ці напрями ще називають раннім і пізнім модерном. Після 1910 року в архітектурі запановує другий напрям. Однією з перших споруд у Івано-Франківську, яка утверджувала його, можна вважати пасаж, збудований за проектом провідного архітектора віденської фірми "Гельмер і Фельмер" Г. Коппица у 1904 році [8, с. 10]. У металевих конструкціях скляного даху простежуються риси естетики раннього машинізму. Пізніше цей напрям в архітектурі Станіславова активно пропонував архітектор Ф. Януш. За його проектами збудовані будівлі на вулицях Шевченка, 1 (Народний дім), Незалежності, 4 (готель "Київ") та ряд інших, в яких спостерігається принципово новий підхід до вирішення композицій з металу. Наприклад, у будівлі Народного дому, збудованого у 1913 році, балконна решітка – це суцільний ритм вертикальних елементів, перерваний лаконічними декоративними вставками.

Після 1910 року простежується тенденція до зменшення використання кованих декоративних елементів. Для архітектури 20-30-х років притаманні риси функціоналізму з його естетикою прямих ліній, голих

площин, відсутністю орнаментального декору [9]. І хоча в будівлях цього періоду зустрічаються вишукані елементи з металу – решітки на дверях, прапоротримачі, флюгери та ін., художній метал уже не відіграє тієї ролі у формуванні архітектурно-художнього обличчя міста, як це було на початку XX століття. Композиційне вирішення згаданих елементів спрощується і позбавляється орнаментальних мотивів. У наступні десятиліття художнє ковальство повністю занепадає.

Таким чином, на початок XX століття припадає розквіт металевого архітектурного декору в Станіславові. Абсолютна більшість чразків – це ковані вироби. Елементи, виготовлені ливарним способом, зустрічаються рідко, зокрема на пероні залізничного вокзалу (деталі колон, кронштейни). Особливістю цього періоду є активна участь архітекторів, художників, скульпторів у створенні металевих декоративних елементів. Жорстка конкуренція між архітектурними фірмами, слюсарськими майстернями, а також принципи модерну, які спонукали до неповторних вирішень композицій, унікальності оздоблення, сприяли високому мистецькому рівню, різноманітності мотивів, технічних прийомів виробів художнього металу. Серед численних декоративних елементів в архітектурі їм належить особливе місце. Відіграючи важливу практичну і естетичну роль у предметно-просторовому середовищі Івано-Франківська, твори художнього ковальства стали візитною карткою стилю модерн.

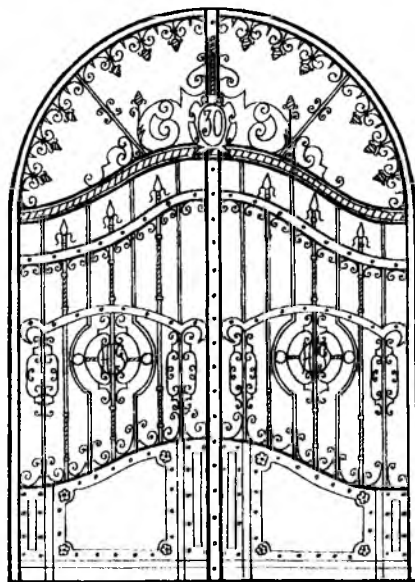


Рис. 6. Ворота. Житловий будинок на вул. Мазепи, 28.

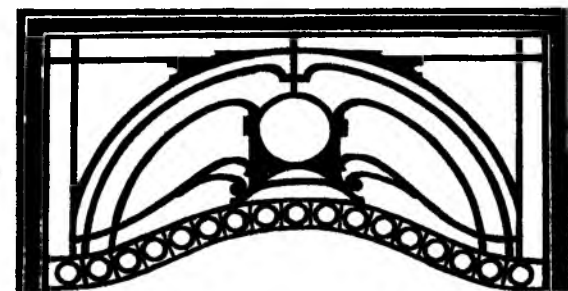


Рис. 7. Фрагмент в'їзної брами. Вул. Грушевського, 37.

1. Пога О. Проект пам'ятника Івану Левинському. – Львів, 1997. – 325 с.

2. Шпильчак В. Досвід структурізації художньо-промислової освіти України // Мистецька школа в системі національної освіти України. – Львів, 1999. – С. 25-34.

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

4. Грабовський В. Історія Івано-Франківська (Станіславова). – Ч. I. Івано-Франківськ, 1999. – 303 с.

5. Головатий М. До питання про історію художньої освіти в Станіславові. – Івано-Франківськ, 1999 (рукоп.).

6. Комар Ж. Металошляхка в архітектурі Станіславова початку XX століття // Своя хата. – 1997. – № 1-2. – С. 18-19.

7. Шпильчак В. Модерн в Івано-Франківську // Своя хата. – 1997. – № 1-2. – С. 14-17.

8. Палчишин І. Пасаж Гартенбергів // Своя хата. – 1997. – № 1-2. – С. 10-11.

Volodymyr Shpilchak

METAL-WORKING DECORATION IN THE ARCHITECTURE OF IVANO-FRANKIVSK AT THE BEGINNING OF XXTH CENTURE

The article throws light on the stylistic peculiarities of metal-working decorative element in the context of development of architecture of Ivano-Frankivsk at the beginning of XXth century. As the result of the analysis of the different directions of style-modern in the architectural decor we can speak about the importance and place of metal-working decoration in the space-surrounding of the tow.

*Василь Хомин*

**ТВОРЧІСТЬ Т.КОПИСТИНСЬКОГО ТА УКРАЇНСЬКЕ  
САКРАЛЬНЕ МОНУМЕНТАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ДРУГОЇ  
ПОЛОВИНИ XIX – ПОЧАТКУ XX ст.**

Упродовж століть плідний розвиток українського монументального мистецтва наочно та переконливо засвідчив стилістичну, образотворчу еволюцію цього виду малярства, достойними спадкоємцями якого стали українські художники кінця XIX – початку XX ст.

Піднесення українського сакрального мистецтва наприкінці XIX – початку XX століття практично відкривало нову сторінку у творчості західноукраїнських художників. Створювалися різні мистецькі організації, серед яких відзначимо, зокрема, діяльність “Товариства для Розвою Руської штуки”. До цього об’єднання входили високопрофесійні художники, які, передусім, ставили собі за мету “... піднести нашу штуку і витворити руську школу...” (з реклами “Товариства” 1899 р.).

Найбільшим замовником мистецьких творів була церква. Священники за допомогою парафіян проводили реставраційні роботи в дерев’яних храмах, замінювали знищені часом ікони новими, а якщо була можливість, то зводили нові муровані святині, які потребували внутрішнього оздоблення. Надзвичайно міцною була тоді співпраця архітекторів і художників. Практично не знаходимо жодної новозбудованої церкви, до оздоблення якої не були би залучені професійні різьбярі, позолотники, художники-іконописці. Всі інтер’єри оформлялися одним чи групою мистців, які в комплексі розробляли всі без винятку предмети у приміщенні споруди. Таким чином, храм поставав єдиним монументальним твором високодуховної та мистецької культури.

Вирішальну роль у подальшому розвитку малярства, як і всього західноукраїнського мистецтва, відіграв приплив свіжих творчих сил. На рубежі XIX – XX ст. в активне життя включився загін молодих

*В. Хомин.* Творчість Т.Копистинської та українське сакральне монументальне мистецтво другої половини XIX – початку XX ст.

художників, вихованців європейських художніх академій, серед яких особливою обдарованістю і працездатністю виділявся Теофіл Копистинський. Здобувши професійну освіту у Краківській школі образотворчих мистців у відомих художників В.Лушкевича, Л.Дембовського і у Віденській Академії мистецтв у художників Х.Рубена, К.Майера, К.Блааса, підтримував дружні стосунки з польським живописцем Я.Матейком і угорським – М.Мункачі [1, с.26].

Ближче знайомство Т.Копистинського з цими художниками та їх творчістю сприяло утвердженню в його роботах образно-художніх принципів романтизму. Саме тому ми велику увагу приділяємо аналізу творів, виконаних наприкінці XIX ст., коли ці риси проявилися найпошлідовніше. Високий рівень освіти дозволив йому вирішувати складні завдання. Працю над релігійним малярством розпочав у 1870-х роках і майже до останніх днів свого життя виконував окремі релігійні композиції, іконостаси, копії з ікон, настінні розписи. Реєстр художника включає 107 міс і сіл Галичини [2, с.315]. Його ікони збереглися у Львові – відомий вівтарний образ “Преображення” (1899-1900 рр.); в Національному музеї – “Христос у в’язниці”, “Христос після бичування”, “Богородиця з дитям” (1910 р.) та у Львівському музеї історії релігії – “Благовіщення”, “Коронування Марії” (1878 р.).

У творчості Т.Копистинського поєднані традиції давньоукраїнського та західноєвропейського малярства. Створено власні композиції – “Христос у в’язниці”, виконана на основі гравюри Кляубера. Зразком для образу Богородиці до ікони “Богородиця з дитям” для церкви с. Зазулинці послужила “Мадонна на троні” Іттенбаха, проте художник зберіг власну колористичну палітру [2, с.316]. Він виконує ряд іконостасів: у 1875 р. – для церкви у м. Миколаєві Львівської обл. (живопис іконостаса збережений); у 1897 р. – для церкви Успіння Богородиці с. Жовтанці Кам’яно-Бузького р-ну Львівської обл.; у 1900 р. – для церкви Архангела Михаїла с.Рудники Миколаївського р-ну Львівської обл.; у 1908 р. – для церкви у м. Жидачеві Львівської обл. та іконостас для церкви с. Маклашева Львівської обл.

Аналізуючи ці іконостаси, ми відразу зауважили їхній чіткий поділ на яруси. Починаючи зверху, один за одним йдуть ряди пророків, апостолів, святковий ряд, намісний ряд.

Для кожного із них усталене певне число полотен з тим чи іншим варіантом іконографії, відмінне композиційне вирішення. На передньому плані зображені намісні образи: праворуч від Райських воріт бачимо Христа-Учителя, ліворуч – Богоматір-Одигітрію (Провідницю). Їхні цілостаті або статі на повен зріст подано у фас. Оригінально вирішує художник тло ікони, колір якого перебуває у межах різноманітних відтінків золотого, тим самим підкреслює зображення фігур святих. Вертикальний,

подекуди скісний ритм складок хітона, гіматія створюють спокійний, зрівноважений образ. Цьому сприяє і поєднання таких близьких за семантикою кольорів, як золотий, червоний, білий та синій, рідше зелений. Фігури написані великим планом на золотому тлі. Для кожної з них автор підбирав відповідний жест, велику кількість різносторонніх складок одягу, що робить фігуру об'ємною. Цілісність сприйняття іконостаса досягнута Т.Копистинським завдяки послідовності розміщення різних за стилем ярусів, а також поступового зменшення величини образів зверху донизу, виділенню його центральної осі, завершенням якої в переважній більшості виступає "Роз'яття з Предстоячими". Ці іконостаси є свідченням того, що Т.Копистинський, подібно до інших митців, при написанні іконостаса перш за все виходить з вимог замовника.

В зображенні ікон та розписах митець розташовує головного героя на передньому плані у центрі. У багатофігурних композиціях виділяє його освітленням. При вирішенні простору він звертався до неглибокої перспективи, заданої кількома паралельними до передньої площини планами, або до нейтрального кольору тла, який допомагав об'єднати фігури.

Іконографічна програма іконостасів укладалася за активної участі братства. Традиційний релігійно-диктатичний зміст іконостасних зображень розширений за рахунок введення нових для українського мистецтва тем образів. Поява їх зумовлена обставинами тогочасного життя. Зміни у розвитку іконопису в Галичині відбувалися під впливом прогресивно-демократичних ідей та національно-визвольних тенденцій в 1870-х рр. Художники цього періоду дедалі частіше виконували портрети відомих громадських діячів, які зробили вагомий внесок у розвиток національної справи, а також простих людей, які були носіями народних тенденцій. Високий рівень освіти, яку отримав Т.Копистинський в Кракові та Відні, дозволив йому вирішувати складні завдання. Художник робить наголос на духовності як силі, що здатна змінити оточення.

Він малює в першу чергу людей, невдоволених тогочасним суспільним життям. Щоб це підкреслити, Копистинський використовує певні прийоми, зображує свої персонажі в скромному вбранні, яке не має чітко вираженого кольору, що допомагає, в свою чергу, ще більше привернути увагу глядача до обличчя портретованого.

У той же час у творчості художників старшого покоління було вже чимало творів, які розповіли про життя простої людини. Багато живописців в основу своїх картин закладали глибокий зміст, їх хвилювала доля народу, його соціальні проблеми, духовне життя. Так, у другій половині XIX ст. у Франції таким мистцем був Ж.Мілле, в Німеччині – А. фон Менцель, Угорщині – М.Мункачі [3, с.30], Польщі – О.Котсіс [4, с.27]. Ці тенденції властиві і Т.Копистинському. Він у своїх полотнах прагнув розкрити перед

В. Холит. Творчість Т.Копистинського та українське сакральне монументальне мистецтво другої половини XIX – початку XX ст.

глядачем реалістичні образи української природи і селянського побуту. Увагу художника привертало окремі особистості, чия діяльність кардинально вплинула на історичну долю суспільства. Таким чином, в іконі ставало можливим утвердження реалістичних тенденцій. Це, зокрема, добре видно при вивченні намісного образу Богоматері-Одигітрії, який в Т.Копистинського має два варіанти вирішення. Перший – притаманний більш раннім творам художника. На руках у Богоматері Син, який, розвівши руки, нахилиється до глядача (церква Святої Трійці с. Вільшаниці Львівської обл., церква Святого Миколая м. Миколаєва Львівської обл.) [5, с.535]. Митець зобразив її в момент, коли вона віддає Сина людям задля їхнього спасіння. Знаючи його долю, Марія благально дивиться на тих, кому передає його. В обличчі Марії прослідковується сум. Подальша творчість художника призвела до появи другого варіанту вирішення образу Богоматері (церква Св. Миколая м. Звенигорода Львівської обл., церква Різдва Пресвятої Діви Марії с. Миколаєва Львівської області, церква Архангела Михаїла с. Рудники Львівської обл. та інші) [5, с.535]. Новий образ вимагав від живописця вирішення не подібного до попереднього, адже Богоматір не тільки великодушна жінка, але й наставниця людей. Митець намалював Богоматір у момент, коли вона пригортає до себе Ісуса, що їй допомогло йому показати, наскільки уважно вона є для нього. Правою рукою Богоматір вказує на Дитя, яке тримає книгу, і тим самим дає відповідь на питання, кого повинні слухати люди, за ким іти. В її образі немає суму, натомість добре прослідковується юсередженість, впевненість, переконаність.

Серед ряду ікон образів релігійного жанру є такі, в яких Т.Копистинський особливу увагу відводить пейзажу. Прикладом можуть служити цокольні ікони церкви Успіння Пресвятої Богородиці с. Жовтанці (Львівська обл., Кам'яно-Бузький р-н). Зображений в іконах благословенний, нагадує мальовничу природу Галичини. В сюжетах вперше в українському малярстві осмислено відтворено складні пейзажні мотиви (пагорби, густі групи дерев та будівлі). Простір розділений на ближній і дальній плани. У сцені "Неопалима Купина" художник на передньому плані подає кущ, а позаду Мойсея – рівнину, на якій пасуться вівці. Розкинута пластична манера письма в творах органічно єднає постаті персонажів з пейзажним оточенням.

Сакральне (монументальне) малярство на зламі XIX – XX ст. художники створювали за схожою композиційно-тематичною схемою, а розміщення сцен узгоджувалося з архітектурним вирішенням церковної споруди. Для збереження художньої цілісності ансамблю інтер'єра було вкрай необхідно врахувати виправданість розміщення кожної композиції, де розчленування малярських площин робило акцент, у більшості

випадків, на симетричності місцезнаходження кожного сюжету. Таким чином, стінопис органічно пов'язувався із архітектонікою церкви, стилем та розміщенням композиції, динамікою руху орнаментальних мотивів і кольористичною гамою. Він був виразно поділений на окремі цикли, які в ілюстрованому порядку розміщувалися на стінах споруди. Відповідно до будови храму та архітектонічного вирішення інтер'єру, художники застосовували сміливі ракурси до величини площ поверхні та склепінь. Композиційно вони зоорганізовані в такий спосіб, що глядач має можливість прослідкувати за логічним розвитком та кульмінаційними завершеннями кожного із зображень поліхромії. Працюючи над ними, Т.Копистинський повсякчас звертався до образно-художньої концепції своїх попередників, збагачуючи їх новим розумінням мистецтва, яке викристалізовувалося під безпосереднім враженням від вивчення народного життя.

Можна стверджувати, що творчим пошукам Т.Копистинського, як і багатьох його сучасників, властиві загальноєвропейські традиції, але їх еволюція відбулася на національному ґрунті.

В 1898-у році в Галичині було засновано "Товариство для Розвою Руської штуки". Утворилися майстерні, в яких різьбили іконостаси, а окремі мистці виконували образи до них. Діяли тоді А.Пилиховський, С.Томасевич (його образи можна побачити в маленькому іконостасі Вознесенської церкви на Знесінні у Львові), Т.Копистинський (іконостаси у Миклашеві, Миколаєві та ін.), О.Скруток, Ю.Панкевич, Я.Пстрак, А.Монастирський – автор образів до іконостасів (м.Долина, монастир редемітористів на Голоську, тепер цей іконостас в Андріївській церкві на Клепарові, село Жнів біля Глинян, один поверх іконостаса в церкві у Крилосі біля Галича та інші). В Преображенській церкві у Львові члени "Товариства для Розвою Руської штуки" виконали іконостас. Ікони в ньому належать О.Скрутку, медальйони із зображенням до святих на перилах сходів проповідальниці – Т.Копистинському, велика картина "Мойсея" та "Христос перед Пилатом" – К.Устияновичу [6, с.59].

К.Устиянович намагався побачити героїв Біблії в контексті їхнього історичного й духовного середовища, але із перенесенням певних акцентів цих образів на сьогодення. Так, образ Мойсея в нього, як і в славній поемі Івана Франка, пов'язувався з очікуванням змученою Україною свого національного Мойсея, котрий вивів би народ із рабства.

Газета "Діло" 1888 року писала, що й такий мистецький засіб, як зображення передвечірнього жовтогарячого освітлення, нагадує захід сонця в Карнатах [7, с.95].

Сучасником Т.Копистинського був Ю.Панкевич, родом з Рогатиници. Він підіймав малярство на високий художній рівень через

введення народних елементів, що було характерно для Галичини того періоду. Про згадані твори Панкевича тепло відігувався К.Устиянович, зазначаючи, що вони є новаторсько оригінальні.

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

Т.Копистинський, К.Устиянович, Ю.Панкевич створили наприкінці XIX ст. фактично новий вид сакрального малярства в греко-католицьких церквах Галичини – іконо-образи. Вони використовували освячені віками суто іконо-образи й сюжети, але вводили їх у конкретну історичну епоху. У зв'язку з цим в іконо-образах зростає роль доквілля, особливо пейзажу та зображення інтер'єру. Образ набував більшої ілюстративності, приковував увагу віруючих численними історичними деталями, які, проте, не відвертали уваги від іконного містичного характеру самого образу чи події.

Мистці прагнули актуалізувати образ, наблизити його до умов України. Для прикладу може послужити розмалювання К.Устияновичем церкви в Бутинах, що неподалік від Жовкви. Устиянович зобразив в композиції "Страшний Суд" – серед грішників, яких відправляють до Пекла, – ненависників України. Серед них тодішній намісник Галичини польський граф Голуховський. Про цей вчинок дали знати намісникові і той подав на українських малярів скаргу до суду. В результаті композиція "Страшний Суд" була перемальована.

Проблема релігійного живопису постала перед нашим мистецтвом на початку XX ст. передусім як проблема культурологічного характеру. Церкви почали сприймати не тільки як чи не єдину інституцію, де прищеплювали народним масам національну свідомість, а як середовище, здатне сприйняти культурному та естетичному розвитку громадянства. Спроби нового трактування релігійних сюжетів після Т.Копистинського були в творчості М.Сосенка, О.Кульчицької, О.Куриласа, П.Холодного та інших митців.

Саме М.Сосенко був першим мистцем, що почав малювати дещо інакше й застосовувати, в деякій мірі, форми іконного малярства. Він вчився у майстрів сецесії. У Львові працював у Національному музеї – це дало Сосенку змогу більш детально вивчити нашу стару ікону. Малював церкву у Підберезівцях біля Львова у стилі сецесії, потім, як видно, ознайомився з російськими виданнями візантійських і російських стінописів та ікон. Їх вплив бачимо у виконанні святилища. Сосенко застосовував орнаменти рукописів і до них підбирав стиль для зображення святих.



На особливу увагу заслуговують іконостаси у церкві Св. Онуфрія Василянського монастиря у Львові і церкві Св. Трійці Василянського монастиря у Дрогобичі.

В самій ідеї створення іконостаса для львівської церкви Св. Онуфрія були закладені принципи не повторів молодих тоді неовізантійських пам'яток, а звернення до мистецтва часів українського бароко. Різьба іконостаса була виконана на зразок Краснопущинського іконостаса [8, с.25].

М.Сосенко один із перших художників, хто намагається створити якісно новий іконопис, який повинен мати і національні ознаки, і відповідати рівню мистецтва Європи на початку ХХ ст.

Так, образи святих у “молільному чині” мають стилізовану подобу ідеалів даної епохи і водночас професійно наділені підкреслено монументальними рисами, характерними для класичного іконостаса [8].

Порівнюючи два іконостаси церкви Св. Онуфрія і церкви Св. Трійці, бачимо: якщо в іконостасі церкви Св. Онуфрія декор є ще в стилі, характерному добі бароко, то в іконостасі церкви Св. Трійці в Дрогобичі ведеться пошук форм основи, яка базується на декорі, характерному для бойківського мистецтва початку ХІХ ст. Тому дрогобицький іконостас є ще більш самобутнім.

Пошуки нових засобів художнього вислову в ділянці сакрального мистецтва зайняв М.Бойчук. Він інтуїтивно відчув відсутність духовної бази, звернувся до традицій давньоукраїнського іконопису. Базою своїх пошуків нових засобів мистецького виразу, крім давнього іконопису, М.Бойчук обрав творчість майстрів італійського Відродження: Джотто, Чімабуе, Лоренцетті, творчість яких мала свої корені в мистецтві Візантії, як і український іконопис. У Львові розмалював стіни каплиці “Дяківської Бурси” на вулиці Петра Скарги. За престолом у півкруглій ніші була виконана ікона Тайної Вечері, яка в даний час зберігається в Національному музею м.Львова, на стінах між вікнами зображено святого пророка Іллю (якому в печеру ворон приносить поживу) та “Христос. Пантократор”, виконаний на скленніні. Аналіз роботи М.Бойчука свідчить про те, що в його особі започаткувався видатний майстер як світського, так і сакрального мистецтва.

У статті, присвяченій “Дяківській Бурсі”, І.Свенціцький писав: “Бойчук взяв за основу до розписів фігурні композиції візантійсько-романського примітиву” [9, с.28].

На початку ХХ століття ідеї, що виписали в середовищі художників, знайшли своїх прихильників і в церковному середовищі, особливо в особі митрополита Андрія Шенгитцького. Церковним малярством на той час займалися багато осіб, однак пляхом пошуків відважилися піти декілька. Це М.Сосенко, М.Бойчук, після війни П.Холодний, М.Федюк, В.Цадинюк, М.Осіпчук.

Виходячи з давніх традицій українського іконопису, Т.Копистинський, подібно до К.Устияновича, Ю.Панкевича, М.Сосенка, М.Бойчука, П.Холодного та ін., доповнив вироблений століттями канон написання ікон, який зайняв належне місце в генезі західноєвропейського мистецького процесу. Творчі надбання українських мистців другої половини ХІХ – початку ХХ ст. стали основою для подальшого розвитку сакрально-монументального мистецтва пастушних десятиліть.

1. Голубець М. Сто літ галицького малярства // Голубець М. Галицьке малярство. - Львів, 1928. - С.23-31.
2. Жевинська О., Кость Л. Теофіл Копистинський: життя і творчість. До 150-річчя від Дня народження // Народознавчі Зошити. №5. - Львів, 1997. - С.314-317.
3. Лібсина Л. Михаил Мункачи. - М.: Искусство, 1960.
4. Островский Г. Котисе. - М.: Искусство, 1963.
5. Кунчинська Л. Теофіл Копистинський і західноукраїнський іконопис // Народознавчі Зошити. №5. - Львів, 1998. - С.535-538.
6. Ярема В. Про розвиток нашого іконоставства та про спроби відродження іконопису та церковного розпису // Дивний світ ікон. - Львів, 1994. - С.58-66.
7. Степовик Д. Історія української ікони Х – ХХ ст. - К., 1996.
8. Скоп Л. У пошуках національного стилю // Галицька брама. №4. Львів, 1999. - С.25.
9. Бартін Г. Монументальні розписи М.Бойчука в Галичині // Образотворче мистецтво. 1998. №2. - С.28-30.

Vasyl Khomun

T.KOPYSTYNSKYI'S ACTIVITY AND UKRAINIAN SACRAL MONUMENTAL ART AT THE BEGINNING OF THE XIX – BEGINNING OF THE XX CENTURIES  
The article deals with the influence of the main art styles and folk traditions on the historical development process of inner decorations of churches in Halychyna at the end of the XIX – beginning of the XX centuries.

Newly discovered context and mythical compositions give opportunity to observe the evolution of T.Kopystynskyi's activity, to realize the value of his art heritage, which belongs to famous ukrainian iconpainting.

**Олена Волинська**

## **ГРОМАДСЬКА ТА ХУДОЖНЬО-ПРОСВІТНИЦЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ОПАНАСА ЗАЛИВАХИ**

Його полотна відкривають свій глибокий зміст тільки досвідченому глядачеві. На думку Є.Сверстюка, “входження у мистецький світ Заливахи вважте: це справді мистецтво ХХ віку – умовне, засимволізоване, багатомірне. Воно наскрізь драматичне” [1, с.229]. Саме йому вдалося “відтворити одну з найтрагічніших сторінок в історії української нації. Це художній вирок комуністичній епосі, нелюдській практиці і такій же

История Прикарпатского университета. Мистецтвознавство. Випуск III.

нелюдській ідеології” [2, с.4]. Герої його творів примушують задуматися: “Хто ми, куди йдемо?”

Як стверджує Є.Сверсток, “Опанаса Заливаха, вже геть вибіленого на дощах і вітрах відлиги, морозів і застоїв, “відкрили” аж сьогодні” [1, с.228]. Хоча все своє життя він присвятив високому мистецтву, наголошуючи: “Митець є міфотворець, що проявляє себе в образній триаді – особистість, національність, вселюдськість” [3].

Опанас Заливаха народився 26 листопада 1925 р. у с. Гусинка Куп’янського району Харківської області у родині коваля Івана. У пам’яті малого Опанаса назавжди залишився спогад про безпідставний арешт батька, якого вони разом з матір’ю відвідали у в’язниці. Туга за батьком була настільки сильною, що вилілась у перший мистецький твір – скульптуру Тата. О.Заливаха згадує: “І Прийшовши додому – наколупав під парканом глією та виліпив постать батька, залипивши стояти у хаті назавжди” [3]. А ще з дитинства закарбувались у пам’яті “бездыханні тіла померлих від голоду людей, що лежали по-під тинами. Вже не ворухаться...” [4, с.6].

Рятуючись від пгучного голодомору, ще малим О.Заливаха виїздить із батьками на Далекий Схід, де з часів Століпінської реформи мешкали родичі. Хоч українців у Зеленому Клину (Далекий Схід) було багато, та національної школи там не було. Українську мову Опанас вивчав самостійно, знайшовши книжки рідною мовою на шкільному горинці.

По закінченні восьмого класу вступає до Іркутського художнього училища. О.Заливаха дуже любив малювати. Саме в училищі зародилось бажання стати професійним художником. Опанас наполегливо працює і продовжує своє навчання у середній художній школі при Ленінградській Академії мистецтв, яка на той час була евакуйована до Самарканда [5, с.109-110].

У 1946 р. Опанас Заливаха вступає до Ленінградської Академії мистецтв, яку згодом перейменовано в Ленінградський державний інститут живопису, скульптури, архітектури ім. І.Рєпіна Академії мистецтв СРСР. Але навчання Опанаса супроводжувалося труднощами: з другого курсу був відрахований за поведінку, “недостойну радянського студента”, – за відмову прийти на зустріч з кандидатом у депутати Верховної Ради СРСР [5, с.109]. Працював вантажником, пічником, здобуваючи позитивну характеристику для подальшого навчання в інституті. Закінчує Ленінградське художньо-педагогічне училище, здобувши професію вчителя малювання у середній школі. Проте у школу О.Заливаха не пішов, працював у Художньому фонді м. Калінінграда.

У 1955 р. (після восьми років попевірянь) був поповнений студентом другого курсу Ленінградського державного інституту живопису, скульптури, архітектури ім. І.Рєпіна Академії мистецтв СРСР, який закінчив 1960 р. по майстерні В.І.Орєшнікова.

Роки навчання в інституті були пошуками самого себе у мистецтві. Часто ходить в Ермітаж, вивчаючи творчість художників різних часів та народів. Ще студентом захопився творчістю голландського художника Вінсента Ван-Гога. Найбільше хвилювало його “розуміння кольорової плями, експресії лінії, нервово-трепетне навантаження мазка” [4, с.7]. Далі О.Заливаха зрозумів, що у творах художника Гогена закладена філософія, близька до його способу мислення та відчуття. Навіть з’явилася думка про величність звучання гогенівських ідей та образів у монументальному мистецтві. Ще студентом Опанас Заливаха захоплюється абстрактним мистецтвом.

Слід зауважити, що мистецькі захоплення Опанаса йшли всупереч малярській науці, якої тоді навчали в Ленінградському державному інституті живопису, скульптури, архітектури ім. І.Рєпіна, де “єдино прийнятим та єдино вірним методом мистецького усвідомлення світу був соцреалізм” [6]. Тому професія художника розтлумачувалася тут як уміння правильно відобразити дійсність “в її діалектичному розвитку такою, якою вона повинна бути” [6]. За вершину у мистецтві ставилася творчість І.Рєпіна та художників-передвижників.

Опанаса Заливаха зовсім не приваблювали реалістичні зображення. На його думку, це – завдання для фотографа. А от Рембрантівські світлотіні на п’ятах “Блудного сина” пам’ятає ще й досі. “Порепані...Кожна тріщинка” [7, с.16]. Студентом Опанас розуміє, що не всяке зображення на полотні є твором мистецтва. У нього зароджується думка, що у мистецькому творі повинні відображатися почуття художника, “вкладатись душа” [6].

У 1957 р. студент О.Заливаха приїздить на пленерну практику до м. Косова. Гуцульщина справила велике враження на молодого митця. Тут він по-справжньому знайомиться з мовою, етнографією, духовним життям України. На думку В.Чорновола, “все це робить крутий злом у світовідчужанні художника” [8, с.55-56]. У Косові митець побачив мистецьку народну культуру в неповторних орнаментах вишивок, тканин, ліжників. Дивували знаки-символи різьби на дереві, у кераміці, писанкарстві. А найголовніше – все це можна було побачити у кожній гуцульській хаті. Опанас Заливаха розуміє, що тут “захована глибока традиція, жило щось прапрадідне... і митець усвідомив, що знайшов те, у чому чув *духовну потребу*” [9, с.13].

Відтепер його натхненником у творчості стає український образотворчий фольклор – килимарство, писанкарство, кераміка, різьба. Опанас Заливаха робить висновок про існування *генетичного коду нації, задатків цілого етносу*. Він вважає, що справжнє *призначення митця* – це *відтворення безконечного коду нації* (навіть якщо він “приспаний”) [3]. Опанас переконаний, що “*справжній митець* – той, що *належить нації, її культурі*” [10, с.69]. Розуміє, що митець може збагнути себе і *віднайти опору*

у творчості тільки в національному мистецтві. Цікавим є факт із життя молодого художника, коли він, перебуваючи на Гуцульщині, працює над собою, вивчаючи “живу” українську мову. О.Заливаха впевнений, що *правильне й досконале володіння мовою – запорука культури та інтелігентності кожної людини, нації у цілому*. Митець згадує: “Записував нові для себе слова у блокнот та й вивчав” [6].

Мовне питання для О.Заливахи є дуже болісним і нині. Ще 1967 р. у своїй Заяві з концтабору митець називає людей, які “втратили” свою мову, “живими трупами” [11, с.1372]. А вже “бути українцем, свідомим своєї національної гідності... – обов’язок чесноі людини. Зрікатися свого, національного – принишло і аморально...” [11, с.1373].

Перебування студента Заливахи на пленерній практиці у Косові знайшло своє відображення у багатьох ранніх роботах, серед яких – “Вулиця в Косові” (1957), “Косівський базар” (1957), “Гук” (1957).

Повернувшись після практики до Ленінграда, читає українські книжки, далі вивчає мову, пише полотна, а саме: “Бокораші” (1957), “Софія Новгородська” (1958-1959), “Фреска з Новгородської Софії” (1958-1959), “На ленінградському цвинтарі”, “Набережна Неви”.

Влітку 1959 р. О.Заливаха знову приїжджає в Україну. Подорожує узбережжям Азовського моря, майже місяць перебуває у с. Буримка на Чернігівщині. Тут поглиблює свої знання з етнографії, записує українські пісні.

По закінченні Ленінградського державного інституту живопису, скульптури, архітектури ім. І.Рєпіна (1960) митець одержує направлення в Тюмень (Західний Сибір), де працює в Художньому фонді, обіймаючи посаду голови Художньої ради. Працює творчо. Свої роботи виставляє на численних виставках. За незвичний, “неприйнятний стиль” виконання робіт митця звинувачують “у перекручуванні радянської дійсності” [5, с.110].

Проте Опанаса Заливаха “тягло” в Україну. На запрошення прикарпатських художників М.Фіголя та П.Сопільника у грудні 1961 р. переїжджає до м. Івано-Франківська. З 1962 р. митець працює в майстерні Художнього фонду. У квітні цього ж року в м. Івано-Франківську була влаштована персональна виставка його творів, яку швидко закрили через “занепадницькі настрої” [8, с.58]. Але руки у митця не опускаються. Він багато працює, цікавиться монументальним мистецтвом.

Взагалі, перше зацікавлення монументальним мистецтвом виникло у митця ще під час навчання в Ленінградському державному інституті живопису, скульптури, архітектури ім. І.Рєпіна, коли О.Заливаха відвідував клас монументального мистецтва, роздумуючи над можливостями мозаїчних зображень. Перші спроби у цій галузі здійснив у м. Івано-Франківську: магазин “Верховина”, напівмонументальне мистецтво у кінотеатрі “Космос” (роботи

ці загинули, коли завалилася стеля кінотеатру). Першими серйозними роботами були мозаїки “Борітеся – поборите” та “Пророк” [9, с.22-23].

У цей період митець бере активну участь у культурних, літературно-мистецьких і громадських процесах України. Знайомиться з прогресивною інтелігенцією Львова та Києва. Найбільше його приваблював Київ. На думку Б.Гориня, “поїздки у Київ і Львів, розширення знайомств, дружба з активістами Київського Клубу Творчої молоді, участь у 1963 р. у спільному “рейді” киян і львів’ян по Карпатах... – усе це сприяло становленню Опанаса Заливахи як митця і громадянина” [10, с.13].

Клуб Творчої молоді був осередком спілкування прогресивних громадян м.Києва. Він згуртував молодь різних навчальних закладів, давав “відчуття спільності устремлінь, солідарності у чомусь головному, важливого..., але тільки не в тому, що є офіційним, продиктованим” [9, с.20]. Митець згадує: “Там, у нашому Золотоверхому Києві... заприятнився, а пізніше здружився з тими, хто, як і я, виборсувався із завалів сипучого піску соцреалізму, шукали незамулених джерел нашого національного буття – “Хто ми, звідки і куди?” [12, с.164]. Саме Горська, Світличний, Сверстюк, Дзюба, Драч, Заливаха, Кушнір, Ганюк та багато інших “утворили те магнетичне силове поле, до котрого горнулися з усієї України ті,... котрі пізніше в Українській культурі названі були “шістдесятниками” [12, с.164].

“Шістдесятники” активно займалися художньо-просвітницькою та громадською діяльністю. Вони активно боролися за національну культуру, мистецтво, науку в Україні. Проводили вечори, де “надолужували” знання з історії України, історії українського мистецтва, з української мови, переживали за стан бібліотек. Згадує О.Заливаха: “Планували – мріяли про пам’ятник Кию перед київським вокзалом, оглядали місце, приміряли висоту, уявляли композицію. Планували пам’ятник Україні-Руси на теперішньому майдані Незалежності із семи складових частин (Сім Днів Творення)” [12, с.165]. У будь-якій роботі домагалися найвищої якості виконання. Так, Опанас Заливаха ще й нині пам’ятає слова прогресивної художниці Алли Горської: “Ми не халтурники, а художники. Маємо робити добре, як тільки можемо” [12, с.165].

У Києві в О.Заливахи формується чіткий погляд на завдання новітнього українського мистецтва. “Його творче кредо стало співголосним із заповітами великого Кобзаря” [2, с.4]. Митець був переконаний, що *відродження України можливе, якщо “народ сповідуватиме слово Шевченка як велике Слово Пророка”* [2, с.4]. Тому образ Кобзаря, його національний дух супроводжують Опанаса Заливаха протягом усього життя.

Своїм учителем митець вважає Михайла Бойчука. На його думку, “підвалини новітнього українського мистецтва, зокрема монументального, заклав Бойчук. Його принцип вирішення тем – через людські постаті,

через образ людини. Головна домінанта – людина” [14, с.45]. Він впевнений, що школа М.Бойчука – “вищий ступінь сучасного національного і соціального мистецтва” [14, с.45]. На думку О.Заливахи, у мистецтві “мусить бути багатство і різноманітність, взаємне розуміння, єдиний напрямок плюс висока європейська культура художника-теоретика” [14, с.45].

Художник надає великого значення змісту твору, наголошуючи, що “основа справжнього мистецького твору великого лету полягає в сакральності, ... навіть митець молився і постився перед початком творчого акту... Віра, взята у чужинця, не спасає, а губить... Ще і в Шевченка зазначено: коли в своїй хаті – своя правда, і сила, і воля. А для монументального мистецтва властива символіка” [14, с.46-47]. Звідси О.Заливаха робить висновок: “Воснови всього лежить філософсько-естетичне осмислення в символах себе і свого місця у Всесвіті” [14, с.46-47].

У листах до А.Горської Опанас Заливаха серйозно розмірковує над походженням українського мистецтва. Вважає, що “наш народ створив прекрасні зразки декоративно-прикладного мистецтва” [8, с.76]. Розмірковуючи над витоками українського мистецтва, наголошує на його особливостях. Так, “нашим предкам було прищеплено християнство з його новими мистецькими формами”, у результаті чого українське мистецтво “подібне на дві течії, з одного боку – інерція мистецтва дохристиянської доби – символи, ієрогліфи і т.д. (вишивка, орнаментика, різьба) і мистецтво світське – культове, його розгалуження” [8, с.76]. Тому, на думку О.Заливахи, щоб зробити щось вагоме в українському мистецтві, “слід працювати в напрямі пошуків шляхів від декоративно-прикладного мистецтва – до сучасного монументального” [8, с.77]. Митець періоду початку шістдесятих років розумів значення живопису з “ідеями української архітектури”, не заперечуючи того, що “кожна галузь мистецтва має свою, тільки їй властиву сферу діяльності; вони ще й тісно пов’язані між собою” [8, с.78].

На початку 60-х років О.Заливаха з сумом зазначає, що “нової української мистецької школи немає” [8, с.78]. Щоб її створити, необхідно знати “символи, що закладені в орнаментах наших” [8, с.78]. Звичайно, як передбачав митець, “це досить цікава і складна справа, для вивчення і загального висвітлення якої треба докласти зусиль” тому, що у такій важливій справі “повернення до манівців не може бути” [8, с.78]. Як тут не згадати слова українського маляра та скульптора Олександра Архипенка, творчістю якого захоплюється О.Заливаха: “Мистецтво не є те, що ми бачимо, – тільки те, що ми маємо в нас самих”.

У 1964 р. у Київському держуніверситеті митці О.Заливаха, А.Горська, Л.Семикіна та Г.Зубченко створили вітраж із зображенням Т.Г.Шевченка – гордого і гнівного бунтаря, який обіймає похилену, скривджену жінку – символ України. А над вітражем – надпис: “І возвеличу

малих отих рабів німих, я на сторожі коло них поставлю слово!” [5, с.110]. Проте життя твору було дуже коротким. Цей унікальний шедевр знищили, аргументуючи це тим, що він “заважав нормальному рухові по університетських сходах” [13, с.12].

У такій ситуації було дивно, що деякі з творів О.Заливахи репродукувалися в республіканських журналах “Мистецтво”, “Вітчизна”, “Зміна” та ін.

У 1965 р. сталося несподіване: Опанаса Заливаха заарештовано і засуджено на 5 років таборів суворого режиму за антирадянську пропаганду й агітацію з суворою забороною малювати. Перебував у таборі №11 в Мордовії (Явас), де працював вантажником, потім кочегаром, вирішуючи проблему (як жартували його друзі) “Естетична спорідненість пензля з кочергою” [8, с.32]. Напрошується запитання: за що талановитого митця було піддано таким випробуванням? На думку Ю.Андруховича та М.Яковини, через те, що він “творив вітражі і писав полотна; ... любив новонароджену поезію Василя Симоненка, Івана Драча, Миколи Вінграновського; ... хотілося розказати людям, що вони і є український народ...” [13, с.12]. Проте і в ув’язненні митець творить. О.Заливаха згадує: “На жаль, фарбами користуватися не дозволено... Пробую графіку” [2, с.4]. Табірна творчість митця – оригінальна графіка, ескізи до майбутніх творів кульковими ручками у невеликому альбомі. Як зазначає Б.Горинь, “ті мініатюрні твори заслуговують особливої уваги не тому, що виконані у неволі, а з огляду на їхню мистецьку вартість” [2, с.4].

Ув’язнення для митця стало ще однією школою випробування. Саме тут він знайомиться з елітою України: журналістом В.Чорноволом; критиком І.Світличним; науковцем-психологом М.Горинем; науковим працівником Львівського музею українського мистецтва Б.Горинем; викладачами Львівського університету М.Осадчим та М.Косівим; київськими інженерами О.Мартиненком, І.Русином й ін. За 5 років перебування у мордовських в’язницях О.Заливаха виробив власний погляд на процеси розвитку світової культури та розвитку українського мистецтва. Веде активну переписку зі своїми друзями, зазначивши в листі до В.Кушніра та інших художників: “Хоч я і тут, але в думках з вами, там, де робиться і посувається культура і мистецтво. Духом і тілом бадьорий!” [8, с.74]. Завдяки друзям, які пересилали йому бандеролі з книжками, художник багато читає про мистецтво, філософію; розмірковує над категорією національного мислення. У листі до А.Горської з сумом зауважує: “Так кортить попрацювати на стіні!” [8, с.80].

Перебуваючи в ув’язненні, з любов’ю згадує рідні краєвиди: “Як там Дніпро, замерз, мабуть?” [8, с.80]. Допитливим оком митця спостерігає за небом, зорями, мандруючи Чумацьким шляхом до рідної неньки-

України. Будучи людиною тонкої душі, з любов'ю спостерігає за птахами, що сиділи на колючому дроті, підгодовує їх.

У таборі О.Заливаха “мріяв про розквіт монументального мистецтва в Україні, про синтез його з архітектурою. Він захоплено вітає успіхи на ниві монументалістики Алли Горської, Галини Зубченко” [2, с.5]. Намалював портрет латвійського поета Кнута Скуєнікса. Часто роздумував про творчість відомих мексиканських монументалістів і засновника української школи монументального мистецтва М.Бойчука.

У цей період Опанас Заливаха проявив себе як винахідник: виготовляє з різних порід дерева художні вироби не тільки, щоб спробувати себе в інтарсії чи інкрустації, а щоб “помістити у виготовлену річ необхідний для передачі “на волю” документ” [2, с.5]. Такими “хитрощами” вдалося передати багато листів-роздумів митця до його друзів на волі. Саме таким способом була оприлюднена Заява Опанаса Заливахи з концтабору (5.04.1967 р., Явас), у якій він наголошує: “Небезпечно бути свідомим своєї національності”, бо “на протязі століть намагалися гнобителі знищити українську культуру, мову, але народ вистояв проти ворожої навали і його не залякати ніякими репресіями, ні спаленням бібліотек, ні нищенням пам'яток української культури” [11, с.1373]. У своїх теоретичних міркуваннях О.Заливаха виходить “із неповторності душі нації, національного характеру її сприйняття, мислення, світобачення” [2, с.5]. З жалем зауважує, що “Україна втратила своє національне обличчя: у нас зміщені цінності, мораль. Ленін робив із людей худобу... Українці настільки розминулися з собою, що їм повертатися треба до себе. На круги своя...” [2, с.5].

У 1970 р. Опанас Заливаха повертається до м. Івано-Франківська. Проте його сприймають вороже: не прийняли на роботу до Художнього фонду, твори на виставках не експонувалися. Працював креслярем у побутокмбінаті, оформляв різні об'єкти. А у вільний час – малює.

За сприянням культурного товариства “Шлях” 1988 р. у м. Львові відбулася перша виставка творів О.Заливахи. Після довгих років забуття художник постав перед глядачами як “митець широкого профілю, чутливої душі та глибокого інтелекту”. Згадує галицький художник-педагог Денис-Лев Іванцев: “Він прекрасний графік і скульптор, чудовий митець-маляр різноманітного багатого діапазону вислову в творах станкового малярства та декоративних монументальних оформлень інтер'єрів” [15, с.1]. Його творчість “нерозривно пов'язана з рідним краєм, з його природою, талановитим народом та його прадавньою історією і культурою. Вона носить на собі також відбиття життєвих переживань самого Автора” [13, с.1]. На думку В.Чорновола, творчість Опанаса Заливахи умовно можна поділити на декілька періодів: лєнінградський (до 1960 р.); сибірський (літо 1960–кінець 1961 рр.); івано-франківські: 1962 – серпень 1965 рр. та з 1970 р. [8, с.62-73].

Національна ідея, дух присутні у кожному творі О.Заливахи. Так, на виставці у Львові була представлена його графіка: “До світла”, “Козак Мамай”, “Пастушки” та ін.; малярство: “Дзвонар”, “Козацька Мадонна”, “Катерина”, “Чумацька вечеря”, “Гуцульський ярмарок”, “Берестечко”, “Червона калина”, “Лірник”, “Щедрість”, “Пам'яті Тичини”, “Доля”, “Зелені свята”, “Портрет митця” та ін.; різьба на дереві: “Пам'яті Сковороди”, “Сковорода”, “Пластика”, “Мавка”; кераміка: “Праматір”, “Калина”, “Скажи, вітре”, “Свічник” [15, с.1]. Картини майстра – не просто зображення, обмежені рамками форматів, а перехрестя паралельно існуючих світів, що складно взаємодіють між собою [4, с.8].

О.Заливаха відомий як талановитий художник-оформлювач. Він оформив інтер'єри в м. Івано-Франківську: “Білий камінь”, “Картопляники”, “Медівня”, “Ватра” [15, с.1].

За твердженням Д.Іванцева, Опанас Заливаха, “спираючись на мистців-авангардистів, особливо на М.Бойчука та О.Архипенка, через наполегливу працю над собою та вроджену інтуїцію, зумів... вповні знайти себе і своєю творчістю внести вагомий внесок в історію сучасного українського образотворчого мистецтва” [15, с.2].

Персональні виставки О.Заливахи відбулися в Івано-Франківську, Києві, Чернівцях.

У каталозі персональної виставки О.Заливахи за 1989 р. відзначено, що в Івано-Франківську – це друга виставка творів митця. Перша відбулася 26 років тому. Твори, представлені на виставці, – складні за змістом; “немає жодного легковажного чи випадкового. Афористичність вислову, філософічна заглибленість, осмислення світу в символічній формі відзначають обдарування художника. Він наполегливо прагне віднайти забуті національні традиції, символіку, образне мислення” [16, с.3].

Згадує І.Горбачова: “Перше побачення киян з мистецтвом івано-франківського художника О.Заливахи сталося влітку 1989 р. на персональній виставці, влаштованій Державним музеєм українського образотворчого мистецтва УРСР... У драматичних, гранично напружених портретних образах оживає людська граєдія – породження доби визиску. Образи виникають імпульсивно, як ланцюгова реакція спогадів і переживань” [17, с.51].

Твори митця виставляються у Каневі, Харкові, Хмельницькому, Тернополі, Калуші, Надвірній, Косєві, Коломиї, Бурштині. З мистецтвом О.Заливахи знайомі за кордоном. З великим успіхом експонуються його твори в Англії (1997), вони зберігаються в українських музеях та приватних колекціях США і Канади

Опанас Заливаха – перший лауреат премії ім. Василя Стуса (1989). Його нагороджено Державною премією України ім. Тараса Шевченка (1995).

Митець Опанас Заливаха – автор багатьох незаних і заборонених тем в українському образотворчому мистецтві: “Червона мара, або Привид”, який бродить не лише Європою, але й від океану до океану; радянські голодомори; тема козаків як святих мучеників; жертвність, шляхетність, високість українських жінок-мироносиць; тема в’язниці і нездоланного духу; несприйняття інтелектуальної задухи; протест проти бездуховності; самоусвідомлення себе і свого я; митець і суспільство та ін.

По-справжньому митець зміг зреалізуватися у незалежній Україні. Відкриває персональні виставки, є професором кафедри образотворчого мистецтва та дизайну Прикарпатського університету ім. В. Стефаніка. Він залюбки спілкується з творчою молоддю. У своїх лекціях піднімає питання ролі мистецтва у житті української нації. Вважає, що *митець повинен бути тільки за покликанням, “за внутрішньою потребою”*. Головним учителем для справжнього митця є *“власне самоусвідомлення, яке передбачає не сліпе наслідування когось, а власну стежину”*. Взагалі, поняття “митець” для О. Заливахи – багатогранне. Це – *“людина, яка знаходиться у гармонії з природою, з самим собою: не робити зла, не ламати гілку, не витоптувати траву”*. Тому намагається пояснити своїм студентам, що *“малювання – це лад у душі, внутрішня потреба”*. *“Справжній митець – наголошує О. Заливаха, – той, що належить нації, її культурі. Нація є тоді, коли промовляє до інших не кілограмами пшениці, а досягненнями культури”* [10, с. 69]. У мистецтві, на думку художника, *“необхідно зберегти дух нації”*. А найголовнішим завданням художньої освіти в Україні вважає *“виховання образного мислення через духовну культуру нації”* [3]. Найближчим часом митець планує відкрити персональну виставку “Школа Опанаса Заливахи” у Прикарпатському університеті ім. В. Стефаніка.

Художник багато читає, розмірковує. Захоплюється філософією Канта, Гегеля, Ніцше, Ортега-і-Гассета, Сковороди. Завжди привітний, готовий до філософських роздумів, дискусій, приваблює до себе слухачів. Він настільки зацікавлений своїми бесідами про мистецтво, що у його робітні можна побачити людей різних професій, які під керівництвом художника створюють свої перші мистецькі твори.

О. Заливаха активно займається просвітницькою діяльністю. У своєму виступі у “Просвіті” (19.03.1998 р.) на презентації книги “Червона тілька каліни. Алла Горська (Листи, спогади, статті)” наголошував, що українцям *“треба виробити хребет – бути носієм національної духовності”*. З гиркотою вказував на недоліки у вихованні свідомого громадянина: *“українці читають мало, це наша хвороба; ми ледачі”*. Ще й досі існує *“комплекс неповноцінності плюс духовне холуйство”*. Закликав: *“Будьмо українцями попри все!”* [18]. За особистий вагомий внесок у громадсько-просвітницьку діяльність на ниві українського національного

відродження, за збагачення національної духовної скарбниці у 1995 р. йому присвоєно звання “Почесний член Товариства “Просвіти” та нагороджено Дипломом [19].

Отже, оглядаючи громадську та художньо-просвітницьку діяльність О. Заливахи, можемо стверджувати, що ним була створена модель національного мистецтва, яка ґрунтується на глибокому вивченні історії, філософії, культури, релігії та українського народного мистецтва. Своїм творчим життям довів, що справжній митець є виразником генетичного Духу нації, носієм її культури за будь-яких ситуацій та умов.

1. Сверстюк Є. Блудні сини України. – Київ, 1993. – 256 с.
2. Горинь Б. Дорога до себе була дорогою до України // Час. – 2000. – №45. – С. 4-5.
3. З усної розмови з О. Заливахою, записаної 11.03.2001 р.
4. Опанас Заливаха. Живопис. Графіка. Різьба / Остаха С. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1996. – 39 с.
5. “Просвіта” Івано-Франківська: минуле й сучасне. – Івано-Франківськ: Сіверсія, 2000. – 208 с.
6. З усної розмови з О. Заливахою, записаної 12.03.2001 р.
7. Глібчук У. Шалені вергикалі Заливахи // Українське слово. – 2001. – №4 (3056). – С. 16.
8. Чорновіл В. Лихо з розуму (Портрети двадцяти “злочинців”). – Львів: Меморіал, 1991. – 341 с.
9. Горинь Б. Опанас Заливаха. Вибір шляху. – Київ, 1995. – 23 с.
10. Маричевський М. Микола Бідняк. Альбом. – Київ: Образотворче мистецтво, 2000. – 79 с.
11. Заява Опанаса Заливахи з концгабору // Визвольний шлях. – 1967. – Річник XX. – С. 1372-1373.
12. Заливаха П. Узнесення // Червона тілька каліни. Алла Горська (Листи, спогади, статті). – Київ: Спалах ЛТД, 1996. – С. 164-167.
13. Андрухович Ю., Яковина М. Право на вільний політ // Україна. – 1989. – №9. – С. 12-13.
14. Листи О. Заливахи до А. Горської // Червона тілька каліни. Алла Горська (Листи, спогади, статті). – Київ: Спалах ЛТД, 1996. – С. 45-49.
15. Іванцев Д. Творець нової сучасної мистецької дійсності // Рукопис. – Івано-Франківськ, 1988. – 4 с.
16. Опанас Заливаха. Каталог персональної виставки. Малярство. Графіка. Різьблення. – Івано-Франківськ, 1989. – 24 с.
17. Горбачова І. Презентація. Опанас Заливаха. “Портрет Василя Стуса” // Кур’єр ЮНЕСКО, 1991. – С. 51.
18. Виступ О. Заливахи у “Просвіті” (19.03.1998 р.).
19. Список почесних членів Товариства “Просвіта” 12.12.1995 р.: протокол №15.

Olena Volynska

#### THE PUBLIC AND ARTISTIC ACTIVITY OF OPANAS ZALYVAKHA

The growing of the famous artist of XX century Opanas Zalyvakha (1925) as a citizen and patriot of Ukraine is depicted in the article. By the high level of artistic and philosophic mentality of his works he proved convincingly that an inexhaustible source of the creation is the spirit of Nation, and a task of an artist is to feed that spirit and incarnate it in his works.

*Ірина Полякова*

**ОСОБЛИВОСТІ МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНОГО РУХУ  
В ГАЛИЧИНІ ПЕРІОДУ КІНЦЯ ХІХ – 30-х РОКІВ ХХ ст.**

На сучасному етапі розвитку нашого суспільства зростає інтерес до вітчизняної історії, витоків української культури і художньої творчості. Незаперечним є той факт, що часто основним засобом збереження українських національних традицій в окремі історичні періоди було музичне мистецтво, завдяки якому зберігалася самобутня культура, утверджувалися національні пріоритети серед українства, яке в Галичині часто зазнавало матеріального та духовного гноблення. Особливе значення в цих процесах належало українському музичному театрові, становлення і розвиток якого був тісно пов'язаний з народними традиціями, з професійним музичним мистецтвом, літературною творчістю та драматургією. В силу певних історичних обставин він починає свій шлях в середовищі творців-аматорів, любителів театральних вистав, яким були близькі інтереси простих українських людей, і саме тому був найбільш доступним для масового глядача.

В українському музикознавстві є багато досліджень, присвячених проблемам становлення і розвитку українського музичного театру (Л.Архімович, О.Шреер-Ткаченко, М.Загайкевич, О.Литвинова, Р.Пилипчук, Л.Корній та ін.), в більшості яких старовинні традиційні театральні форми – стародавні народні обряди, народна театральна драма, вертеп, шкільний театр – розглядаються як джерела професійного музичного театру, що зумовили появу перших музично-драматичних вистав. Як зазначає Р.Пилипчук, до цього часу існують різні погляди на питання про початки українського театру, які висловлювалися вченими ще в другій половині ХІХ і першій половині ХХ ст. [1, с.15]. Поява перших музично-театральних вистав у Галичині, як відомо, відноситься до середини ХІХ ст. (Коломия, Львів, Перемишль) завдяки діяльності театральних аматорських колективів.

Новонароджений галицько-український музичний театр задовольняв естетичні потреби і смаки різних соціальних верств українського населення. У найважчі історичні періоди це демократичне мистецтво несло в собі той незламний національний дух, який допомагав вистояти та мужньо пройти через важкі випробування, і відіграло значну роль в культурологічних процесах збереження національних традицій, становлення і розвитку професійного музичного мистецтва. У виставах звучала жива народна мова, українська народна пісня і танцювальна музика, що мало неабияке значення в часи австрійського та польського

поневолення. Театр пропагував музично-театральне мистецтво серед демократичної аудиторії. художні смаки якої, в свою чергу, визначали репертуар театральних труп.

Розвиток музично-театрального мистецтва в Галичині в зазначений період відбувався у тісному зв'язку з театральною культурою Східної та Західної Європи. На сцені аматорських театрів Галичини утвердились і знайшли своє сценічне життя такі жанри, як народна оперета, мелодрама, водевіль, комедія, драма, сатира та ін., в яких починають формуватися основи національної драматургії, що спиралися передусім на українські народні традиції. Важливу роль тут відіграло музичне оформлення спектаклів. Музика була одним з основних засобів спілкування митців з масами слухачів, оскільки її підґрунтям стало багатство української народної пісні, що мало як естетичне, так і суспільно-політичне значення.

На межі ХІХ-ХХ століть музично-театральний рух у Галичині набуває організованих форм. Це було зумовлено тим, що в цей період вже діяли такі культурно-мистецькі центри, як “Руський Народний Театр” при Товаристві “Руська бесіда” (Львів), Товариство ім. Г.Квітки-Основ'яненка з одноіменним театром (Коломия). У 1898 році у Львові було засноване “Українсько-руське драматичне товариство ім. І.Котляревського”, яке надавало матеріальну допомогу акторам, аматорським гурткам, мало музично-театральну бібліотеку, утримувало вокально-драматичну студію. При товаристві діяв аматорський театр, який поряд з музично-драматичними спектаклями ставив оперні твори (“Запорожець за Дунаєм”, “Чорноморці”).

На початку ХХ ст. музично-театральний рух у Галичині набуває інтенсивнішого розвитку. Про це свідчить той шлях, який пройшов музичний театр у зазначений період. Майже при кожному українському національно-патріотичному, громадському, культурно-освітньому, молодіжному товаристві у містах, містечках і селах Галичини діяли аматорські драматичні гуртки. Протягом першого десятиріччя ХХ ст. українська громадськість Галичини, використовуючи досвід Наддніпрянської України, розпочала спорудження Народних домів у Дрогобичі, Коломиї, Станіславові, Самборі, Тернополі. Це активізувало діяльність аматорських гуртків. Так, у Львові в 1909 році діяло сім драматичних гуртків при різних культурно-освітніх осередках, а саме: різних відділів товариств ім. І.Котляревського, “Сокол”, “Просвіта”, “Зоря”, “Воля” та ін. У роботі багатьох драматичних колективів брали участь професійні актори, що сприяло значному зростанню мистецького рівня аматорських постановок, збагачувало репертуар новими, більш складними драматичними творами. Наприкінці першого десятиріччя ХХ ст. на базі театральних гуртків у містах відкриваються аматорські театри, а у

1912 р. при товаристві “Просвіта” з метою надання аматорам методичної допомоги і творчих порад була заснована “Техніко-Театральна комісія”.

В період з 1909 по 1914 роки у Львові при підтримці і сприянні “Руської бесіди” активно діє “Український людський театр”. У цьому аматорському театрі розпочав своє творче життя Лесь Курбас, який з 1910 по 1912 роки був його режисером. У виставах брали участь і деякі професійні актори, колишні учасники театру “Руської бесіди”, серед яких Ф.Лопатинська, М.Махницька та ін. У репертуар були включені п'єси Г.Квітки-Основ'яненка, М.Кропивницького, Б.Грінченка, І.Франка.

У 1911-1914 роках у Коломиї діяв аматорський Театр ім. І.Котляревського, активними учасниками якого були актори, що пізніше перейшли до Театру ім. І.Тобілевича, осередком якого в 1918-1919 роках стала Коломия.

Аналізуючи становище українського театру в Галичині, І.Франко зазначав, що “... народ наш дійшов уже до того ступеня розвитку, що почуває потребу театру; доказом цього є аматорські вистави театральні по сільських і містечкових читальнях” [2, с.51]. Основним недоліком репертуару галицьких театрів на той час було те, що для них не вистачало повноцінних сценічних творів галицьких драматургів. Це глибоко хвилювало прогресивну громадськість. Так, І.Франко писав, що репертуар і професійного, і аматорського театру “... не відповідав вимогам показу нашого життя таким, яке воно є” [2, с.45].

В цілому галицький театр хоча і мав певні успіхи, але не відіграв такої ролі, як театр у Наддніпрянській Україні, передусім з огляду на репертуар. До того ж і мистецький смак, і вимоги публіки того часу були досить обмежені [3, с.343].

Оригінальним явищем у театральному житті Галичини був Гуцульський театр Г.Хоткевича, який діяв у 1910-1914 рр. Він популяризував традиції та побут Гуцульщини і сприяв появі наукових розвідок і статей про гуцулів та їх культуру. Гуцульський театр розпочав своє існування навесні 1910 року в селі Красноіллі Верховинського повіту як аматорський гурток при спортивно-пожежному товаристві “Січ”. Йшла робота по постановці драми польського письменника Й.Коженювського “Верховинці”, яка була перероблена для аматорської сцени і перекладена Г.Хоткевичем гуцульською говіркою. У березні 1911 року під керівництвом Г.Хоткевича як директора театру і Олекси Ремези як головного режисера театр побував у багатьох містах Галичини: Косові, Надвірній, Калуші, Долині, Болехові, Стрию та ін. Пізніше Гуцульський театр гастролював у Кракові, де артистам допомагав український поет Богдан Лепкий та гурт української інтелігенції. У залі читальні “Просвіти” актори дали чотири вистави. “Це був своєрідний екзамен на талановитість,

культуру, артистичність гуцулів, яких поляки вважали здатними тільки до важкої праці, бійки і горілки”, – зазначає краєзнавець П.Арсенич [4, с.6]. Цей іспит, як видно з відгуків у пресі, трупа витримала з честю. Зокрема, польська газета “Nowosci ilustrowane” писала: “Оригінальність і барвність гуцульського одягу дуже добра, як на аматорський селянський театр, сценічне виконання, особливо повні темпераменту гірські танці – все це давало трупі успіх, котрий супроводжує її всюди, де вона виступає”. [Там само].

Хоткевич вирішує сам створити для Гуцульського театру відповідний до його можливостей і спрямування репертуар. Він ретельно вивчає етнографічну літературу про Гуцульщину, робить власні фольклорні записи. На основі цих матеріалів, а також консультацій із знавцями Гуцульщини, Хоткевичем було написано чотири нові п'єси з життя гуцулів, які стали основою репертуару Гуцульського театру. Це такі п'єси, як історична драма “Довбуш”, етнографічна картина в чотирьох діях “Гуцульський рік” (Різдво, Великдень, похорон і весілля), фантастична етнографічна картина в чотирьох діях на матеріалі гуцульської демонології “Непросте” і театралізація гуцульських казок під назвою “Практикований жовнір”.

Вирішальне значення для подальшої долі Гуцульського театру та його керівників мали гастролі в Чернівцях, де після постановки п'єси “Верховинці”, в якій головний герой з погрозами скидає з себе австрійський мундир, про гастролі Гуцульського театру на Буковині і в Галичині не могло бути і мови. Однак після цього театр з великим успіхом давав вистави у Харкові і навіть у Москві, чим зацікавив відомих діячів російської культури К.Станіславського, В.Немировича-Данченка та інших. Події Першої світової війни припинили діяльність Гуцульського театру.

Отже, незважаючи на всі труднощі, аматорський музично-театральний рух на початку XX ст. набуває масового характеру. Він, передусім, сприяє піднесенню освіти і культури населення Галичини та вихованню почуттів національної свідомості, що було особливо актуальним для галицького селянства.

Період 1914-1920 рр. внаслідок воєнних подій був важким і складним для Галичини. У цей час театральне мистецтво розвивалося в дуже несприятливих умовах. Під час війни, коли населення Галичини було мобілізоване до лав збройних сил, в театрі “Руської бесіди” залишилися тільки жінки. У 1914 році припиняє роботу професійний український театр товариства, на зміну якому у 1915 році починає свою діяльність “Український людський театр” під керівництвом Василя Коссака. Незважаючи на скрутні побутові умови, В.Коссак зумів організувати повноцінну театральну трупу, яка відновила постановку опери М.Аркаса “Катерина” і Я.Лопатинського “Еней на мандрівці”, драм В.Пачовського, Г.Цеглинського, Б.Грінченка, здійснила постановку нових спектаклів. Як свідчать



очевидці, приблизно наприкінці 1915 – на початку 1916 років на сцені Львівського театру “Української бесіди” з’явилися Українські Січові Стрільці. Це були “... молоді хлопці, такі, що любили театр, були обдаровані добрими голосами, а дехто з них мав і акторський хист” [6, с.96]. Але на противагу професійним силам театрального жіноцтва (Катерина Пилипенко-Бучма, Катерина Козак-Вірленська, Катерина Рубчакова, Ольга Левицька та ін.), чоловічі сили складали в основному аматори-початківці (Осип Бодак, Михайло Онуфрак, Володимир Демчишин та багато інших), які поєднували військову службу з роботою в театрі [5, с.113]. Особливо палкими ентузіастами театрального мистецтва були Н.Гірняк та М.Волошин, які робили все можливе, щоб урятувати український театр від занепаду.

Багато його талановитих учасників згодом пов’язали своє життя з театром. Серед них були Й.Гірняк, Л.Новіна-Розлуцький, В.Демчишин, М.Онуфрак та ін. Стрільський театр дав можливість зберегти серед воєнної хуртовини талановиті творчі особистості, такі, як В.Коссак, П.Сорока, Б.Нижанківський, І.Рубчак, М.Бенцаль й ін. З 1916 року цей театр починає діяти під назвою “Український народний театр” товариства “Українська бесіда” (зміна назви “Руська бесіда” на “Українська бесіда” була прийнята на загальних зборах товариства у січні 1916 р.).

З кінця 1917 р. до середини 1918 р. діяльність театру “Українська бесіда” в основному спрямовується на гастрольні виїзди. Крім Львова, Стрільський театр давав вистави у таких містах Галичини, як Перемишль, Стрий, Дрогобич, Станіславів, Коломия. Ці вистави завжди дуже радо сприймалися публікою (переважно військовими). Стрільський театр у важкі для українського народу часи для галичан був важливим засобом національної пропаганди, а для військових – великою розрадою.

В період Першої світової війни та в складні післявоєнні роки, пов’язані з окупацією Галичини польськими військами, провідне місце у театральному житті займали напівпрофесійні та аматорські мандрівні трупи, які не мали постійного акторського складу. В 1919-1920 роках у Галичині та Східній Україні діяла велика кількість роз’їзних театрів та театральних труп, окремі з яких мандрували і по землях Польщі. Діяльність цих театрів була спрямована на збереження і розвиток української культури в умовах, які склалися після занепаду Української самостійної держави. Ці колективи мали в своєму складі як професійних акторів, так і аматорів, які раніше були в складі збройних сил УНР чи УГА і після демобілізації зайнялися театральною справою. По Україні, зокрема Галичині, й Польщі в 1920 році мандрували Театр “Емігрант”, Театр ім. М.Старицького, трупа Н.Бойка, трупа Полтавченка, Театр Залевського, Театр М.Руденка та інші. По Волині й Галичині давали свої вистави трупа

М.Орла-Степняка, Театр Комаровського, трупа Городничого, Театри О.Левицького і О.Міткевичевої, Театр М.Айдаріва та інші. Керівниками їх були, як правило, аматори, що мали дозвіл на ведення театру, який видавали воєводства. Мистецький рівень цих театрів був невисокий, що пояснювалось несприятливими умовами для їх діяльності, а репертуар підбирався, зважаючи на популярність, щоб забезпечити матеріальне існування театральних труп. Як зазначає Г.Лужницький, репертуар таких театрів складали народні побутові п’єси “зі співами і танцями... і саме це, а не інтрига чи драматичний нерв, було суттю кожної вистави” [7, с.14].

У квітні 1919 р. при підтримці уряду в Станіславові був заснований Постійний Український театр з драматичною школою акторського мистецтва. На запрошення уряду ЗУНР його очолив колишній директор Львівського “Руського Народного Театру”, колишній директор Державної драматичної школи в Києві і режисер Театру М.Садовського Й.Стадник. У 1920 році при підтримці товариства “Українська хата” в місті успішно починає діяти “Український Рухомий Театр” під керівництвом І.Когутяка, до складу якого входили артисти О.Левицька, М.Аркас, М.Куліш та ін. За свідченням очевидців, протягом 1920 року “...дир. Когутяк поставив яких 50 вистав, між ними такі п’єси, як “Дядькові примхи” (“Нахмарило”) Б.Грінченка, “Лимерівна” П.Мирного, “Ой не ходи, Грицю...” В.Александрова та багато інших” [8, с.576]. Цей театр знали і в інших містах Галичини – Коломиї, Бучачі, Надвірній, Калуші, Тисмениці.

У 20-30-і роки українське театральне мистецтво зазнає постійних утисків та переслідувань з боку польської влади. Проте і в тих нелегких умовах музично-театральне життя Галичини не занепало. Активно розвивається музично-театральне аматорство, яке на той час набуває поширення у галицьких селах. Численні гуртки театральних аматорів виникають або продовжують діяти при культурно-просвітницьких та міщанських товариствах “Українська бесіда”, “Боян”, “Українська хата”, “Молода Україна”, “Січ”, “Луг”, “Каменярі”, “Сокіл”, “Зоря”, “Воля” та ін. Цьому в значній мірі сприяла мистецько-популяризаторська діяльність галицько-українських театрів, яких діяло в Галичині близько сімнадцяти і серед них такі відомі, як: Український Народний Театр ім. І.Тобілевича, Техніко-Театральний Комітет при товаристві “Просвіта”, Театр ім. М.Садовського, Театр Й.Стадника та ін. Утворюються мистецькі товариства “Муза”, “Союз українських артистів”. Активно діяли культурно-мистецькі центри “Робітничий театр”, “Робітнича сцена”, “Український театр”.

Серед них особливе місце займає Український Народний театр ім. Івана Тобілевича, який вписав яскраву сторінку в мистецьке життя Галичини. Він був організований в м. Станіславові на зразок “Українсько-го людського театру”, який активно діяв при сприянні львівського

товариства “Українська бесіда”. Театр ім. Івана Тобілевича функціонував з 1911 по 1938 рік як мандрівний театр з осередками періодично в містах Коломиї та Станіславові, їздив з гастрольями по містах і селах Галичини та Польщі. Театр пройшов складний шлях становлення і розвитку, сповнений творчих пошуків, злетів і невдач. Він розпочав свою діяльність у 1911 році як аматорський гурток і виріс до рівня професійного театру, одного з найкращих у Галичині. Його творчий шлях можна окреслити такими періодами:

**перший період** – до Першої світової війни (1911-1914 рр., м. Станіславів) – заснування театру і формування творчих традицій, які ґрунтувалися на засвоєнні українського класичного репертуару;

**другий період** – пов’язаний з воєнними подіями в Галичині (1918-1920 рр., м. Коломия) – діяльність театру відзначається нестабільністю;

**третій період** – післявоєнні роки (1921-1927 рр., м. Станіславів) – відродження театру та поступове зростання професіоналізму;

**четвертий період** (1927-1938 рр., м. Станіславів і м. Коломия) – період найвищого розквіту.

Репертуар Театру ім. Івана Тобілевича майже повністю повторював побутовий репертуар професійного театру, що було характерним для більшості аматорських театральних труп, і відзначався жанровою різноманітністю, яка свідчила про високий рівень майстерності його акторів. Зокрема, в трупі театру часто в непристосованих приміщеннях виступали талановиті митці сцени, серед яких були і професійні актори: М.Дмитракова, І.Когутяк, Й.Стадник, І.Рубчак, А.Осиповичева, Г.Юрчак, Г.Сіятовський, В.Блавацький, В.Бенцаль та багато інших. Театр наслідував традиції галицького театрального руху, що починають формуватися ще з середини XIX ст. В його репертуарі були кращі твори як української, так і зарубіжної класичної та сучасної драматургії. Зокрема, народна та історична драма (“Ніч на Івана Купала” М.Старицького, “Невольник” і “Вій” М.Кропивницького, “Назар Стодоля” Т.Шевченка, “Мартин Боруля” І.Карпенка-Карого; з новіших – “Оленя” та “Княгиня Анна” І.Зубенка, “Довбуш” Є.Задвірського та ін.), новітня європейська та українська драма (“Лісова пісня” Лесі Українки, “Ой не ходи, Грицю” та “Циганка Аза” М.Старицького, “Украдене щастя” І.Франка), європейська комічна опера і оперета (“Орфей у підземеллі” Й.Оффенбаха, “Циганський барон” Й.Штрауса), українські народнопобутові комедії і опери (“Наталка Полтавка” І.Котляревського, “Запорожець за Дунаєм” С.Гулака-Артемовського, “Шаріка” та “Гуцулка Ксеня” Я.Барнича), опери (“Галька” С.Монюшка, “Сорочинський ярмарок” М.Мусоргського) тощо.

В 30-х рр. паралельно з Театром ім. Івана Тобілевича організовується і починає працювати новий театр “Заграва”. У 1938 році з огляду

на складне матеріальне становище обох театрів відбувається їх об’єднання і в м. Коломиї утворюється один великий театральний колектив під назвою Театр ім. І.Котляревського.

У 1922-1924 роках у Львові при театральному товаристві “Українська бесіда” видатний режисер О.Загаров створив постійний драматичний театр, який зібрав найкращі творчі сили. О.Загаров був одночасно і директором української Драматичної школи, заснованої у 1922 році при Вищому Музичному інституті ім. Миколи Лисенка у Львові. Це була перша на Західній Україні школа театральної акторської майстерності вищого рівня.

Великого значення розвитку театрального мистецтва в Галичині надавало культурно-освітнє товариство “Просвіта”, при читальні якого у 1924 році був створений драматичний гурток “Робітничча сцена”. Виступаючи на загальних зборах 25 грудня 1925 року, П.Мурський, який відповідав за аматорську діяльність у товаристві, зазначав: “Кожний просвітній діяч розуміє сьогодні вагу і значення аматорського театру, а вже найбільше про це повинні сказати ті, що ведуть тяжку, але вдячну роботу по читальнях... Аматорсько-театральна вистава – це жива, ілюстрована книжка, яка повинна відіграти немалу роль у товаристві, що поставило собі завдання ширити просвіту” [9, с.29]. У 1914 році в Галичині діяло 77 філій і 2944 читальні “Просвіти”, які нараховували 197035 учасників. У 20-30-х роках кількість аматорських гуртків значно зростає; під їх впливом у містах і селах Галичини виникають аматорські хори та оркестри. Якщо в 1925 році при читальнях “Просвіти” існувало 756 аматорських гуртків, то у 1928 році їх кількість зросла до 1300. При них діяли 600 хорів, 50 оркестрів тощо. У 1932 році у читальнях “Просвіти” відбулося 430 концертів, присвячених пам’яті Т.Г.Шевченка, 5348 вистав [8, с.35].

Активно працювала філія “Просвіти” і в Станіславівському повіті, яка була заснована ще в 1877 р. За станом на 30.VI. 1926 р. тут діяло 8 філій із 168 читальнями. В багатьох із них були аматорські театральні гуртки і хори, а саме: в Станіславові – 36 гуртків і 10 хорів; у Калуші – 10 гуртків і 1 хор; у Богородчан – 11 аматорських гуртків; у Солотвино – 1 аматорський гурток; у Надвірній – 3 аматорські гуртки і 2 хори; в Галичі – 2 гуртки і 1 хор. П’ять з них (Станіславів, Богородчани, Солотвино, Надвірна і Галич) згідно із звітом їх діяльності до 30.VI. 1925 р. дали 101 театральну виставу та 11 концертів [2, с.394]. Важливе значення для розвитку театрального мистецтва Станіславівщини мало відкриття у 1925 році приміщення для українських вистав у залі товариства “Сокіл”, на якому аматори Театру ім. І.Тобілевича показали виставу “Останній сніг” І.Тобілевича [11, с.19].

Значною активністю у 30-і роки відзначався драматичний колектив при кооперативі “Робітничий театр”, який діяв у Львові з 1927 по 1934 роки. До його складу входили актори-аматори І.Макарчук, Й.Макарук,

Й.Завадка, І.Стеців та інші, а художнім керівником і режисером театру була письменниця А.Матулівна. "Робітничий театр" був важливим осередком розвитку національної театральної культури, який об'єднав навколо себе понад 800 театральних гуртків Галичини, що діяли на Львівщині, в Стрию, Бориславі, Заболотіві та інших містах. У репертуар цих аматорських гуртків були включені п'єси, які закликали до боротьби за краще майбутнє. Це – твори Т.Шевченка, І.Франка, М.Ірчана, А.Чехова, Е.Золя, Г.Запольської.

Як зазначають очевидці, одним з кращих аматорських театрів у 30-х роках в Галичині був Український Народний Театр "Промінь" під керівництвом М.Комаровського, до складу якого входили такі талановиті актори-аматори, як М.Бачинська, М.Чарнецька, Г.Чайківська, І.Головка та ін. Театр був одним з кращих мандрівних театрів аж до 1939 року. Його колектив "... переважно складався з молодих ентузіастів українського театрального мистецтва, гідно виконав своє завдання носія рідної культури" [8, с.526].

В період 1914-1939 рр. аматорський театральный рух у Галичині стає масовим явищем. Якщо до 1914 року по всій Галичині діяв 331 аматорський драматичний гурток, то станом на 30 червня 1924 року – вже 489. Лише у Станіславському воєводстві станом на 31 березня 1939 р. було зафіксовано 592 аматорських театральних гуртки, які дали 4225 вистав, здебільшого благодійних [12, с.176].

Торкаючись питання жанрових особливостей аматорських театральних колективів, слід відзначити, що в їх репертуарі поряд з традиційними музичними побутовими п'єсами з'являються нові жанри – жарт ("На перші гулі" С.Васильченка), сценічний етюд ("Куди вітер віє" С.Васильченка), фантазія-сатира ("У Гайхан-Бея" В.Самійленка), сценічна картина ("Маєві акорди" Д.Николишина), комедія-драма ("Сирітка Хася" Я.Гордіна), фарс ("Розшматоване серце" Мисика), п'єси-казки ("Золотий черевичок" Г.Орлівної), а також відновлюються українські драматичні жанри, які були поширені у XVII–XVIII ст., – стара історична драма ("Ой, Морозе, Морозенку", "Дума про Ничая" Г.Лужницького) та релігійна драма ("Зоря над Почаєвом", "Голгота" Г.Лужницького).

Отже, аматорський музичний театр, який завершив своє формування до середини XIX ст., заклав основи для розвитку театрального руху в Галичині і, продовжуючи функціонувати та розвиватися паралельно з професійним музичним театральним мистецтвом, виконував важливі культурно-просвітні функції, знайомлячи галичан з кращими драматичними творами української, західно- та східноєвропейської класики, пропагуючи твори молодих галицьких драматургів і композиторів. Все це впливало на розвиток музично-драматичного мистецтва та спрямовувало його на шлях реалізму й народності. На початку і в першій половині

І. Полякова Особливості музично-театрального руху в Галичині періоду кінця XIX – 30-х років XX ст.

XX ст. у важкі історичні періоди, зокрема під час Першої світової війни та польської окупації, музично-театральний рух мав прогресивне значення для національного самовизначення українців Галичини. Особливо великого значення діяльність аматорських театральних колективів набувала в періоди кризи професійного театру, завдяки чому розвиток театрального мистецтва навіть у найважчі часи не припинявся. Аматорські музичні вистави відіграли вагомий роль у піднесенні національної самосвідомості галицького українства, у створенні музично-театральних традицій краю.

1. Филипчук Р. До історії українського шкільного театру кінця XVI – початку XVII століть // Записки Наукового товариства імені Шевченка. Праці Театрознавчої комісії. – Т. ССXXXVII – 1999. – С. 15-41
2. Франко І. Про театр і драматургію. – К., 1957.
3. Семчишин М. Театр і драматургія на західноукраїнських землях // Тисяча років української культури. – К., 1993. – С. 343-346.
4. Арсенич П. Гуцульський театр Гната Хоткевича. – Коломия, 1993.
5. Боковська О. Український народний театр товариства "Українська бесіда" // Записки Наукового товариства імені Шевченка. Праці Театрознавчої комісії. – Т. ССXXXVII. – 1999. – С. 111-133.
6. Волинець С. Стрицький театр // Наш театр. У 2-х т. – Т. 1. – Нью-Йорк – Париж – Сідней – Торонто, 1975. – С. 95-101.
7. Лужницький Г. Український театр після визвольних змагань // Наш театр. У 2-х т. – Т. 1. – Нью-Йорк – Париж – Сідней – Торонто, 1975. – С. 9-90.
8. Ставничий І. З театрального жигтя у Станіславові // Альманах Станіславівської землі. – Т. 1. – Нью-Йорк – Торонто – Мюнхен, 1975. – С. 574-576.
9. Чайківська-Шембель Г. Український Народний Театр "Промінь" під керівництвом Миколи Комаровського // Наш театр. У 2-х т. Т. 2. – Нью-Йорк – Париж – Сідней – Торонто, 1992. – С. 519-526.
10. "Просвіта" у Станіславщині // Альманах Станіславівської землі. – Т. 1. – Нью-Йорк – Торонто – Мюнхен, 1975. – С. 393-394.
11. Аматорський театр Ч. 3. – Львів, 1925.
12. Морозок В. Галицький театр ім. І.Тобілевича // Перевал. – Івано-Франківськ, 1998. – №2. – С. 172-186.

Iryna Polyakova

#### THE PECULIARITIES OF THE MUSICAL-THEATRICAL AMATEUR MOVEMENT IN HALYCHYNA AT THE END TO XIXTH - 30IS OF THE XXTH CENTURY

The present article raises the problem of formation and development of Ukrainian musical culture in Halychyna at the end of the XIX and the beginning of the XX century which was developed under the conditions of material and intellectual oppression.

In this article the author presents own ways of understanding of the conception of "musical-theatrical amateurishness" in comparison with generally accepted in Ukrainian musicology. The article traces the process of development of musical-theatrical amateur movement in the given historic period and its connection with professional Ukrainian Theatre.

Василь Яковичин

## ЛЕСЬ КУРБАС І ТЕАТР "БЕРЕЗІЛЬ"

Становлення і розвиток українського театрального мистецтва нерозривно пов'язані з діяльністю видатного діяча українського театру Леся Курбаса. Його творчість є яскравою й водночас драматичною сторінкою в історії українського театрального мистецтва. Л.Курбас був полум'яним українським патріотом і ентузіастом національно-державного відродження України. Він підкреслював, що мистецтво – це краса і тільки творенням краси воно може допомогти відродженню народу.

Прагнучи вивести український національний театр із рутини і провінційного тупика, Курбас організував унікальний театральний колектив під назвою "Березіль" – своєрідний експериментальний центр.

Заснування цього театру припадає на початок 1922 р., коли Курбас прибув до Києва з Білої Церкви. Як відомо, він перебував там з липня 1921 р. після розпаду через "безгрошів'я і голодування" очолюваного ним театру у Харкові. Харківську невдачу Курбас тяжко переживав. У своєму щоденнику він писав: "Харківська спроба працювати в теперішній час бадьорості й сподіванок завалилася. Тепер вертаємося голодними, розбитими на провінцію. Одначе вертасмося на ділі сильнішими, чим були коли-небудь у житті" [1, с. 12].

Курбаса ніколи не покидала думка про створення нового українського модерного театру. Одночасно він зробив висновок, що для такого театру потрібний і новий актор. Тому Курбас вирішив розпочати цю роботу в Білій Церкві. Тут він став добирати недосвідчену, але талановиту молодь і виховувати її на засадах своєї нової системи. Як згадував Михайло Лоза, згідно з планами великого режисера, Біла Церква стала плацдармом, звідки "відшколений колектив зробив наступ на Київ" [2, с. 132].

Переїзд Курбаса до Києва започаткував значні зміни на терені театрального мистецтва не тільки Києва, але й усієї України. В його о житті це була справді нова епоха. Він мріяв про заснування єдиної всеукраїнської театральної академії. У її відділах мали народжуватися театри – драматичні, оперні, дитячі, сільські, малих форм, масових видовищ тощо. Передбачалося також відкриття студій – танцю, пантоміми, фізичної культури, декламування; музеїв – театральних, музичних інструментів, давньої української книги, живопису, різьбярства; школи нових драматургів, інституту української режисури; бібліотеки світової драматургії.

Прибувши до Києва, Курбас зразу ж взявся за втілення своїх задумів. Ідея театральної академії пізніше трансформувалася у створення Мистецького об'єднання "Березіль" (МОБ). Назву "Березіль" він узяв із вірша

норвезького поета Б.Бйорнсона "Квітень", присвяченого весні. Курбас сам переклав цей вірш з оригіналу, замінивши квітень березнем, першим місяцем весни, символом пробудження природи. Від слова "березень" пішла дальша трансформація на "Березіль" як явище нове, що ламає все старе; в ньому буря, в ньому сміх, у ньому "переворот, з якого літо родиться" [2, с. 133].

До праці в галузі нового революційного театрального мистецтва потяглися творча молодь, колишні червоноармійці з 45-ї Волинської дивізії, які й склали основу першої театральної майстерні МОБ. Вона об'єднала згодом майже 250 чоловік. Очолив майстерню Лесь Курбас.

Київське мистецьке об'єднання виявило справді якусь стихійну силу, результатом якої було створення нових майстерень (студій). Так, 30 грудня 1922 р. відкрили другу експериментальну майстерню "Березоля", яку очолив Ф.Лопатинський. Вона почала займатися справами театру для дітей. В січні 1923 р. з колишніх студійців у Білій Церкві створили третю майстерню, яка мала стати зразком для повітового міста. 20 березня 1923 р. у Києві відкрилася четверта театральна майстерня, з якої утворився постійний стаціонарний театр. Її очолив Лесь Курбас. Ця майстерня була практичною школою для березільської режисури. У жовтні 1923 р. у Борисполі на базі театральної студії створили п'яту майстерню під керівництвом учениці Курбаса – В.Онацької. Вона мала готувати вистави для села. Шоста театральна майстерня була заснована в Одесі у травні 1924 р.

Крім цього, Л.Курбас постійно думав про необхідність підготовки й виховання нових режисерських кадрів для успішного розвитку українського театру. З цією метою з його ініціативи при МОБ у березні 1923 р. була заснована перша в Україні режисерська лабораторія, яка готувала майбутніх режисерів не тільки для "Березоля", але й для всіх театрів України.

До навчання в режисерській лабораторії приступили С.Бондарчук, В.Василько, П.Долина, Г.Ігнатович, Ф.Лопатинський, Б.Тягно, Й.Гірняк, В.Чистякова, М.Верхацький та багато інших митців, які згодом стали відомими діячами українського театру.

Через два роки в березні 1925 р. режисерська лабораторія була перетворена на режисерський штаб МОБ. Тут працювали і вчилися Мар'ян Крушельницький, Михайло Верхацький, Степан Бондарчук, Павло Долина та інші. При штабі діяло майже 20 творчих секцій. Серед них особливо виділялися секції: фіксації і систематизації досвіду, клубна, репертуарна, сільського театру, мови й театральної термінології, музична.

Заснуванням МОБ Курбас фактично заклав фундамент усього театального процесу в Україні. Це була справді титанічна робота, яку він поклав на свої плечі. Крім основних режисерських обов'язків, Курбас

керував драматургійною секцією, що налагоджувала контакти театру з драматургами, працювала над створенням інсценізацій.

Багато старання і сил він віддавав також педагогічній діяльності, працюючи в Київському Музично-драматичному інституті ім. М.Лисенка на факультеті драматургії. Особливої уваги заслуговує діяльність Курбаса як режисера-новатора.

Перші дві вистави в Києві – “Жовтень” і “Рур” – пройшли успішно. І це посилювало бажання Курбаса шукати дальших шляхів у новому театрі. Але постановками цих вистав режисер був незадоволений, бо вони стали даниною тодішньому часові і присвячувалися, зокрема, 5-й річниці Жовтня та Червоній Армії. Курбас прагнув чогось більшого, що справді відповідало б його режисерським здібностям.

Тому вибір Л.Курбаса зупинився на п'єсі “Газ” німецького експресіоніста Г.Кайзера. Прем'єра вистави справила величезне враження. Кілька днів критика давала захоплюючі відгуки про “чудовий графічний візирець дії” або “симфонію, поліфонію руху”.

Георг Кайзер, побачивши в березні 1922 р. у Києві в постановці Курбаса свій “Газ”, заявив, що ні в Західній Європі, ні в Москві він “не знаходив такого виразного і чіткого формою експресіоністського мислення та втілення, як у курбасівському трактуванні його п'єси” [3, с.44].

Справді, постановка “Газу” була великою експериментальною роботою і творчою удачею Курбаса. Вона характеризувалася відходом від ілюстративності, життєвої правдоподібності. Це була цілком умовна вистава без жодної завіси і лише на відкритій сцені для глядачів на стіні висів напис – “Газ” Кайзера”. Дійові особи зображувалися умовно, скоріше це були образи-маски.

Але й цією виставою Курбас не міг задовольнитися. Тому його наступний вибір упав на твір американського письменника Е.Сінклера “Джиммі Хіггінс”. Інсценізацію роману він здійснив сам. Для постановки вистави режисер залучив досвідчених акторів з четвертої майстерні, яку очолював. Прем'єра відбулася 20 листопада 1923 р. і пройшла з великим успіхом. Експресіоністські засоби алегоричного зображення та ритмопластичні рухи у п'єсі використовувались у поєднанні з правдивим показом драматичних моментів у житті конкретної людини. Центр уваги переміщувався з масових сцен на головну фігуру актора.

У “Джиммі Хіггінс” Курбас уперше в українському театрі використав кіно, з допомогою якого переносив дію і персонажів із сцени на екран і навпаки.

Яскравий талант Курбаса як публіциста і теоретика театрального мистецтва найбільше проявився ще в першій половині 20-х рр. Він був одним з ініціаторів заснування журналів “Театральні вісті”, “Барикади

театру”, автором книги “Шляхи українського театру і “Березіль”, численних статей з театрознавства. Зокрема, в журналі “Барикади театру” Курбас надрукував ряд статей, в яких виклав своє бачення стану театральної справи в Україні та завдання нового театру. Він наголошував, що МОБ виступає проти застою та штампів, проти старого театру (культу стріхи і важких чобіт). “Тому “Березіль”, – зауважував режисер, – проти академізму, проти естетства і проти безграмотності. “Березіль” проти всякої флегматичності і сонливості. Проти вузького індивідуалізму, що ховається від життя. “Березіль” за активність, за організованість, за темп, за американізацію, за останнє слово науки, за сучасність” [4, с.1-2].

Поряд з публіцистичною і теоретичною діяльністю Курбас продовжував займатися театром. 6 січня 1924 р. відбулася прем'єра вистави “Машиноборці” за Е.Толлером. Через кілька тижнів силами четвертої майстерні була поставлена нова вистава – “Людина – маса” (також за Е.Толлером). Режисером цієї постановки виступив Гнат Ігнатович. У березні 1924 р. Л.Курбас поставив виставу “Гайдамаки”. Через місяць відбулася прем'єра нової вистави – “Макбет” Шекспіра. Цього разу Курбас вніс деякі зміни до постановки вистави, врахувавши зауваження до попередньої постановки.

У травні 1924 р. колектив четвертої театральної майстерні виїхав на гастролі до Харкова, де показав такі вистави, як: “Машиноборці”, “Макбет”, “Гайдамаки”, “Джиммі Хіггінс”. Протягом червня–липня гастролі успішно продовжилися в Полтаві.

Варто зауважити, що в цей період талант Курбаса проявився у сфері ще одного виду мистецтва – кінематографії. Одеська студія Всеукраїнського фотокіноуправління запропонувала йому поставити два фільми: “Вандету” та “Пригоди Макдональда”. Згодом Курбас зняв ще один фільм – “Арсенальці”. Олександр Перегуда з цього приводу писав: “Перехід його на кінофабрику позначився в “Березолі” трауром: “Невже Курбас покине театр” [1, с.178].

Необхідно відзначити, що в червні 1924 р. Лесь Курбас перебував також і у Вінниці, де йшла підготовка до зйомок фільмів “Укразія” та “Лісовий звір”. У зв'язку з цим тут працював майже весь творчий склад Одеської кінофабрики. Про Курбаса як кінорежисера колеги по роботі висловлювалися досить похвально.

Однак згодом Курбас у якійсь мірі втратив інтерес до кіномистецтва. Він зосередився в основному тільки на зйомках кіноепізодів для своїх вистав.

У той час, коли Курбас творив на кінофабриці як кінорежисер, театральні майстерні МОБ продовжували успішно працювати. На початку листопада 1924 р. відбулася прем'єра комедії “Пошилися в дурні” М.Кропивницького, а в грудні того ж року була поставлена вистава “Секретар профспілки” за Л.Скоттом, у лютому 1925 р. – прем'єра вистави “За двома зайцями” М.Старицького, потім – “Жакерія” П.Меріме.

Повернувшись восени 1924 р. з Одеси до Києва, Курбас багато уваги приділив педагогічній діяльності. З цієї метою режисерська лабораторія МОБ у березні 1925 р. була перетворена на режисерський штаб. Сам Курбас прочитав тут ряд лекцій про зв'язок нового театру з сучасністю та про аналіз етюдних робіт акторів. В одній із лекцій для молодих режисерів він звернув увагу слухачів на небезпеку захоплення випадковими образами чи символами та про недопущення відриву театру від громадських завдань. Лектор зупинився також на обов'язках і правах акторів, на їх праці над ролями тощо.

Не шкодуючи сил, з великою енергією Курбас використовував свій талант, свої знання для того, щоб вивести Україну на міжнародну мистецьку арену. З цією метою він перекладав на українську мову та коментував статті й театральні праці іноземних авторів, брав участь у публічних дискусіях, писав музику для сцени, часто сам диригував оркестром.

8 серпня 1925 р. Раднарком України відзначив творчу діяльність Леся Курбаса, присвоївши йому почесне звання Народного артиста України. В той час у Парижі на міжнародній виставці декоративних мистецтв театр "Березіль" був удостоєний золотої медалі за макет постановки п'єси "Секретар профспілки" Л. Скотта.

"Березіль" став державним театром. У зв'язку з цим його новий статус вимагав від акторів високої професійної майстерності, а від його керівника – добору високоякісного репертуару. Треба було змінити підхід, знайти новий спосіб праці над п'єсами. Цей рішучий поворот відзначив різку еволюцію театру. Відтепер весь тягар переносився на автора та його твір. Курбас у цей час виступав переважно в ролі режисера-розпорядника або, як він сам казав, "інженера-конструктора" вистави.

Конструктивістська організація простору сцени привела Курбаса до цілковитої відмови від мальованих декорацій, завіс тощо. Натомість він став використовувати рухомі циліндри, покриті темною тканиною, з яких виходили струмені світла.

Оформлення п'єс в "Березолі" базувалося переважно на лінійному й просторовому ритмі конструкцій, фарб, світла й тіні, в гармонії з ритмом рухів на сцені та з музикою.

В цей час Курбас набув такої слави, що навіть режисери, які не поділяли його поглядів на театральне мистецтво, стали імітувати його сценічні композиції, використовувати музичний супровід.

1926 рік для Леся Курбаса виявився особливим. 8-11 березня відбулася Всеукраїнська театральна нарада, яка обговорила становище театрів України. Відповідно до її рішень театр "Березіль" був реорганізований у Центральний театр України з постійним перебуванням у Харкові, тодішній столиці. Робилося це з огляду на те, що цей театр на той час був найкращим мистецьким закладом України. Правда, Леся Курбас побоювався, що Харків не

призвичаєний до новаторських театральних вистав. Український театр після революції 1917 р. перебував там у традиційних формах побутового театру.

4 травня 1926 р. театральний Київ урочисто прощався з театром "Березіль". У програмі прощального виступу були фрагменти з вистав: "Гайдамаки", "Жакерія", "За двома зайцями", "Комуна в степах", "Джиммі Хіггінс", "Напередодні", "Шпана". Це був своєрідний творчий огляд діяльності "Березоля" за 4 роки його існування у Києві.

До Харкова театр "Березіль" переїхав єдиним колективом разом з режисерським штабом, інші театральні майстерні в основному припинили своє існування. Однак ті, що діяли поза межами Києва, згодом перетворилися в окремі театральні одиниці або злилися з іншими театральними колективами. Так, Білоцерківська театральна майстерня у травні 1928 р. була перетворена на Робітничо-селянський театр імені Леся Курбаса [2, с. 139].

Переїхавши до Харкова, Леся Курбас запросив до театру "Березіль" Н. Ужвій, А. Хвилю, О. Долініна, Д. Мілютенка, Д. Козачковського та багатьох інших майстрів сцени.

Діяльність Курбаса в Харкові розпочалася з постановки п'єси "Золоте черево" Ф. Кроммелінка, прем'єра якої відбулася 16 жовтня 1926 р. На жаль, вистава не мала успіху. Харківські обивателі ще не зуміли перебороти своїх симпатій до епігонів побутового театру. Курбас не врахував, що Харків завжди був у театральному відношенні російською провінцією, яка звикла приймати все, що "так, як в Москві". "Золоте черево" було повне чудових формальних інновацій, це був "паноптикум" карикатур – щось інше ніж культивованій доти Курбасом гротеск і буфонада. У пресі М. Хвильовий і О. Досвітній привітали виставу як "цілий театральний університет" і мистецький скарб.

Проте перша невдача вистави Курбаса в Харкові ніяк не вплинула на нього. Він задумав поставити разом із Степаном Бондарчуком виставу, присвячену революції 1905 р. Вони разом написали інсценізацію під назвою "Пролог". Прем'єра цієї вистави відбулася 20 січня 1927 р. і пройшла з великим успіхом.

З кінця квітня до початку червня 1927 р. Курбас побував за кордоном, зокрема в Чехословаччині, Німеччині, Австрії. В Парижі він влаштував прес-конференцію, на якій було широко представлене мистецьке життя України. В Берліні Курбас взяв участь у виставах Рейнгардта та Піскатора. Ця поїздка допомогла йому побачити все, що робилося в авангардних театрах Європи, і зробити для себе відповідні висновки.

Враховавши настрої харківської публіки, Леся Курбас переглянув репертуар театру і наступні його вистави примножили армію прихильного глядача. В основу праці над п'єсами світового й українського репертуару він поклав нові принципи організації спектаклю. Особливо схвально

зустріла публіка прем'єру п'єси "Народний Малахій" М.Куліша, що відбулася 31 березня 1928 р. Журнал "Глобус" з цього приводу писав: "Безперечно, постава Курбаса "Народного Малахія" для українського театру є епохальна. Своєю виставою Курбас довів, що в його особі Україна має незрівнянного майстра і геніального митця" [5, с.47]. А щодо виконання задуму і сценічної досконалості, то вистава прирівнювалася до сценічного шедевра.

Великий успіх мали також постановки вистав: "Змова Фієско в Генуї" Ф.Шіллера, "Мина Мазайло", "97" М.Куліша, "Диктатура", "Кадри" І.Микитенка, "Плацдарм" М.Ірчана, "Хазяїн", "Сава Чалий" І.Карпенка-Карого, "Король бавиться" В.Гюго, "Пан де Пурсоньяк" Мольєра, "Гетнульд" Ш.Дадіані, "Невідомі солдати" Л.Первомайського та багато інших.

Протягом червня 1931 р. театр "Березіль" побував на гастролях у Донбасі, а в липні взяв участь у Декаді української культури в Грузії.

Однак, незважаючи на свій мистецький престиж, "Березіль" і його керівник були приречені, бо його мистецтво було незрозуміле керівній верхівці. Вже в кінці 20-х – на початку 30-х рр. ім'я Леся Курбаса на театральних афішах стало з'являтися все рідше. З одного боку, це було пов'язано з його хворобою, а з іншого, – на відомого режисера почалися гоніння властей. Перший несподіваний замах уряду на театр "Березіль" стався ще в кінці 1927 р. з приводу п'єси "Войцек" Г.Бюхнера, прем'єра якої мала відбутися в листопаді 1927 р., але в жовтні прийшла заборона. Репертуарний комітет Наркомату освіти визнав п'єсу "ідеологічно шкідливою". Становище театру ще більше ускладнилося після виходу постанови ЦК ВКП(б) від 29 грудня 1927 р. "Тези про театральну критику". Услід за цією постановою з'явилися директиви про організацію при кожному театрі "художніх рад" з участю представників партійних, радянських і профспілкових органів, в обов'язок яких входив постійний контроль за творчою діяльністю театрів.

Нові нападки на "Березіль" і його керівника сталися після громадського перегляду "Народного Малахія" та "Мини Мазайла". Режисера звинувачували через брак визначеної політичної настанови та відсутність п'єс, які б відображали класову боротьбу та позитивні наслідки соціалістичного будівництва.

5 жовтня 1933 р. Наркомат освіти України ухвалив постанову, в якій відзначалося, що театр "Березіль", незважаючи на всі можливості, не спромігся зайняти відповідне місце у створенні українського радянського мистецтва тому, що Л.Курбас збивав його на позиції українського націоналізму, ігнорував будівництво української радянської культури, нерідко показував радянську дійсність карикатурно, вдавався в постановках до схематичності, формалізму.

Цією постановою Л.Курбаса було звільнено з посади художнього керівника і директора театру "Березіль". Услід за цим його позбавили звання народного артиста України. Сам театр пізніше перейменували на Харківський державний український драматичний театр ім. Т.Шевченка.

У свій час Лесь Курбас писав: "Коли закінчу роботу в театрі, я здійсню свою давню мрію – напишу п'єсу. Це й буде моя лебедина пісня". На жаль, ця мрія залишилася нездійсненою.

Після звільнення Леся Курбаса від керівництва театром "Березіль" він змушений був переїхати до Москви, а дружина й мати залишилися в Харкові. В Москву його запросив до Єврейського театру на Малій Бронній режисер цього театру Соломон Міхоелс поставити "Короля Ліра" Шекспіра. Одночасно Курбас одержав інше запрошення – поставити "Отелло" в Малому театрі.

Лесь Курбас дуже тужив за батьківщиною, був незадоволений тим становищем, в якому опинився. З цього приводу відомий письменник Юрій Смолич якось згадував про свою зустріч з Л.Курбасом після його переїзду до Москви. На запитання, чи задоволений він роботою, Курбас відповів: "Задоволеним бути не можу: я втратив свій театр; з батьківщини мене вигнано; перекреслено, спаплюжено і проклято все, що я зробив. А робив я з єдиною метою: бути корисним своєму народові, прислужитися мірою моїх сил світовій революції – нехай і тільки засобами мистецтва" [2, с.146].

Однак працювати на театральній ниві в Москві Леся Курбасові довелося недовго. Обидві вистави, над якими він трудився, залишилися незавершеними. 26 грудня 1933 р. він був заарештований по дорозі до театру. А далі було тривале тюремне ув'язнення.

У вересні 1935 р. з материка Курбаса привезли на Соловки. З перших днів перебування на острові він почав організовувати соловецький театр. До цього тут діяли дві самодіяльні групи. Одна з них перед приїздом Курбаса поставила п'єсу "Платон Кречет" О.Корнійчука. У цій виставі брали участь тільки два професійні актори: актор "Березоля" Федір Гладкий і актор МХАТу Валентин Цишевський. Решту ролей виконували аматори.

Лесь Курбас об'єднав обидві аматорські групи в єдиний колектив, відібравши найздібніших, і почав доповнювати основне ядро акторами, які прибували на острів, та просто талановитими людьми інших професій. Так почали свою акторську діяльність письменник Ростислав Валаєв, молодий лікар В.А.Крушельницький та інші. Згодом до складу новоствореного театру на Соловках ввійшов талановитий український актор Олекса Паламарчук. Керівником режисерської частини був відомий український драматург Мирослав Ірчан, а музичної – ленінградський піаніст Н.Я.Вигодський.

Новоприйнятих акторів Лесь Курбас навчав акторської майстерності, зокрема, як правильно поставити голос, а також як працювати над образом. Він зауважував, що кожна людина має хист, треба тільки викресати в ній іскру.

Асистент Курбаса з художньої частини театру в 1935 р. В.Цеханський говорив: "У нас вважалося, що працювати з Курбасом – все одно, що закінчити театральний інститут. Він був природженим педагогом, вихователем: просто з першого дня в нього захоувалися, можна сказати, усі талановиті люди... З ним хотіли бути, спілкування з ним ставало радістю, на його уроки й репетиції рвалися" [6, с. 109].

Після першої вистави, що її поставив на Соловках Курбас, до нього почали ставитися з великою повагою не тільки в'язні, а й начальство табору. Будучи в'язнем Соловецького табору, він здійснив тут такі вистави, як: "Весілля Кречинського" О.Сухова-Кобиліна, "Аристократи" М.Погодіна, "Інтервенція" Л.Славіна, "Учитель диявола" Б.Шоу та інші [7, с.344].

Перебування Л.Курбаса на Соловках закінчилося трагічно. Його могила невідома. А дата смерті – 1942 рік – сумнівна. Реабілітований він у 1957 р. Ім'я Леся Курбаса залишиться в Україні вічно живим. Його український народ не забуде ніколи.

1. Лесь Курбас. Спогади сучасників. – К., 1969. – 359 с.
2. Гомін України //Альманах на 1977 рік. – 232 с.
3. Україна і світ. – 1958. – № 18.
4. Барикади театру. – 1923. – № 1.
5. Лесь Курбас у театральній діяльності, оцінках сучасників: документи. – Балтимор Торонто, 1989. – 1026 с.
6. Визвольний шлях. – 1989. – Кн.1. – 128 с.
7. Митці України // Енциклопедичний довідник. – К., 1992. – 848 с.

Vasyl Yakovyshyn

#### LES KURBAS AND THE THEATRE "BEREZIL"

The article describes the creative activity of the famous artist of the ukrainian theatre, Les Kurbas. It's analyzed here his innovating experiments in producing, scenography, author skill which were embodied in the artistic company "Berezil".

## ІСТОРІЯ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ГАЛИЧИНИ

Мирон Черепанин

### ПЕРШИЙ З'ЌД УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ГАЛИЧИНИ

(Документи і матеріали)

В історії музичної культури кожного народу є факти і події, які з першого погляду не мають особливого значення. Насправді ж вони привертають увагу своєю суттєвою вагомістю, тим, що впливають на цілий ряд проблем: творчих взаємин, композиторських досягнень, становлення професіоналізму і, в результаті, проливають яскраве світло на культурологічні процеси цілого суспільства.

Даним прикладом може бути Перший з'їзд українських композиторів і музикантів Галичини, що відбувся в Перемишлі 1902 р. Про його підготовку і проведення свідчать "шоденники і звіти", які зберігаються в Центральному державному історичному архіві України у Львові [1]. У рукописних зошитах Дометом (В.Садовським) викладена детальна інформація про учасників і програми роботи першого зібрання фахівців музичної галузі.

Зошит №1 розпочинається статтею Н.Вахнянина "Два реформатори церковного співу", опублікованою згодом у журналі "Артистичний вісник" [2]. Наступні сторінки зошига присвячені питанням підготовчої роботи з'їзду. 4 грудня 1902 р. Домет розіслав листи до С.Людкевича (Львів), Ф.Колесси (Самбір), Й.Кишакевича (Ярослав), О.Нижанківського (Стрий), Д.Січинського (Станіслав) із запрошенням прибути 8 грудня до Перемишля з метою проведення з'їзду композиторів, на якому обговорити справи заснування періодичного часопису, реорганізації галицьких "Боянів" і створення єдиного крайового "Союзу українських співацько-музичних товариств". З поважних причин делегати з'їзду не змогли прибути на призначений день, тому вдруге вони були скликані на 21 грудня. Учасники з'їзду взяли на себе обов'язки спрямувати музичне життя Галичини у професійне русло, бо ніхто до цього часу не здійснював серйозних кроків у напрямку його реорганізації.

Після консультацій з Й.Кишакевичем Домет подався до Львова для зустрічі з С.Людкевичем, керівництвом "Львівського Бояна" та іншими музичними діячами, щоб погодити поточні питання й отримати необхідні рекомендації.

На призначений день до Перемишля прибули всі запрошені делегати з'їзду, крім С.Людкевича, який, з вагомих причин, не пояснив своєї відсутності. На нашу думку, він був відсутній через свою зайнятість питаннями організації вищого навчального закладу - української консерваторії. У листопаді 1902 р. в газеті "Діло" опублікована його стаття "Кілька слів про потребу заснування українсько-руської музичної консерваторії у Львові", в якій автор запевняє,



що “без певного числа людей фахово освічених, без певного потрібного рівня ерудиції всіх музикальних людей ми не можемо і думати про створення своїх музичних товариств...” На думку С.Людкевича, ідея створення музичної інституції привела до організації у Львові гуртка музикальних людей, бажаних здійснити її на практиці. Саме вони й “розпочали вже деякі приготівні кроки...” [3, с.256]. Очевидно, що й учасники з'їзду були безпосередніми ініціаторами створення навчального закладу.

Тим часом, Домет запропонував учасникам зібрання вирішити ряд важливих завдань з'їзду. Серед них: видання музичного часопису з нотним додатком; переклад іншомовних навчальних підручників; реорганізація “Боянів” у єдину крайову організацію “Союз українських співацько-музичних товариств”, завданням якої було б централізоване керівництво всіма співацькими і музичними товариствами Галичини; організація музичного видавництва; відкриття української музичної інституції у Львові; створення сприятливих умов для творчості музикантів і композиторів (матеріальне заохочення, відзначення преміями), видання авторських творів тощо.

Всі учасники з'їзду вносили конкретні пропозиції щодо вирішення даних проблем. О.Нижанківський вважав, що музичну справу в Галичині можна зрушити лише завдяки створенню періодичного часопису. Він запропонував розподілити серед присутніх обов'язки редакційної праці, а також перевидати німецький підручник з музики “Allgemeine musik Lehre Zein Kozler” та підручники С.Воробкевича, І.Кипріяна й В.Матюка. Письмова пропозиція Ф.Колесси вказувала на необхідність видання музичного додатку до журналу, найважливішою частиною якого мали би бути гармонізації народних пісень Й.Кишакевич підкреслив необхідність публікації рубрики персоналіїв з висвітленням їх творчої діяльності.

На з'їзді було сформовано редакційний комітет. до складу якого увійшли (крім присутніх) Є.Купчинський та І.Бережницький. Основне питання стосувалося видання “Музичного вісника”, який виходив би щомісяця на 16-и друкованих сторінках за редакцією Й.Кишакевича. Зміст майбутнього журналу складали: редакційна частина (з відозвою О.Нижанківського, Ф.Колесси та Д.Січинського), інформація про музичне життя в Галичині та за кордоном, біографічні нариси про видатних музичних діячів, фахові публікації окремих авторів, рецензії на музичні видання і концерти, музичні новини та анонси. У музичному додатку планувалося друкувати оригінальні композиції для хорів та солістів у супроводі фортепіано, інструментальні твори для скрипки і цитри, народні пісні, а також музичний словник та матеріали з історії музики.

Щодо видання музичних підручників, то кожен учасник зібрання вносив свої пропозиції стосовно їх змісту, перекладу, обсягу і т.д. Присутні зійшлися на думці підготувати до друку і видати у 1903 р. найнеобхіднішу

музичну літературу. Постановою з'їзду ухвалено відразу ж приступити до виконання завдань, спрямованих “не для приватних цілей, а саме для добра загалу” [1, с.12].

У зошиті №2 детально викладено перспективний план “Музичного вісника” з прізвищами виконавців кожного пункту. Разом з тим, поза увагою залишилося питання адміністративного комітету, керівництво яким покладалося на С.Людкевича, але, як уже згадувалося, композитор не брав участі в роботі з'їзду. Тому це питання було вирішено обговорити з Т.Кормошем на засіданні товариства “Бесіда” в Перемишлі. Доктор Кормош заявив, що видавництво “Вісника” неможливе з огляду на недостатній рівень “культурності і бібліофобії” українського громадянства. Фактом, який це підтверджував, був занепад видання журналів “Прапор” та “Господар”. На думку Т.Кормоша, людей потрібно заохотити перш за все до читання музичного журналу, а нотною літературою цікавиться обмежене коло фахівців. Зважаючи на дані обставини, вирішили відмовитися від нотних додатків до журналу, адже їх публікацію здійснювало видавництво “Станіславівський Боян”. Кормош також вважав, що адміністрація разом з редакцією часопису повинні знаходитися у м.Перемишлі, в друкарні якого планувалося видавати журнал.

На жаль, справа “Музичного вісника” з часом ставала все більше нез'ясованою у питаннях адміністративного керівництва. Найактивніші організатори журналу Домет, Д.Січинський і Ф.Колесса, шукаючи виходу з цього становища, звернулися до Р.Зарицького і доручили йому взятися за видання часопису. Відповідальним редактором було призначено Й.Кишакевича.

За даними галицької періодики, ідея проведення з'їзду українських композиторів і музикантів була проголошена значно раніше В.Матюком у “Відозві до співлюбивих русинів”. Він спільно з В.Садовським намагався скликати з'їзд у Львові ще в 1899 р. Уже на той час у м.Познані відбувалося сьоме віче польських “Kół” spiewackich”, які належали до хорового об'єднання, що налічувало майже 500 учасників. У Польщі також діяв могутній німецький союз співаків “Der deutsche Sangerbund” та чехословацький – “Spevacký spolek”. Українські часописи повідомляли, що весь загал галицьких патріотів радісно сприйняв звістку про з'їзд, підкреслюючи його епохальне значення у культурному і музичному розвитку [4].

Для галицьких українців створення першого співацького товариства було необхідним для збереження національних здобутків у галузі музичного мистецтва. Домет був переконаний, що українці здатні створити такий “Союз”, потрібно лише не сперечатися і нарікати, а стати “до спільної праці, розбуджуючи і заграваючи нарід (...) его власною піснею” [5].

Нагодою до об'єднання став ювілей “Львівського Бояна”, керівництво якого оголосило про скликання у 1901 р. загальних зборів усіх

представників галицьких “Боянів”. На зборах були ухвалені справи щодо створення музичного “Союзу”, видання музичного часопису і нотної літератури, відкриття навчального музичного закладу.

Отже, справа була започаткована, та, на жаль, за звичаєм “всякої галицької роботи” (Домет), з різних причин не здійснилася. Організаційний комітет не спромігся практично вирішити поставлені завдання. Критичне становище, яке склалося навколо організації “Союзу”, змусило окремих ініціаторів оголосити про зібрання 21 грудня 1901 р. у Перемишлі з'їзду українських композиторів. Як виявилось згодом, учасники з'їзду були несподівано поставлені перед фактом статутного створення “Союзу”. Саме ця обставина припинила розпочату ними роботу і унеможливила здійснення намічених завдань.

Про затвердження статуту “Союзу співацьких і музичних товариств” українська громадськість дізналася з “відозви” 10 червня 1903 р. На перші загальні збори до Львова 28 червня були скликані всі музичні і співацькі товариства Галичини. Публіцистичні матеріали цього періоду свідчать, що перші кроки діяльності новоствореного товариства були досить пасивними через відсутність зацікавленості музикантів бути членами “Союзу”, невідповідність статуту, зрив других загальних зборів. Створений об'єднаним товариством Вищий музичний інститут на початку свого становлення не мав широкої підтримки з боку місцевої влади і змушений був самостійно вирішувати невідкладні проблеми матеріального забезпечення. Лише завдяки ініціативі А.Вахнянина, В.Шухевича, С.Людкевича та інших музичних діячів робота інституту вже в першому році навчання показала успішні результати. Силами керівництва інституту і співацького товариства у 1903 р. було організоване величаве святкування ювілею Миколи Лисенка.

Незважаючи на занепад у діяльності “Союзу”, українські музиканти закликали бажаючих вступати до членів товариства з метою здійснення реорганізаційних перетворень, а саме: підтримувати тісні зв'язки між співацькими товариствами шляхом систематичного проведення спільних концертів та інших музичних акцій; запровадити єдині для всіх співацьких товариств статуту і загальнообов'язкові методи роботи; з метою виховання молодих музичних сил створити при кожному співацькому товаристві підготовчу музичну школу; підготувати до видання практичні підручники для диригентів і співаків; відкрити у містах і селах Галичини літні курси для диригентів хорових та оркестрових колективів; видати репертуарні збірники народних і церковних пісень, шкільні співаники, музично-теоретичні підручники, а також збірники кращих творів українських композиторів.

Аналіз матеріалів Першого з'їзду українських композиторів та “Союзу співацьких і музичних товариств” свідчить про те, що органі-

заціїні зусилля українських музикантів були спільними і спрямовувалися на розвиток, перш за все, професійної музичної творчості. Творчість композиторів та популяризація музичного мистецтва були на часі і хвилювали як самих творців, так і виконавців. Тому перед музичними діячами Галичини виникла нагальна потреба налагодження однієї з основних ланок реорганізаційних перетворень – нотовидавничої справи. На нашу думку, з'їзд композиторів дав поштовх до створення єдиного на початку ХХ ст. українського музичного видавництва “Станіславівський Боян”, в якому друкувалися кращі твори галицьких, буковинських та наддніпрянських композиторів. Нотну літературу також друкували видавництва “Торбан”, “Ліра”, Музичне товариство імені Миколи Лисенка, “Просвіта”, “Сокіл”, Наукове товариство імені Тараса Шевченка та ін.

Активність ініціаторів нотовидавничої справи мала неабияке значення у збереженні надбань музичної творчості. Вперше побачили світ твори відомих і маловідомих українських композиторів, які до цього часу існували в поодиноких рукописах. Співаки та хорові колективи отримали можливість поповнити репертуар, познайомити широку громадськість з авторами музичних творів.

Не менш важливе значення для розвитку професійного мистецтва мало видання фахових часописів. Вони були тим містком, який з'єднував музичний світ з широким загалом. Завданням часописів було не тільки інформувати про музичне минуле, але й об'єктивно фіксувати і висвітлювати сучасне музичне життя, сприяти активізації музичного руху і популяризувати насамперед українську музичну культуру. З іншого боку, завдяки музичним часописам розширилися можливості розвитку музикознавства як науки. Фахові статті і рецензії ґрунтовно формували професійну музикознавчу думку авторів, з'ясували їх погляди, оцінки і ставлення до різних проблем теорії та історії музики. Отже, видавнича справа стала одним із найважливіших чинників розвитку і поширення музичної культури.

Таким чином, Перший з'їзд українських композиторів спільно з “Союзом співацьких і музичних товариств” та окремими музичними діячами сприяв закладенню основ розвитку професійної музичної творчості, виконавського мистецтва і культури в цілому. Рішення та пропозиції делегатів з'їзду мали певний вплив на подальшу діяльність об'єднаних товариств, створення Вищого музичного інституту, заснування музичних видавництв, організацію музичного життя Галичини у цілеспрямованому руслі. Незважаючи на історичні обставини, події та ситуації, що склалися на той час, з'їзд композиторів в і д б у в с я і став знаменною подією минулої епохи.

1. “Щоденники” і звіти про підготовку і проведення з'їзду українських композиторів і музикантів у Перемишлі в 1902 р. //ЦДДА України у м.Львові. – Ф. 514, оп. 1, спр. 158, арк. 1-18. Автограф.

2. Вахнянин Н. Два реформатори церковного співу // *Артистичний вісник*. - Львів, 1905. - Зошит I. - С.2-5.
3. Людкевич С. Кілька слів про потребу заснування українсько-руської музичної консерваторії у Львові // *Дослідження. статті. рецензії. виступи*. - Львів, 2000. - С.254-256.
4. Діло. - 1899 - Ч.142.
5. Домет. З нагоди маючогося відбутися з'їзду співаків і музиків руских // *Діло*. - 1899. Ч.163.

Myron Cherepanyn

#### THE FIRST MEETING OF THE UKRAINIAN COMPOSERS IN HAL YCHYNA

The article describes the history of the first meeting of the ukrainian composers in Halychyna. Together with "The Union of singing and musical societies" and concrete musical activists, the meeting stimulated the activity of the art societies, the High Music Institute, musical publishing houses and helped to organize the musical life.

*Романа Дудик*

### ФОЛЬКЛОРНІ РОЗВІДКИ ЕТНОГРАФІВ ПРИКАРПАТТЯ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Для сучасної етносоціальної ситуації в Україні властивий поглиблений інтерес до пізнання духовних надбань краю, зокрема його звичаїв, обрядів, ритуалів – цих вічно пульсуючих джерел національної свідомості. Тому вивчення традиційної музичної культури історико-етнографічного району західного регіону України – Прикарпаття засвідчує її загальнонаціональну основу, на тлі якої виділяються її окремі своєрідні елементи.

В кінці ХІХ – на початку ХХ століття значно розширюються межі етнографічних досліджень. Із створенням у 1898 році при Науковому товаристві імені Т.Шевченка Етнографічної комісії, виданням у Львові "Записок Наукового товариства ім. Шевченка" (ЗНТШ) з 1892 р. та органів комісії "Етнографічного збірника" (з 1895 р.), "Матеріалів до українсько-руської етнології" (з 1899 р.) значно розширились і масштаби етнографічного вивчення прикарпатського краю: з'явилися ґрунтовні наукові дослідження, збірники, ряд цінних статей таких дослідників, як І.Франка, М.Павлика, В.Шухевича, В.Гнатюка, Ф.Колесси, Г.Хоткевича [1, с.57]. Метою Наукового товариства імені Тараса Шевченка було: "плекати й розвивати українську науку, мистецтво українською мовою і зберігати всякі пам'ятки старовини" [2, с.322]. НТШ, яке на початку своєї діяльності було місцевою краєзнавчою організацією, на рубежі ХІХ – ХХ століть реформується у всеукраїнський науковий центр, який практично виконував роль Української академії наук [3, с.383].

Активна збирацька робота західноукраїнських фольклористів кінця ХІХ – першої третини ХХ століття збудила неабиякий мистецький інтерес

*Р.Дудик*. Фольклорні розвідки етнографів Прикарпаття кінця ХІХ – початку ХХ століття

до музичного фольклору. Це велика заслуга, насамперед, *Остана Терлецького* (1850-1902), уродженця села Назірної на Коломийщині. Його варто згадати не тільки як активного громадського діяча, а й як видатну особистість передової галицької інтелігенції, котра виступала в складних історичних умовах останньої чверті ХІХ століття в Галичині. Ще Іван Франко відносив О.Терлецького до числа перших західноукраїнських фольклористів 70-х рр. ХІХ століття [4, с.239].

Дана політична ситуація розривала спадкоємність культурних традицій і яскрава постать О.Терлецького незаслужено залишилася поза історією української фольклористики. Нині в умовах національного відродження духовності народу ми маємо змогу відновити забуте ім'я, котре залишило слід у народній краєзнавчій історії Прикарпаття.

Остап Терлецький – активний організатор громадсько-культурної діяльності, особливо у справі збирання фольклору. Був редактором рукописної газети "Зірка", яку видавали станіславівські гімназисти. На її сторінках, окрім літературно-публіцистичних зразків, розміщені й цікаві фольклорні матеріали. Цьому посприяло створення в Станіславові "Тайної громади молоді" (заснована в 1865 р. і проіснувала аж до Першої світової війни) [5, с.88], статут якої зобов'язував кожного учасника займатися науковою роботою: працювати над дослідженням історії, краєзнавства, філософії, а також на ниві народної творчості "... тут належить збирати пісні (коляди, щедрівки, гаївки, веснівки, весільні пісні і т.д.)" [6, с.13]. Членами товариства були і Остап Терлецький, Мелітон Бучинський, Володимир Навроцький, Олександр Стефанович, Іван Білецький та інші, які своїми записами залишили помітний слід в історії музичного фольклору [Там само, с.18]. Основним завданням члени таємної громади вважали розповсюдження української літератури, заснування публічної бібліотеки, поширення культурно-просвітницької роботи по всіх містах і селах краю [5, с.89]. О.Терлецький – автор рукописного збірника, заповненого обрядовими, ліричними піснями та коломийками. Матеріали зібрано переважно на Коломийщині у селі Назірній. Зберігається він у Львівській науковій бібліотеці ім. В.Стефаніка НАН України у фонді О.Терлецького (№ 205). О.Терлецький був переконаний, що збиранням фольклору в Галичині повинна займатися галицька інтелігенція, оскільки ця робота, з одного боку, сприяє її зближенню з трудовим народом і тим самим повніше допомагає пізнати його потреби, а з іншого, - зміцнює її демократичні позиції. Першу оцінку його особистості дав Іван Франко у статті "Д-р Остап Терлецький. Спомини і матеріали" (1902) [7, с.64]. За його словами, О.Терлецький "плекав у своїй душі полум'я високих змагань, жив усе для інших, для загалу, і силкувався усе життя ширити та розсвічувати те благодне полум'я в своїм оточенні" [8, с.305].

Визначне місце серед видатних етнологів минулого Прикарпаття займає *Володимир Осипович Шухевич* (1849-1915) [9, с.1248], уродженець села Тишківці Городенківського повіту на Станіславщині, який походить з сім'ї греко-католицького священика. Здобувши гімназійну (Коломия, Станіславів, Чернівці) й університетську (Будапешт, Львів) освіту, Володимир Шухевич присвятив себе культурно-громадській та науковій діяльності: був у Львові членом товариства "Просвіта", Українського Педагогічного товариства, засновником товариств "Руська бесіда" (його головою – 1895-1910), "Боян" (1891-1903), музичного товариства імені М.Лисенка (1903-1915). 20 грудня 1907 року у Львові було скликано "Руську комісію для збирання руських пісень в Галичині та в Буковині". На її засіданні оголосили про створення комітету, головою якого обрали проф. В.Шухевича. Члени комітету вважали за нагальну потребу не тільки збирання, наукову обробку фольклорних матеріалів, а й видавання їх у спеціальному збірнику: "Задача збірника має бути така, щоб він по змозі вичерпав увесь скарб нашої народної творчості, з углядженням не лише того, що живе ще тепер у народній пам'яті, але також того, що вже забулося, отже з углядженням і критичним порівнянням усіх старших записів і збірників наших народних пісень" [10, с.3]. Активно займався Шухевич збиранням музичного фольклору Гуцульщини. Нагромаджуючи значний за обсягом етнографічний матеріал, робив і фольклорні записи, цікавився діалектними говірками на території Прикарпаття. У Фонді НТШ у Львові зберігся "Малий словарець уживаних слів гуцульських, зібраних в Жаб'ю". В основному, це власноручні авторські замальовки регіонального одягу та речей вжитку [11, с.2]. Є тут цікавий зразок – "Коляда гуцулска", записана 1896 року в селищі Жаб'ю (нині смт. Верховина) [11, с.79]. Зібраний багатий етнографічний матеріал про етнологію, побут, промисли, народну творчість, звичаї, обряди Володимир Шухевич науково осмислив, обґрунтував і використав у своєму "п'ятикнижжі" "Гуцульщина" [12, с.144]. Автор подав у ньому фізико-географічні, статистичні відомості про галицьких гуцулів: описав житло, громадські споруди, одяг, їжу, народні промисли; подав опис родинного життя, релігійних свят; вмістив народні загадки, приказки, вірування, матеріали про народну медицину та гуцульський словник.

З 60-х років XIX століття на Станіславщині пошквлюється вивчення народної культури та побуту. У цій справі відзначилися українські вчителі і громадські діячі демократичного напрямку брати *Корнило*, *Леонід* і *Роман Заклинські* [13, с.2]. Народилися вони в селі Маріамполі Станіславського повіту (нині Галицького району Івано-Франківської області), навчалися в Станіславові та Львові. Сучасники свідчили, що "серед станіславівських гімназистів найактивнішими збирачами фольклору були саме брати Заклинські" [14, с.13].

Заклинський Корнило Гнатович (1857-1884) – український історик, музичний фольклорист, цікавився етнографією краю. Він надрукував статтю "Про весільні пісні руського народу" ("Зоря". 1881, № 1-4), а ряд статей з народного побуту залишились в рукописах, зокрема, "Збірник весільних пісень, коляд і щедрівок" [15, с.1]. Ще будучи студентом Станіславівської гімназії, Корнило виїздив на Гуцульщину, де записував народну творчість. Так, в с.Уторопах Печеніжинського повіту (нині Косівського району Івано-Франківської області) в 1877 записував колядки [15, с.6], в с.Люча Печеніжинського повіту – весільні пісні, пояснюючи, коли і як вони виконувались (під час звивання вінка, від'їзду до шлюбу і т.д.). Леонід Заклинський (1850-1890) записав у 1870 році в с.Люча декілька казок, побутових та ліричних пісень, різні перекази і пісні про Довбуша, а в Уторопах у 1876 році – щедрівки [16, с.545].

Заклинський Роман Гнатович (1852-1931) – учитель Станіславівської учительської семінарії – почав цікавитися гуцульськими фольклором і побутом ще під час навчання в гімназії. У 1868 році його прийняли до Станіславівської учнівської таємної громади, члени якої Софрон Недільський, Іван Белей, Роман Цеглинський та інші записували пісні [17, с.8]. Роман Заклинський також у 1862-1877 рр. у Лючі, Уторопах та інших селах Прикарпаття записував колядки, щедрівки, приказки, народні історичні перекази, легенди про татарські напади, про Олексу Довбуша, ватажка селянських мас Буковини – Лук'яна Кобилицю [18, с.11]. У 1887 році Р.Заклинський на основі статей І.Вагилевича та зі своїх власних спостережень надрукував у газеті "Школьная часопись" статті "Бойки", "Гуцули", "Лемки", де він детально охарактеризував їх заняття, звичаї, одяг, їжу, описав житло. Р.Заклинський брав активну участь і в громадському житті. Він був членом різних культурно-освітніх товариств. Виступав проти політики колонізації українського населення, боровся за відкриття Станіславівської української гімназії, книгарні. Допомігав здібним селянським хлопцям учитися, навіть заклав для них у 1903 році бурсу [19, с.2-3]. Заохочував сільську інтелігенцію, учителів, своїх учнів до записування фольклору.

Найуспішніше справу батька продовжив син Богдан Заклинський (1886-1946) [20, с.16] – відомий український педагог, етнограф, журналіст і громадський діяч. Народився у Станіславові і після закінчення учительської семінарії працював з 1910 року в початкових школах на Гуцульщині (села Старі Кути і Кривопілля). Активно займався збирацькою роботою на ниві фольклористики та етнографії. Під впливом свого батька Богдан почав записувати музичний фольклор ще під час навчання в Станіславівській гімназії. На канікулах у 1903-1904 рр. у селах Покуття та Гуцульщини він записав ряд історичних пісень про походження назв сіл, боротьбу

з татарами, про опришків Олекси Довбуша [21, с.8], чимало рекрутських, побутових, родинних пісень, коломийок тощо. Зібраний фольклор етнограф надсилав Іванові Франку, вченим-етнографам В.Гнатюку, М.Возняку. Важливо зауважити, що І.Франко, включивши надісланий матеріал до редактованих ним "Галицько-руських приповідок", відзначив Богдана Заклинського як автора збірки "дуже гарних матеріалів записаних у повіті станіславівським, богородчанським і товмацьким" [22, с.9]. У передмові до другого тому він додав, що в зібранні Б.Заклинського є "дуже інтересні матеріали" також з Надвірнянщини [23, с.23]. Ім'я дослідника знаходимо й у передмові збірника "Колядок і щедрівок" В.Гнатюка [24, с.98]. Загалом, на основі рукописних та друкованих даних у "Хроніці НТШ" можна стверджувати, що за період 1905-1918 рр. Б.Заклинський передав до бібліотеки близько 130 томів книг, 200 дрібних друків та 85 листівок [25, с.79].

Таким чином, наведене дозволяє стверджувати: якщо в першій половині XIX століття етнографічним вивченням Прикарпаття займалися лише поодинокі автори такі, як Яків Головацький, Оскар Кольберг, Гнат Заклинський, то, починаючи з 60-х рр. під впливом передової суспільно-політичної та наукової думки, що проникала і зі всієї Галичини, центральної України та за її меж, почалося більш цілеспрямоване і масове збирання етнографічних матеріалів. Фольклорні розвідки, дослідження, записи, статті являють собою надзвичайно цінний матеріал для розкриття й оцінки художнього потенціалу прикарпатського краю кінця XIX – першої третини XX століття.

1. Хоткевич И. Гуцулы и Гуцульщина // Украинская жизнь. – М., 1913. – №10. – С. 57-78.
2. Семчишин М. Тисяча років української культури. Історичний огляд культурного процесу – 2-е вид. – К.: АТ "Друга рука", МП "Фенікс", 1993.
3. Полонська-Василенко Н. Історія України: В 2-х т. – К., 1993. – Т.2. – 608 с.
4. Франко І. Огляд праць над етнографією Галичини XIX ст. // Вибрані статті про народну творчість. – К., 1955. – С. 239-241.
5. М.С. Тайна громада молоді в Станіславові // Рідна школа. – 1933. – №6. – С.88-90.
6. ЛНБ ім. Стефаника НАН України. Відділ рукописів, ф.17 (Бучинських): 312, п. 11. – 18 арк.
7. Франко І. Д-р Осип Терлецький: Споми́ни і матеріали // ЗНТШ. – Львів, 1902. – Т. 50. – С. 1-64.
8. Франко І. Д-р Осип Терлецький. Споми́ни і матеріали // Зібрання творів: В 50 т. – К., 1981. – Т.33. – С. 305-360.
9. Українська загальна енциклопедія: Книга Знання. Львів Коломия, 1935. – Т.3. – С. 1248-1249.
10. Франко І. Перше засідання руської комісії для збирання народних пісень // Діло. 1907. – Ч. 277. – С. 3.
11. ЛНБ ім. Стефаника НАН України. Відділ рукописів, ф. 881 (Наукового товариства ім. Т. Шевченка): од. зб. 530. арк. 1-92.
12. Шухевич В. Гуцульщина: Матеріали до українсько-руської етнології. – Львів, 1901. – Ч. 2. – С. 145-318.

13. ЛНБ ім. Стефаника НАН України. Відділ рукописів, ф. 48 (Заклинських): Зак. 53, п. 11. – 2 арк.
14. ЦДІА у Львові. – Од. ф.302 (Крайового сільськогосподарського товариства "Сільський господар"), оп. 1, спр. 1. – 13 арк.
15. Зак. 59, п. 11. – 7 арк.
16. Зак. 19, п. 5. – 6 арк.
17. Буч. 64, п. 2. – 545 арк.
18. ЦДІА у Львові. – Ф.309 (НТШ), оп.1, спр. 1353. – 8 арк.
19. ЛНБ ім. Стефаника НАН України. Відділ рукописів, ф. 48 (Заклинських): Зак. 16, п. 4. – 11 арк.
20. ЦДІА у Львові. – Ф.348 (Товариства "Просвіта"), оп.1, спр. 1855, арк. 2-3.
21. Державний архів Івано-Франківської області (далі – ДАІФО). – Ф.378, оп.1, спр. 1.– 164 арк.
22. ЦДІА у Львові. – Ф.309 (НТШ), оп.1, спр. 2271. – 35 арк.
23. Галицько-руські народні приповідки // Етнографічний збірник. – Т.1. – 1901-1905. – 599 с.
24. Качкан В. Незнищенне дерево Заклинських // Українське народознавство в іменах: У 2 ч. Ч.1. – К.: Либідь, 1994. – С.20-26.
25. Гнатюк В. Вибрані статті про народну творчість // ЗНТШ. – Т.201. – Нью-Йорк, 1981. – 287 с.
26. ЦДІА у Львові. – Ф.309 (НТШ), оп.1, од. зб. 853, зв.59. – 79 арк.

Romana Dudyk

#### FOLK RESEARCHES OF THE PRECARPATHIAN ETHNOGRAPHERS WITHIN THE END OF XIXTH AND THE BEGINNING OF XXTH CENTURIES

In the article there have been described the problems of studying the ethnographic researches of the Precarpathian folkers within the end of XIXth and the beginning of XXth centuries which have left the certain trace in the country study history.

*Леся Ничай*

#### КОНСЕРВАТОРІЯ ІМ. С.МОНЮШКА В СТАНІСЛАВОВІ

Наприкінці XIX – на початку XX століття місто Станіславів було одним із найрозвиненіших культурних центрів Галичини. Це підтверджується наявністю багатьох культурно-освітніх товариств та навчальних закладів, що спричинилися до розвою мистецького життя краю.

Упродовж багатьох років у Станіславові активно діяла польська Музична Консерваторія ім. С.Монюшка, заснована Музичним Товариством ім. Станіслава Монюшка. Консерваторія тривалий час залишалася єдиним у місті та воєводстві вищим навчальним закладом, що давав змогу опановувати музичні дисципліни на високому професійному рівні. Цей музичний заклад протягом свого існування підготував велику кількість фахівців різних національностей, які працювали не лише в Станіславові, але і в інших містах краю.

Музичне Товариство ім. С.Монюшка (МТМ) було утворене у 1879 році в Станіславові на зразок Галицького Музичного Товариства у

Львові. У вересні того ж року у Варшавському тижневику “Ехо Музичне, Театральне і Артистичне” було надруковано повідомлення про організацію Товариства, котре утримувало музичну школу та хор. Воно потребувало директора, викладача теорії та гри на скрипці. Річна оплата керівника передбачалася у сумі від 375 до 450 ринських, ним міг стати лише поляк. Припускалося, що у місті із 20000 мешканців за відсутності конкуренції знайдеться чимало бажаючих навчатися в музичній школі [1].

Повторне оголошення було подане у листопаді цього ж року з невеликими змінами стосовно кандидатури директора, який повинен ґрунтовно знати теорію, давати уроки гри на двох інструментах, керувати музичною школою, хорами. Річна оплата мала становити для нього 800 злотих (480 ринських). Окрім цього, він мав можливість давати, за бажанням, приватні лекції [2]. На жаль, не вдалося встановити, хто першим очолив навчальний заклад, який із 1880 року іменувався Консерваторією.

У 1885 році в Коломиї відкрилася філія МТМ та музична школа при ній, реорганізована у 1928 році в Музичну Консерваторію ім.С.Монюшка в Станіславові, з філією у Коломиї.

В Статуті МТМ зазначалося, що члени Товариства та їх родичі мали першочергове право запису до Консерваторії, що ставила собі за мету надання всебічної музичної освіти всім бажаючим незалежно від національності. Навчання велося польською мовою. Діти членів МТМ звільнялися від сплати “вписового”, а найздібніші отримували стипендію [3].

Консерваторія розмістилася в будинку на вул. Бельовського, 1, що знаходився біля польського театру (нині обласна філармонія). Дирекція винаймала також інші приміщення для занять окремих класів. МТМ та Консерваторія користувалися залом театру для проведення святкувань, концертних виступів, оперних і драматичних вистав, урочистостей та розважальних вечірок [4].

Фінансування закладу здійснювалося за рахунок шкільної оплати (вносилася за цілий курс наперед), пожертв, фондів крайових і державних, а також коштів МТМ, яке підтримувалося Малопольським Зв'язком Товариств музичних і співочих у Львові, оскільки було його учасником.

Управління і контроль над Консерваторією були в руках Товариства. Безпосереднє керівництво здійснював директор під наглядом Управи. Він 2 рази на рік подавав звіт про свою діяльність та статистичні дані. Директор навчального закладу разом із двома керівниками відділів відповідав за роботу школи. Ухвалу щодо його компетентності виносила Шкільна Рада. В обов'язки директорії входили прийом та відрахування учнів, підтримання дисципліни, створення лекційного плану, розподіл годин, видання шкільних свідоцтв, які разом з директором підписували Голова Товариства, Голова Музичної комісії, секретар, викладачі відповідних предметів.

Протягом багатьох років діяльності Консерваторії, її, зокрема, очолювали: Люціян Квіцинський, Владислав Антоневський, Мар'ян Дорожинський (з 1925 р.), Альфред Штадлер (з 1927 р.), Тадеуш Ярецький (з 1931 р.), Максиміліан Герр (з 1937 р.), Віктор Гаусман (з 1938 р.) [5].

Шкільний рік у навчальному закладі розпочинався із середини вересня і тривав до кінця червня. На навчання приймалися як діти, так і дорослі за умов відповідної музичної обдарованості, шкільної освіти та фізичного здоров'я.

Терміни навчання у Консерваторії Музичного Товариства ім.С.Монюшка (КМТМ) залежали від спеціальності і змінювалися у процесі розвитку навчального закладу. Відомо, що для отримання диплома потрібно було вчитись від 8 до 12 років. Це обов'язковий термін, протягом якого учень мав оволодіти програмовими вимогами. Більшість вихованців поєднували навчання музики із навчанням у загальноосвітніх школах.

Однією з форм контролю і звітності були “пописи учнів” Станіславівської Консерваторії, які переважно відбувалися в останню неділю місяця і проводилися від трьох до дев'яти разів на рік. У них брали участь виконавці-солісти, камерні ансамблі та оркестри. Ці виступи часто знаходили відгук у пресі.

Окрім пописів, у Консерваторії два рази на рік влаштовувалися великі річні концерти. Залучення учнів до виступів у них сприяло виробленню свободи виконання та сценічної витримки на публічних акціях. Наприкінці кожного навчального року проводилися річні іспити, що відбувалися перед комісією, до складу якої входили директор та викладачі з фаху. Перевідні річні іспити були обов'язковими після закінчення кожного класу.

Для отримання дипломів учні складали випускні іспити, на яких, окрім дирекції та викладачів з фаху, був присутній інспектор. Зокрема відомо, що 19-20 червня 1936 р. в екзаменаційній комісії був делегат Міністерства освіти капітан Богуслав Сидорович. Іспити відбувалися з 23 до 28 червня. Дипломи випускникам урочисто вручали 28 червня [6].

У Консерваторії Музичного Товариства ім.С.Монюшка було 2 типи дипломів: виконавський (диплом з відзнакою) та педагогічний, що давав можливість освітньої праці. До випускних іспитів допускалася невелика кількість учнів, що досягли відповідного виконавського рівня.

Після завершення випускних екзаменів відбувалися пописи випускників. Зокрема, такий концерт пройшов з великим успіхом 26 червня 1938 року. У ньому брали участь:

1. Ядвіга Акерман: В.А.Моцарт. Рондо ре мажор; К.М.Вебер. Фортепіанний концерт №1, I ч.

2. Елізабета Льовенберг: Ф.Мендельсон. Концерт для фортепіано, соль мінор, II ч.

3. Ядвіга Домачевська: І. Падеревський. Ноктюрн.
4. Ядвіга Іллюк: Ф. Мендельсон. Концерт для фортепіано соль мінор, III ч.
5. Сесилія Ляуфер: Дж. Пуччіні. Арія з опери "Тоска"; Дж. Верді. Арія з опери "Аїда".
6. Ядвіга Ляшет: К. Шимановський. Етюд сі-бемоль мінор.
7. Станіслав Горковський: Ф. Шопен. Ноктюрн сі-бемоль мінор; І. Альбеніс. Гранада.
8. Сабіна Базач: Л. ван Бетховен. Концерт для фортепіано мі мінор, I ч.
9. Єва Равська: Ф. Шопен. Скерцо сі-бемоль мінор, вальс мі-бемоль мажор; Л. ван Бетховен. Концерт для фортепіано до мінор, II і III ч. [7].

Програми виступів засвідчують дуже високі вимоги до випускників Консерваторії, які реалізовувалися на належному виконавському рівні.

У Звіті МТМ за 1937/38 навчальний рік опубліковані дані, які вказують, що у зазначеному році здавати іспити зрілості дозволили 9 учням, з них двом – екстерном [Там само].

Навчальний процес у Консерваторії поділявся на певні етапи. Існували елементарний, нижчий, середній та вищий курси для всіх спеціальностей. До вищого курсу доходила тільки невелика частина учнів, котрі прагнули працювати за музичним фахом.

Тривалість навчання на різних відділах була такою: фортепіано – 9 років; скрипка, віолончель – 9 років; композиція – 7 років; сольний спів – 6 років; оркестрові інструменти (духові) – 6 років.

При потребі учні могли залишатися на повторний рік.

Навчальні години для відділів у Консерваторії протягом тижня розподілялися таким чином:

Відділ	I курс	II курс	III курс	IV курс
фортепіано	3 год.	10 год.	10 год.	10 год.
скрипка і віолончель	3 год.	10 год.	10 год.	10 год.
композиція	6 год.	10 год.	10 год.	10 год.
сольний спів	3 год.	6 год.	6 год.	6 год.
оркестрові інструменти (духові)	3 год.	10 год.	10 год.	10 год.

З архівних документів відомо, що від початку діяльності Консерваторії існували класи фортепіано, скрипки, віолончелі, сольного співу, флейти, згодом додалися труба, фагот, кларнет [8].

Для всіх спеціальностей обов'язковим було вивчення теоретичних предметів, таких, як теорія та історія музики, гармонія, контрапункт, музичні форми, інструментування, диригентський курс, хоровий спів [9].

Викладання теоретичних предметів відбувалося таким чином:

Предмет	1 рік	2 рік	3 рік
Теорія музики і сольфеджіо	2 год/тиж.	2 год/тиж.	2 год/тиж.
Гармонія	2 год/тиж.	2 год/тиж.	2 год/тиж.
Історія музики	2 год/тиж.	-//-	-//-
Музична форма і аналіз музичних форм	1 год/тиж.	-//-	-//-
Методика навчального співу і дидактика	2 год/тиж.	-//-	-//-
Хор	1 год/тиж.	-//-	-//-
Оркестр	1 год/тиж.	-//-	-//-
Камерний клас	1 год/тиж.	-//-	-//-

Окрім основного фаху, учні могли навчатися гри на додаткових інструментах. Зокрема, фортепіано вводилося для скрипалів та вокалістів. Гра на альті запроваджувалася додатково у скрипковому класі, учні якого від 2 класу нижчого курсу зобов'язувалися брати участь в оркестрі Консерваторії. Вихованці курсів гри на фортепіано і скрипці мали можливість брати участь також у камерному класі [10].

У 1932/33 навчальному році в Консерваторії було створено клас хорового співу для всіх, кому сповнилося 15 років. Діяв також струнний оркестр та інструментальні ансамблі. З ініціативи професора Ю. Фінкельштайна у 1932/33 н.р. було утворено клас камерної музики.

Ці колективи були активними учасниками концертів, що влаштовувала Консерваторія МТМ. Зокрема, у 1932-33 рр. струнний оркестр та хор учнів виступали в драматургічних постановках під диригентурою директора школи Тадеуша Ярецького. 1 квітня 1933 року відбувся оперний спектакль Владислава Зелінського "Стара оповідь" за участю тенора зі Львова Віктора Ладежинського. Оперу повторили 3 травня. У спектаклі на високому рівні проявили себе вихованці Консерваторії, які були в складі симфонічного оркестру, що складався із 44 музикантів, та хору – із 50 співаків [11]. Дирекція давала можливість вихованцям Консерваторії брати участь в оркестрах і хорах інших навчальних закладів.

Традиційним стало залучення учнів у хор МТМ або оркестр, що практикувалося ще від початку діяльності Консерваторії. Про це свідчать газетні повідомлення, зокрема, за 1885 рік. Так, силами членів МТМ та Консерваторії було виконано кантату Міхала Бернацького, артистичного директора Товариства. На іншому концерті під його ж керівництвом прозвучала музика Мендельсона до вистави "Сон в літню ніч" та ювілейна кантата Желенського, що була створена до 200-ї річниці перемоги Яна III Собеського над турками під Віднем. На одному з концертів виконувався також Септет Я. Гумеля [12].

Окремими предметами у школі були вивчення оперних партій та сценічна гра, які проходили вихованці класу сольного співу. Ці заняття мали на меті підготувати їх до сольної кар'єри.

Такий великий обсяг запланованої роботи та успіх, з яким вона втілювалася в життя, свідчать про високий рівень Консерваторії, що користувалася великою популярністю в громадян міста і краю. Більшість батьків віддавала своїх дітей саме в польський заклад, оскільки він був краще забезпечений кваліфікованими учительськими кадрами, підтримувався владою та стабільно фінансувався. Рівень підготовки вихованців КМТМ дозволяв бажаючим продовжувати навчання, вступаючи до найкращих музичних закладів Європи.

У цьому навчальному закладі здобували освіту учні різних національностей, що було зафіксовано в річних звітах дирекції та статистичних даних. Переважну більшість викладачів і учнів становили поляки. З цих документів дізнаємося також про їхню кількість.

У 1880 році в Консерваторії МТМ налічувалося 83 учні. Від початку сторіччя їх кількість зростала і досягла близько 200 у 1904 році (серед них 64 навчалася гри на фортепіано, 18 – гри на скрипці) [8].

Після Першої світової війни, починаючи з 20-х рр., відбувається значний підйом діяльності Консерваторії, збільшується кількість учнів, про що свідчать статистичні дані, наведені у таблиці [4; 13]:

Навчальний рік	учні	учениці	всього	римо-католики	греко-католики	євреї	інші
1924/1925	55	64	119	62	8	49	0
1925/1926	45	59	104	58	5	41	0
1926/1927	27	53	80	36	8	34	2
1927/1928	59	92	151	78	27	46	0
1928/1929	77	144	221	112	32	69	8
1929/1930	74	160	234	125	35	68	6
1930/1931	76	169	245	148	28	56	13
1931/1932	96	147	243	154	22	48	19
1932/1933	105	180	285	202	26	39	18
1933/1934	118	166	284	192	32	32	17
1935/1936	84	125	209	159	12	27	11
1936/1937	77	129	206	128	16	64	8
1937/1938	82	131	213	136	11	52	11

Найбільшою популярністю користувалися класи гри на фортепіано, скрипці та сольний спів, про що свідчить статистика [14; 15]:

Клас	1924/1925	1927/1928	1931/1932	1932/1933
Фортепіано	45	58	115	141
Скрипка	25	55	94	111
Віолончель	3	3	6	5
Сольний спів	14	5	22	22
Труба	–	–	6	3
Фагот	–	–	–	3
Кларнет	–	–	–	2

Велика кількість учнів, що обрали собі за фах фортепіано та скрипку, пояснюється розповсюдженням цих інструментів у міському побуті того часу, а також наявністю в школі висококваліфікованих спеціалістів.

Клас фортепіано КМТМ у Станіславові вели: Генріх Гюнсберг (учень Вілема Курца, Льва Сироти, Луїса Дітля); Максиміліан Герр (випускник Львівської Консерваторії Польського Музичного Товариства (Львівської КПМТ); золотий медаліст); Клара Рідлювна (дипломований учитель, учениця Львівської Консерваторії); Гелена Журеківна (закінчила Львівську Консерваторію); Ян Літинський (випускник КМТМ).

Клас скрипки вели: Станіслав Кребс (абсолювент Інституту Капета в Парижі); Станіслав Дабровський (випускник Львівської КПМТ); Юзеф Фінкельштайн (Берлінська Консерваторія); Мечислав Ковальський (вихованець Львівської КПМТ).

Окрім цих скрипалів-педагогів, працювали також Софія Мюллер, Станіслав Краковський, Адель Копійчук (учениця Ю.Фінкельштайна).

Гру на віолончелі викладали: Рішард Гайслер – випускник курсу професора Рацка в Празі [16]; Галина Мерчинська – учениця Давида Поппера з Будапешта.

Духові інструменти учні опановували, навчаючись у Леона Корчинського.

Клас сольного співу вели: Ерна Галлер, Ядвіга Цопот, Галина Олеська (відома оперна співачка зі Львова) та співак світової слави Адам Дідур.

Теоретичні предмети, оркестр і хор переважно викладали директори шкіл, а саме: Альфред Штадлер, що був знаним диригентом і композитором, Тадеуш Ярецький, Максиміліан Герр, а також учителі Гелена Журеківна та Софія Мюллер.

Окрім учителів з фаху, працювали акомпаніатори Г.Поврозняк, Шапірувна, С.Крижанівська, що одночасно викладали у філії Вищого Музичного Інституту ім. М.Лисенка в Станіславові [9].



Вчителі Консерваторії активно займалися також концертно-виконавською справою, що сприяло підвищенню їх професійного рівня.

Дирекцією музичної школи в сезоні 1933/34 навчального року був організований цикл концертів камерної та оркестрової музики. На першому з них, присвяченому старовинній та новітній музиці, виступав піаніст, професор Генріх Гюнсберг та скрипаль, професор Юзеф Фінкельштайн. У концерті прозвучали твори Й.С.Баха, Ж.Ф.Рамо, Ф.Куперена, К.Дебюссі, М.Равеля, С.Прокоф'єва, М. де Фальї.

У другому концерті струнний квартет викладачів Консерваторії виконав Квартет ре мажор Й.С.Баха, Andante Е.Гріга для струнного оркестру. Аудиторія також мала можливість почути оригінальне трактування тріо ор.10 Г.Фітельберга. У виконанні професора Яна Літинського прозвучали твори Ф.Шопена і К.Шимановського. Відомо, що Я.Літинський, випускник Консерваторії Музичного Товариства ім.С.Монюшка, регулярно давав сольні концерти, які користувалися успіхом у публіки.

Чудово зарекомендувала себе нова викладачка Консерваторії Галина Мерчинська – молода віолончелістка, учениці Давида Понпера із Будапешта. Позитивної оцінки заслужили техніка, тембральне забарвлення звучання та інтерпретація виконаних творів, що зазначається у Звіті Музичного Товариства ім. С.Монюшка [10].

Наступний концерт сезону 1933/34 навчального року поєднав у своїй програмі виступи оркестру Консерваторії, що під диригентурою Тадеуша Ярецького виконав Concerto grosso №6 Й.Гайдна, та піаніста, професора Генріха Гюнсберга, що виконав фортепіанний концерт мібемоль мажор В.А.Моцарта з оркестром. Згодом цей твір у їх виконанні з великим успіхом прозвучав у Львові.

Педагогічна та виконавська робота викладачів позитивно позначалася на рівні підготовки учнів, яких систематично залучали до концертної діяльності. Окрім традиційних popisів, відбувалися звітні концерти, ювілейні вечори, тематичні концерти, вечори камерної та симфонічної музики.

У 1932/33 навчальному році відбулися три ранки і три вечори, на яких виступали учні різних класів, і, зокрема, вихованці класу гри на трубі та фаготі професора Л.Корчинського, а також камерної музики професора Ю.Фінкельштайна. Таким чином, дирекція давала можливість демонструвати учням свій професійний ріст у різних формах концертних виступів, що сприяло активізації навчального процесу.

Окрім участі в оркестрових та хорових колективах, Консерваторія дозволяла учням грати сольні концерти. Зокрема, у 1936/37 навчальному році відбулося три концерти випускників, з них два віолончельні за участю Францішека Драгомирецького, учня Галини Мерчинської, та один фортепіанний абсолювента Яна Швачинського, де дебютувала співачка Люція

Вайнтрауб (колоратурне сопрано), випускниця Ерні Галлер, що виконала деякі оперні арії з оркестром Консерваторії [17].

У діяльності Консерваторії традиційними стали “Фрагменти з опер” – вечори, в яких брали участь учні класу сольного співу Е.Галлер, хор і оркестр. У концерті 7 квітня 1938 року прозвучали сцени з опер “П'яци” Р.Леонкавалло, “Ріголетто” Дж.Верді, “Страшний двір” С.Монюшка та інші.

Програма “Фрагментів з опер”, що відбулися 27 червня 1938 року, була не менш складною. Виконувалися сцени з опер “Галька” С.Монюшка, “Манон” Ж.Массне, “Бал-маскарад” Дж.Верді.

Наведені факти свідчать про високий рівень професійної підготовки професорсько-викладацького складу КМТМ, що готував собі на зміну достойних учнів, які з честю представляли цей навчальний заклад на сцені. Консерваторія стала справжнім джерелом кадрів для музичних та освітніх закладів краю, що працювали в хорах, оркестрах, семінаріях і Вищому Музичному Інституті ім.М.Лисенка. Наприклад, у Станіславівській філії ВМІ клас скрипкової гри вів вихованець С.Кребса В.Вислоцький.

Окрім колективів своєї Консерваторії, її вихованці могли брати участь в оркестрах і хорах інших навчальних закладів, що виступали в popisах та концертах Консерваторії. Такі спільні акції давали можливість учням Станіславівської Консерваторії об'єктивно оцінювати свій виконавський рівень в порівнянні з іншими музикантами. Одночасно викладачі ознайомлювалися з новими методами та напрямками музичної педагогіки. Виступаючи з концертними програмами в польських та українських середніх школах, вихованці КМТМ таким чином вели просвітянську роботу, сприяючи тим самим підняттю музичної культури міста і краю. Так, силами учениць гімназії Святих Сестер Уршулянок і оркестру учнів Консерваторії було виконано виставу “Наше життя” – п'єсу з музикою В.Гаусмана, якою диригував сам автор [7].

Молодь Консерваторії організовувала також розважальні концерти і вечірки в залі створеного у 1937-38 рр. товариства “Братня поміч”, кошти від яких ішли на потреби школи. За свідченнями Д.Д.Рудика, що у 1928 році закінчив КМТМ по класу скрипки у Ю.Фінкельштайна, очевидця і безпосереднього учасника подій, паралельно з навчанням учні грали в аматорських оркестрах, озвучували німе кіно, забави, вечірки, поліпшуючи своє матеріальне становище.

Викладачі КМТМ поєднували педагогічну роботу з участю в справах товариства, яке, судячи з преси, вело активну концертну діяльність. Зокрема, директори музичного навчального закладу входили до складу Артистичної комісії, де керували музичною частиною, виступали як диригенти.

Основою хору та оркестру Музичного Товариства ім.С.Монюшка були професори Консерваторії та їх учні. Зокрема, Ю.Фінкельштайн був

концертмейстером оркестру. Серед найздібніших учнів, запрошених до колективу як солісти і оркестранти, були: Цалевич, Драгомирецький, Гудима, Копійчик, Герхардт, Гросс, Ліндер, Лукасевич, Вінницький. Симфонічний оркестр виступав у багатьох акціях, організованих товариством. Про його можливості свідчить той факт, що у концерті 1936 року прозвучала симфонія №5 Людвіга ван Бетховена, “Байка” Станіслава Монюшка і симфонічна поема “Танець скелетів” Каміла Сен-Санса. Регулярно відбувалися “Симфонічні ранки”, в яких брали участь учениці та випускниці класу співу викладача Консерваторії Е.Галлер, що очолювала оперну студію Музичного Товариства ім.С.Монюшка.

Активна і плідна діяльність Консерваторії ім.С.Монюшка у Станіславові сприяла піднесенню музичної культури міста та його мешканців. За тривалий період (1878-1939 рр.) Консерваторія Музичного Товариства ім.С.Монюшка підготувала велику кількість кваліфікованих кадрів, які своєю працею в навчально-виховних закладах, оркестрах, хорах, товариствах сприяли розвою музичної освіти і виховання. Інтенсивна участь педагогів і учнів у концертному житті Станіславова та інших міст внесла свіжий струмінь у широкий потік мистецьких процесів всього Галицького краю. Поряд з іншими музичними навчальними закладами, що працювали в кінці ХІХ – на початку ХХ століття, Консерваторія творила міцний фундамент, на якому розгорталася яскрава палітра музичної культури Галичини.

1. Echo Muzyczne Teatralne Artystyczne (EMTA). – 1879. №17.
2. EMTA. – 1879. – №22.
3. Справа про зміни Статуту та діяльність польського музичного товариства ім.С.Монюшка в Станіславові // ЦДІА України у Львові. – Ф.146, оп.25, спр.84, арк. 131.
4. Статистичні дані про стан консерваторії музичного товариства ім.С.Монюшка у місті Станіслав // ЦДІА України у Львові. – Ф.179, оп.4, спр.766, арк. 1-6.
5. Мазепа Л. Причинки до історії музичної освіти в Східній Галичині //Музика Галичини – Т.2. – Львів: Сполом, 1999. – 284с.
6. Kurjer Stanislawowski. – Stanislawow, 1928, 24.06.
7. Sprawozdanie z działalności wydziału Towarzystwa “Teatr im. Moniuszki”, towarzystwo muzyczno-dramatyczne w Stanislawowie. Rok 1935/1936. Stanislawow, 1936. 31 s.
8. Sprawozdanie z działalności wydziału Towarzystwa “Teatr im. Moniuszki”, towarzystwo muzyczno-dramatyczne w Stanislawowie. Rok 1937/1938. – Stanislawow, 1938. – 28 s.
9. ЦДІА України у Львові. – Ф.146, оп.51, спр.806.
10. Kurjer Stanislawowski. – Stanislawow, 1929, 30.06.
11. Sprawozdanie z działalności wydziału Towarzystwa “Teatr im. Moniuszki”, towarzystwo muzyczno-dramatyczne w Stanislawowie. Rok 1933/1934. Stanislawow, 1934. – 29 s.
12. Sprawozdanie z działalności wydziału Towarzystwa “Teatr im. Moniuszki”, towarzystwo muzyczno-dramatyczne w Stanislawowie. Rok 1932/1933. – Stanislawow, 1933. – 28 s.
13. EMTA. – 1885. – №86.
14. Sprawozdanie z działalności wydziału Towarzystwa “Teatr im. Moniuszki”, towarzystwo muzyczno-dramatyczne w Stanislawowie. Rok 1929/1930. Stanislawow, 1930. – 33 s.

15. Kurjer Stanislawowski. – Stanislawow, 1924, 16.11.
16. Sprawozdanie z działalności wydziału Towarzystwa “Teatr im. Moniuszki”, towarzystwo muzyczno-dramatyczne w Stanislawowie. Rok 1931/1932. – Stanislawow, 1932. – 33 s.
17. Kurjer Stanislawowski. – Stanislawow, 1928, 02.09.
18. Sprawozdanie z działalności wydziału Towarzystwa “Teatr im. Moniuszki”, towarzystwo muzyczno-dramatyczne w Stanislawowie. Rok 1936/1937. – Stanislawow, 1937. – 31 s.

Lesya Nychai

#### THE CONSERVATOIRE IN STANISLAV NAMED AFTER S.MONIUSHKO

The article highlights the activity of the Polish Moniushko Conservatoire in Stanislav at the end of the 19<sup>th</sup> – the beginning of the 20<sup>th</sup> centuries (up to 1939), which made a great influence on the processes of establishment and development of the musical education in Stanislav and whole Halychyna.

In concert with other musical institutions of the region the Conservatoire was making a firm basement, on which the bright palette of musical culture in Western Ukraine arose.

**Юрій Волощук**

### СКРИПКОВА МУЗИКА УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ГАЛИЧИНИ 1919-1939 РОКІВ У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ЄВРОПЕЙСЬКОГО МОДЕРНІЗМУ

Активізація професійної музично-освітньої та концертної діяльності в Галичині, котра була пов'язана з відкриттям Союзу співацьких і музичних товариств (1903), Вищого музичного інституту (1903) і Музичного товариства імені М.Лисенка (1907), спричинила позитивні зміни у композиторській творчості. Остаточним завершенням процесу професіоналізації, що відповідав етапові зрілості нації, можна вважати створення 1934 року Союзу українських професійних музик. Якщо в музичних установах початку століття було чимало аматорів, то в діяльності СУПРОМу критерій музичного професіоналізму стає визначальним. Ця музична спілка об'єднала музикантів, які переважно здобули освіту в кращих вищих школах Європи, і організувала їх у чотирьох секціях (композиторській, музикознавчій, педагогічній і виконавській), визначаючи таким чином чотири напрямки своєї діяльності.

Композиторська секція, до якої входили Василь Барвінський, Нестор Нижанківський, Станіслав Людкевич, Василь Витвицький, Стефанія Туркевич, Микола Колесса, Роман Сімович та інші, визначалася, в першу чергу, своєрідним обличчям так званої “празької школи”, тобто тих музикантів, які отримали вишкіл у В.Новака у Празькій школі вищої майстерності. Важливим аспектом діяльності композиторської секції СУПРОМу було окреслення шляху розвитку нової української музики, спрямованого в бік європейської професіоналізації зі збереженням неповторного національного обличчя [1].

У 20-30-х роках ХХ ст. українська музика Галичини розвивалася в руслі європейської музичної культури. Тому в галузі скрипкової музики (сольної та ансамблевої) цей період позначений різким загостренням ідейно-стилістичної конфронтації між різними напрямками, стрімкою зміною нових художніх течій – тенденціями, характерними для розвитку композиторської творчості у країнах Європи першої половини ХХ століття.

Проте слід звернути увагу на ту особливість, що у сфері скрипкової музики переважна більшість творів була написана композиторами-аматорами (М.Гайворонський, І.Левицький, Я.Ярославенко, Є.Форостина та інші), котрі дотримувались традиційних стилістичних і формотворчих принципів. Тому новітні тенденції в розвитку окресленої галузі були пов'язані, перш за все, з постатями професійних музикантів – В.Барвінського, В.Витвицького, М.Колесси, З.Лиська, С.Людкевича, Р.Придаткевича.

Професіоналізація композиторської творчості сприяла розширенню жанрово-стилістичних горизонтів, збагаченню структурно-композиційних форм. Поруч з жанрами, які активно культивувалися ще в попередній період (обробки народних мелодій, варіації, рапсодії, фантазії, думки, шумки та інші), з'являються перші твори великої форми – скрипкові сонати. До даного жанру зверталися В.Барвінський, Б.Кудрик, Р.Придаткевич, С.Туркевич-Лукіянович. Але, в порівнянні з галицькою камерною фортепіанною музикою, де соната привертала увагу багатьох композиторів, у галузі скрипкової музики цей жанр знаходився на етапі становлення.

Незначна популярність скрипкових сонат у галицькій музичній творчості була зумовлена двома чинниками. По-перше, через те що процес становлення скрипкового мистецтва Галичини в попередні періоди був тісно пов'язаний із побутуванням скрипки в народному середовищі, то, відповідно, жанр сонати не мав тут розвинених традицій. По-друге, оскільки лише незначна частина галицьких композиторів орієнтувалася у скрипковій фактурі і технічних можливостях інструменту, володіла знанням драматургічних особливостей будови сонатного циклу, продукування творів великої форми становило певні труднощі.

На жаль, жодна зі скрипкових сонат, створених українськими музикантами Галичини 1919-1939 рр., не була знайдена. Тому всі відомості про розвиток цього жанру скрипкової творчості можна почерпнути лише з деяких наукових розвідок, нотаток у тогочасній періодичній пресі та часописах.

Для розвитку скрипкової музики Галичини 20-30-х рр. ХХ ст. характерний ряд напрямків:

- домінування творчих позицій постромантизму;
- зародження рис імпресіонізму;
- поява експресіоністичних тенденцій;
- звернення до неокласичних музичних орієнтацій;

- започаткування неофольклористичного спрямування.

Ці напрямки і тенденції виступають як у чистому вигляді, так і у взаємодії між собою. Спільною рисою для них є те, що вони, “адаптуючись” у скрипковій музиці Галичини, набули помітно “слов’янізованого” звучання.

Зростання національно-визвольного руху сприяло подальшому поширенню романтизму в галицькій музиці. Для композиторів-романтиків характерне глибоке проникнення у внутрішній світ людини, ліризм і емоційність звучання, широке використання народного матеріалу. У процесі розвитку нових жанрів романтичної музики чітко простежується національно-романтична тенденція, пов'язана з перетворенням народного епосу і оновленим трактуванням пісенного фольклору. Як і в попередній період, українські композитори Галичини найчастіше звертаються до тематичного матеріалу, пов'язаного з історією та національно-визвольною боротьбою народу, національними традиціями, фантастичними та казковими сюжетами, ліричними образами. Тому для періоду 20-30-х рр. ХХ ст. характерний подальший розвиток жанрів варіацій, фантазії, рапсодії, обробок народних пісень і танців, а також вальсу, мазурки, ноктюрна, елегії. Значні еволюційні зміни відбуваються у галузі камерно-ансамблевої музики: розширюються образно-тематичні горизонти, урізноманітнюються засоби музично-художньої виразності. Для скрипкової сольної та ансамблевої музики цього періоду притаманне широке застосування значного арсеналу штрихової техніки, різних принципів звуковидобування і звуковедення.

Скрипкова музика постромантичного спрямування стала предметом творчих експериментувань таких композиторів, як С.Людкевич, І.Левицький, Я.Ярославенко, М.Гайворонський, Я.Барнич, В.Витвицький, А.Гнатшин, Є.Форостина.

Романтичні традиції превалюють у творчості видатного західно-українського композитора С.Людкевича. Працюючи над написанням творів різних жанрів, він прагнув до синтезування досягнень світової музичної культури з особливостями національного музичного мислення, чим сприяв розвитку композиторського професіоналізму. Серед творів С.Людкевича 1919-1939 років є дві скрипкові мініатюри: “Чабарашка” (1920) і “Тихий спомин” (1921) [2].

Доволі велика кількість сольних та ансамблевих скрипкових композицій, написаних у національно-романтичному плані, належить перу Михайла Гайворонського (1892-1949). Незважаючи на те, що у 1923 році митець переїхав до Сполучених Штатів Америки, його твори постійно поповнювали педагогічний і концертний репертуари українських скрипалів і залишили помітний слід у скрипковій культурі Галичини.

Скрипкова творчість М.Гайворонського різноманітна за жанрами та образно-тематичною сферою. Значне місце у його композиторському

добробку займають твори, безпосередньо чи опосередковано пов'язані з народною музикою. До скрипкових сольних композицій такого спрямування відносяться “Варіації на українську тему”, “Українські танці”, “Українські народні пісні”, “Рапсодія”. Серед ансамблевих творів вирізняються струнні квартети “Морозенко” і “Різдяна сюїта” та “Коломийка” для струнного тріо.

У творчій спадщині М.Гайворонського є низка скрипкових п'єс, написаних у традиційних романтичних жанрах: “Елегія”, “Колискова”, “Пісня без слів”, “Серенада”. Композиторська діяльність митця спирається на лисенківський принцип народності в музиці (особливо в обробках народних пісень). Водночас відчутний вплив на формування творчого почерку композитора представників “перемишльської школи” (Матюк, Воробкевич), сентименталізм яких був близький його ліричній вдачі.

Про стиль М.Гайворонського можна судити з його листа, написаного А.Рудницькому 1945 р., в якому він, зокрема, зазначає: “Композиції дуже мелодійні і догідні до виконання; видержані під оглядом форми, дух у них український; лаконічні та непереладовані; гармонії суто консервативні і банальні; маю нахил до поліфонії. Живучи в часах “нової ери” української музики, головну увагу звернув на збереження нашого питомого культурного доробку, а в музичній мові найбільше спільного находив з матеріалом інших старих, українських композиторів...” [3, с.145].

Важливу роль у поповненні репертуару українських скрипалів Галичини відіграла творчість відомого композитора-аматора, засновника музичного видавництва “Торбан” Ярослава Ярославенка (1880-1958). У його мистецькому доробку є твори для скрипки з фортепіано, двох скрипок та струнно-смичкового оркестру.

Всю скрипкову музику, створену Я.Ярославенком упродовж 20-30-х років ХХ ст., можна поділити на два тематичні напрямки: обробки народного танцювально-пісенного матеріалу (“Стоїть явір над водою”, “Вийди, ах вийди ясна як сонце...” – для скрипки з фортепіано, “Перші запорожці” – для двох скрипок, “Марш соколів” і “Козачок” – для струнного оркестру) і твори, пов'язані з романтичною образністю (“Блакитний привид”, “Легенда” – для скрипки з фортепіано, “Любощі” – для двох скрипок).

Найвагоміше місце у розвитку романтичних жанрів сольної скрипкової музики в Галичині упродовж 20-30-х років належить композиторів, скрипалю-виконавцю і педагогу Іванові Левицькому (1875-1938). Прекрасно володіючи скрипкою, знаючи її технічні і виразові можливості, він створив велику кількість композицій, які виконувалися на різноманітних музичних імпрезах у Галичині, вивчалися учнями Вищого Музичного Інституту ім. М.Лисенка. Для творчості І.Левицького притаманне образно-тематичне розмаїття та багатожанровість.

Важливим джерелом творчості композитора була народна музика. Це сприяло зверненню до жанрів, які вже мали міцні традиції в українській музиці: обробки народних мелодій, варіації, рапсодія, думка, шумка, сюїта. Серед таких творів найціннішими є “Українська шумка”, “Другий український танок”, “Українська рапсодія”, “Мережка”.

Значне місце у скрипковій творчості І.Левицького посідають мініатюри, основою для створення котрих стали танці західноєвропейського (вальс) і східноєвропейського походження (полька, мазурка).

Яскравою традиційно-романтичною образністю відзначаються програмні композиції І.Левицького для скрипки з фортепіано: “Казка”, “Ноктюрн”, “Пісня без слів”, “Романс”, “Сувенір” [4].

У період 1919-1939 років, водночас з домінуючим у скрипковій музиці Галичини неоромантичним напрямком, з'являються нові модерні течії, які співіснують, взаємодіють чи навіть конфліктують з ним і між собою на різних рівнях художнього мислення.

Значна роль у процесі модерного оновлення української музичної традиції належить представникам так званої “празької школи”. Їхня творчість була позначена глибокою увагою до духу українського фольклору, а джерела новачійних тенденцій, аналогічно до витоків західного модернізму, полягали у прагненні подолати певний культурно-естетичний традиціоналізм у національній музиці.

Вагомий вплив на оновлення музичної мови у скрипковому жанрі мав європейський імпресіонізм, який визначався зацікавленістю пейзажами, миттєвими змінами настрою музики, витонченою технікою чистих тонів. У галицькій музиці імпресіонізм виявився, насамперед, через посилення барвно-колеристичного фактора в гармонії та оркестровці.

Найяскравішим українським композитором, який зумів поєднати національну образність зі стилістикою тогочасної імпресіоністичної та пізньоромантичної музики, був Василь Барвінський. Вплив імпресіоністичної техніки найбільше позначився на принципах гармонії та фактури композитора. Варто підкреслити, що сполучити імпресіоністичну гармонію і традиційні жанри української музики було досить важко. Тому митець використовує виразові можливості варіантно-варіаційних форм, найбільш поширених у національному фольклорі. Видозмінюючи початковий варіант теми, Барвінський впроваджує типові імпресіоністичні прийоми – об'ємну, просторову фактуру або колористичні гармонічні зіставлення.

Романтична традиція втілюється через “образно-емоційну настроєність, яка зародилась у романтичну добу: перевага суб'єктивно-ліричного начала, камерності, елегійності, колористики народних “образів” [5, с.17].

У ряді скрипкових творів В.Барвінського, написаних у 30-х роках, чітко простежується синтез як постромантичних, так і імпресіоністичних

рис. Серед таких композицій виразним національним колоритом і новочасними музичними засобами виокремлюються “Народна мелодія” і “Гумореска” [6; 7].

Оригінальною і модерною музичною мовою і значним доробком у галузі скрипкової музики вирізняється творчість Романа Придаткевича. Серед його творів, написаних для скрипки з фортепіано, виділяються “Гуцульська сюїта”, “Козацька сюїта”, “Перша українська рапсодія”, “Прелюдія, хорал і fuga”, соната *Fis-dur*, велика кількість малих форм (“Весільний начерк”, “Пісня про чабана”, три мініатюри на основі народних пісень).

Народна пісня і танець стали основним джерелом творчих шукань Р.Придаткевича. Наприклад, у скрипковому творі “Прелюдія, хорал і fuga” темою хоралу є пісня “Пречиста Діво Мати”. Окремі частини “Першої української рапсодії” також тематично пов’язані з народною пісенністю. Використання великої кількості фольклорної тематики наявне у “Козацькій сюїті”, “Гуцульській сюїті” та багатьох інших композиціях.

Проте слід відзначити, що у процесі опрацювання фольклорного матеріалу Придаткевич відходить від примітивного етнографізму. Народна тема є для нього тільки вихідною точкою, з якої він самостійно розвиває власну творчу думку, її мистецьке оформлення. За твердженням тогочасного музикознавця і композитора З.Лиська, “його досить відважні, барвисті гармонії, уміння і спосіб поліфонічного мислення, різноманітне оркестрове звучання, опанування ним великих форм є складовими того своєрідного стилю, що ставить музиканта в ряд найновітніших українських композиторів” [8, с.22].

Перша світова війна, інші суспільні катаклізми, які прокотилися Європою на початку ХХ століття, стали основними джерелами мистецтва експресіонізму. “Сутність експресіонізму полягала перш за все у вільному самовираженні художника-індивідуаліста, зворушеного потворністю навколишньої дійсності. Намагаючись відобразити будь-якою ціною дисгармонійність свого духовного світу, неповторність хворобливих переживань, художник-експресіоніст руйнував, деформував художні структури, створював судорожно ламані, відштовхуючі образи”, – відзначив російський музикознавець І.Нестєв [9, с.11]. У музиці цей напрям виявився в переважанні напружених або втомлено-відчужених емоцій, у відмові від тональних меж, від традиційних принципів мелодичного і ладофункційного мислення.

Відгомін експресіоністичних тенденцій відчутний також у творчості композиторів Галичини 20-30-х років. Проте слід зауважити, що естетичні принципи та жанрово-тематичні особливості цього модерного напрямку не знайшли практичного втілення у всіх галузях музичного мистецтва західноукраїнських земель. Зокрема, жоден із сольних скрипкових творів

Ю. Волощук. Скрипкова музика українських композиторів Галичини 1919-1939 років у контексті розвитку європейського модернізму

галицьких авторів окресленого періоду не стикається з переконаннями експресіоністів. Це було пов’язано з поміркованістю та традиціоналізмом уявлень більшості композиторів, які працювали в даній галузі.

Незначними творчими здобутками в напрямі оволодіння стилістикою експресіонізму позначена камерно-ансамблева музика. Єдиним інструментально-ансамблевим твором, де виявились особливості визначеного модерного стилістичного спрямування, є струнний квартет З.Лиська з його “екзальтованими емоціями, атональною музичною мовою і quasi-серійною побудовою тематизму” [10, с.23]. Особливістю циклу є також часті хроматизми і складні модуляційні переходи.

Ще однією модерною течією, вплив якої відчутний і у струнно-смичковій музиці Галичини, був неофольклоризм. Його витoki пов’язують, перш за все, з музикою Бартока, деякими творами Стравінського і Прокоф’єва. Зародження неофольклоризму в Галичині спричинене переосмисленням ставлення композиторів до давніх пластів фольклору як до джерела нової музичної виразовості.

Цей процес найповніше репрезентує творчість М.Колесси. “Колеса намагається вживати в своїх творах не безпосередню тематику народних пісень, але її первні, її питомий характер... У цьому творчому підході Колеса йде слідами мадярського композитора Белі Бартока, який своїми творами занотаткував у сучасній музиці новий напрям: сполуки первнів народної музики з яскраво-модерною музичною мовою”, – пише з цього приводу у своєму історично-критичному огляді “Українська музика” А.Рудницький [3, с.170].

Особливо яскраво виявляється нове опанування фольклору в камерно-інструментальних творах Колесси кінця 20-30-х років. Це, зокрема, його квартет для фортепіано, скрипки, альту і віолончелі. У квартеті “яскравий стилізовано-фольклорний тематизм поєднується з жорсткими гармонічними (полігармонічними) конструкціями, з ускладненим тональним (політональним, атональним) мисленням, з часто нерегулярною ритмікою і неквадратними побудовами” [10, с.28].

Неофольклоризм (як і експресіонізм) не знайшов утілення в сольній скрипковій музиці галицьких композиторів періоду 1919-1939 рр. Проте окремі творчі спроби в цьому напрямі мали певний вплив на розвиток галузі і яскравіше виявились протягом наступних етапів її еволюції.

Емоційні та естетичні протиріччя, пов’язані з тенденціями модернізму, спричинили повернення до естетичних орієнтирів класицизму. Музичне мислення знову спрямовувалося до виразності мелосу, прозорості гармонії та фактури, простоти форм, чіткості інтонаційних конструкцій, характерних для творчості Ж.Рамо і Ф.Куперена, Й.Гайдна і В.Моцарта.

Неокласичні музичні тенденції поширилися у творчості галицьких композиторів різних мистецьких спрямувань і орієнтацій. Проте неокласицизм в українській музиці Галичини не може трактуватися односторонньо, лише як повернення до формотворчих і стилістичних традицій минулого та їх синтез із сучасними виражальними засобами. Цей новий напрям можна вважати частковою компенсацією за відсутність періоду музичної класики в Західній Україні. Повий класицизм відповідав прагненням молодих галицьких митців створити національну композиторську школу на основі апробованих часом музичних конструкцій, виразових засобів, засад розвитку.

Тенденції неокласицизму застосовувалися в різних формах і на різних рівнях музичного мислення і набули значного поширення у галузі скрипкової творчості. Добираючи жанри для написання струнно-смичкових композицій, вітчизняні музиканти віддавали перевагу скрипковій сонаті, фортепіанному тріо, струнному квартету, сюїті для скрипки з фортепіано. При побудові композиційної структури найпопулярнішим був сонатний цикл з домінуючим сонатним алєтро. При взаємодії жанрового і формального рівнів з музичною мовою творів утворювалися несподівані жанрово-стильові поєднання: класичні форми і типи фактури “забарвлювалися” фольклорним колоритом завдяки вживанню мелодичних, гармонічних і ритмічних елементів народної музики західноукраїнського регіону.

Найбільш плідним композитором-неокласиком у камерно-інструментальному жанрі був Борис Кудрик (1897-1952). Він навчався у Віденській музичній академії у С.Мандичевського, деякий час працював у Рогатині, а з середини 20-х років викладав у Вищому Музичному Інституті імені М.Лисенка. У 1932 р. закінчив курс музикознавства в А.Хибінського (Львівський університет), захистивши докторську дисертацію “Історія української музики в Галичині в епоху 1829-1873 рр.” [11].

Незважаючи на “традиційну музичну мову, близьку до віденських класиків, як зазначає Ю. Булка, твори Б. Кудрика знаходили шлях до слухача й визнавання прискіпливої музичної критики” [12, с.571].

У творчому доробку Б.Кудрика є ціла низка скрипкових творів, які мали популярність серед слухачів і входили до репертуару провідних виконавців. Серед них три сонатини для скрипки з фортепіано (g-moll, a-moll, es-moll), соната для скрипки соло, дві сонати, п'єса “Ліричні хвилини”, мініатюри “Гетьманський гавот”, “Арія”, фортепіанне тріо, струнний квартет [13, с.27-28]. У спогадах Василя Витвицького про музичне життя в Галичині подаються відомості стосовно меншету для скрипки й фортепіано “Сномин з Коломиї”, написаного Б.Кудриком у залізничному вагоні дорогою до Львова [14, с.59].

Ю. Волощук. Скрипкова музика українських композиторів Галичини 1919-1939 років у контексті розвитку європейського модернізму

Про високий художній рівень скрипкових творів композитора свідчить той факт, що його соната ля мінор для скрипки й фортепіано 1932 року була нагороджена на конкурсі музичної секції Об'єднання українських організацій в Америці і 1934 року виконувалася в містах Північної Америки та Європи відомим скрипалем і композитором Р.Придагкевичем [14, с.59]. Але, на жаль, значна частина творів Б.Кудрика була знищена після його безпідставного арешту й ув'язнення в 1945 р.

Серед віднайдених композицій – “Дитячі транскрипції 21 народної мелодії” для трьох скрипок і п'єса “Малий скрипач” для скрипки і фортепіано. Ці твори були призначені для вивчення скрипалями-початківцями і становлять певну цінність для поповнення сучасного педагогічного репертуару.

Таким чином, аналіз скрипкової творчості українських композиторів Галичини 1919-1939 років засвідчив про значну активізацію еволюційних зрушень у даній галузі. Професіоналізація музикотворчого процесу, особливе ставлення до фольклору та постромантичної мистецької естетики, переосмислення модерністських новацій у європейській музиці – все це слугувало розширенню традиційної образної, тематичної і жанрової сфери, збагаченню виразових засобів, піднесенню рівня скрипкових сольних та ансамблевих композицій до світових мистецьких критеріїв.

1. Павлюшин С. Львівські музиканти а “празька школа” // Союз Українських Професійних Музик у Львові: Матеріали і документи. Львів, 1997. С. 15-18.
2. Загайкевич М. С.П. Людкевич: Нарис про життя і творчість. К., 1957. 156 с.
3. Рудницький А. Українська музика: Історично-критичний огляд. Мюнхен: Дніпрова хвиля, 1963. 406 с.
4. Волощук Ю.І. Скрипкова музика у творчості композиторів Галичини: національні традиції і європейські модерні тенденції. К.: Редакція “Бюлетеня ВАК України”, 1999. 40 с.
5. Кияновська Л. Творчість Василя Барвінського і художні стилі ХХ ст. // Василь Барвінський і українська музична культура: Статті та матеріали / Упоряд. Олег Смоляк. Тернопіль, 1998. С.15-18.
6. Козаренко О. Семантична “гра” в музичній мові Василя Барвінського // Василь Барвінський і українська музична культура: Статті та матеріали / Упоряд. Олег Смоляк. Тернопіль, 1998. С. 31-35.
7. Кушнірук О. Василь Барвінський і музичний імпресіонізм // Василь Барвінський і українська музична культура: Статті та матеріали / Упоряд. Олег Смоляк. Тернопіль, 1998. С. 19-24.
8. Лиско З. Роман Придагкевич (до 100-річчя від дня народження) // Музика. 1995. №6. С.22.
9. Несєв І.В. Основные художественные тенденции эпохи // История зарубежной музыки: Учебник. Вып. 5 / Ред. И. Несєв. М.: Музыка, 1988. С. 6-14.
10. Стельманчук Р. Нові напрямки в творчості українських галицьких композиторів першої половини 20 століття (до 1939 року) // Союз Українських Професійних Музик у Львові: Матеріали і документи. Львів, 1997. С. 19-30.
11. Голошник П. Борис Кудрик у контексті галицької музичної культури // Борис Кудрик: композитор, патріот, людина. Іл.-Франківськ: Нова зоря, 1997. С. 35-78.

12. Булка Ю.П. Музична культура Західної України // Історія української музики: В 6 т. – К.: Наукова думка, 1992. – Т.4: 1917-1941. – С. 545-589.
13. Козульський С. Українська скрипкова література // Українська музика. – Львів, 1938. – Ч.2. – С. 27-29.
14. Витвицький В. Музичними пляхами: Спогади. – Едмонтон, 1989. – 215 с.

Yuriy Voloschuk

THE VIOLIN MUSIC OF THE UKRAINIAN COMPOSERS OF HALYCHYNA DURING 1919-1939 IN THE CONTEXT OF DEVELOPING EUROPEAN MODERNISM

In the article lights up the creation of Halychyna's Ukrainian composers in the branch of solo and ensemble stringed-bow music; analyses genre and stylistics direction of the brightest violin compositions; turns out the influence of European Modernism to the renewal of musical creation process in the region during 1919-1939.

**Богдан Кіндратюк**

**ЦЕРКОВНІ ДЗВОНИ СТАНІСЛАВОВА – ІВАНО-ФРАНКІВСЬКА**

*До 800-річчя народження короля Данила*

Івано-Франківську (до 1962 року Станіславу) присвячено немало студій [1; 2; 3], однак історія культури цього міста залишиться з “білими плямами”, якщо не звернутися до опису тутешніх церковних і костельних дзвонів. Вони – не тільки музичні інструменти, а й пам’ятники історії і матеріальної культури, твори художнього ливарництва, пам’ятки писемності та механічних систем.

Традиція побутування дзвонів на теренах Прикарпаття – чи не із самих початків запровадження туг християнства. З його поширенням, особливо завдяки державотворчим зусиллям короля Данила (1201–1264), розповсюджується й церковне дзвоніння. Зміцнюючи Церкву, він не тільки будував нові храми й відновлював зруйновані, а й для посилення значимості богослужбового ритуалу опоряджував їх іконами та книгами, оснащував дзвонами.

Як стверджують історики музики, “дзвони й дзвіночки вже в найдавніші часи були символом очищення, оберігання та заклинання проти злих духів і обов’язковим атрибутом різноманітних молитов, релігійних обрядів” [4, с.19]. Може, тому частими археологічними знахідками на території краю є дзвіночки невеликих розмірів. Їх використовували в храмах і монастирях, а також як підвіски до патериць, свічників та інших ритуальних приладів [5, с.198].

З княжих часів церковне дзвоніння набуло важливого значення в житті галичан: дзвони скликали парафіян на богослужіння та брали участь у найурочистіших його моментах. Дзвін сповіщав також про смерть і

звучав на похоронах, згуртовував народ під час стихійних і громадських нещасть, скликав на віча. Не випадково літописець згадує про те, як після зведення князем Данилом у Холмі церкви св. Іоана Златоустого правитель частину дзвонів замовив своїм майстрам (“ту сольє”), а решту “принесе ис Києва” [6, с.844]. Оскільки в літописних джерелах ідеться переважно про “дзвони”, а не “дзвін”, то можна припускати, що в церквах держави короля Данила їх було вже по декілька.

Тож уже з давніх часів постала потреба в значній кількості дзвонів, які були, проте, дуже дорогими у виробництві.

Ці ударні музичні інструменти називають ще ідіофонами. У систематичі музичних інструментів Еріха Марії Горнбостеля – Курта Закса дзвони розміщені в класифікаційному ряді під номером 111.242.122. Припускаємо, що саме такі були в церквах Галицько-Волинської Русі (підвісний набір язикових дзвонів 111.242.222).

Дзвони могли сюди потрапити із Західної Європи (де вони ввійшли в загальне користування ще з IX ст.) або Києва. Ці інструменти також виливалися безпосередньо в нашому краї, чому сприяло видобування металічних руд, виплавка міді, олова, бронзоливарне виробництво [7]. Фрагменти дзвонів описані в різних археологічних знахідках на теренах Галицько-Волинської Русі. Приміром, Ярослав Пастернак повідомляє про чималу кількість “кусків розбитих церковних дзвонів... Знайшлися вони в самій спідній верстві румовища, переважно просто на поверхні фундаментів [Успенського] собору” [8, с.70].

Про значний розвиток ливарництва у Волинській і Галицькій землі, яка продовжила культурні традиції Київської Русі після монголо-татарського нашествия, свідчить вилитий для холмської церкви “внутрішній... поміст... з міді і з чистою олова” [9, с.418], мідні двері любомльської церкви св. Георгія [9, с.448]. Усе це заклало підґрунтя для виробництва церковних дзвонів. Так, після смерті племінника короля Данила – князя Володимира Васильовича († 1288) – серед переліку його добрих справ у літописі згадується, що “поліа же и колоколы дивны слышаніємь. таких же не бысть въ всеи земли” [6, стб.927]. І це не випадково, адже мистецька творчість на Холмщині, Волині й у Галичині в післямонгольські часи була різносторонньою та плідною [5; 10; 11].

Цілий ряд подібних фактів, які свідчать про високий технічний і художній рівень ливарництва в Галицько-Волинській Русі й поширення лодвісарських виробів, дають підстави для припущення, що в церквах прадавніх українських сіл Заболоття та Княгинин, на ґрунтах яких розкинулося місто-фортеця Станіславів (перша згадка 1644 р.), могли бути дзвони. Це, по-перше, унікальний дзвін, відлитий українським майстром Яковом Скорою 1341 р., що зберіся дотепер на дзвіниці Львівської катедрі

св. Юра (дзвін великих, як на той час, розмірів – “висота разом із короною – 85 см, нижній діаметр – 71 см, вага – 415 кг” [10, с.6]); по-друге, дзвін 1346 р. Успенського собору у Володимирі на Волині, що перебував на соборній дзвіниці ще в 30-х рр. XIX ст. [11, с.65]; по-третє, відлитий у Львові в 1390 р. дзвін, який знаходився на дзвіниці с. Бистриця (сьогодні в Угорщині) [12, с. 69].

Уже в 60-х роках XVII ст. у Станіславові, як дізнаємося зі щоденника німецького мандрівника Ульріха фон Вердума, був костюл і чотири церкви – одна в місті й три на передмістях [3, с.8]<sup>1</sup>. Конкретні відомості про найдавніші станіславівські дзвони 1718 та 1744 рр. (останній із колегіатського костюлу) наводить Павло Жолтовський за матеріалами Державного музею етнографії та художнього промислу АН України [10, с.54].

У праці, присвяченій історії Івано-Франківської катедри Української Греко-Католицької Церкви (УГКЦ), знаходимо відомості про дзвін південної вежі храму св. Воскресіння, зокрема нібито пам’ятний напис на цьому ідіофоні з XVIII ст.: “Року Божого 1745, місяця сентября, дня 30 сей дзвон сооружен в граде Станіславове до церкви Храма Воскресения Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа за прогоспесвитера превеликого отца Стефана Заводовського за старанием братства и панов менцан Станиславовских за проводом Иоана Марциновича. Рукоделия на хвалу Бога Михаила Бобовского” [2, с.50]. Однак наше вивчення *de visu* цього найдавнішого дзвона міста засвідчує, що на ньому такий напис відсутній. Розміри згаданого ідіофона: висота разом із короною – 62,5 см, нижній діаметр – 69,5 см<sup>2</sup>.

ІІІ дзвона прикрашена поміщенням між двома валиками-тягами рельєфним написом-фризом: “ROKU PANSKECO 1730” (h 1,3 см), нижче – рельєф-прикраса зі стилізованих квітів, винограду (h 10 см). На плащі – рельєф Розп’яття. З протилежного боку – Пресв. Трійці (h 22 см). Нижче – дві тяги. З внутрішнього боку дзвона видряпано: “керня” чи “корня”(?). Дзвін перухомо (як і всі інші в місті) закріпленний за вуха корони до вигнутої залізної осі, що, звичайно, дещо приглушує його звук. Хоч на кінці була є отвір для шнура, однак він прив’язаний до важеля, завдяки якому розхитують дзвін, тоді язик б’є в одні й ті самі протилежні місця плаща.

Як і коли цей дзвін потрапив сюди, поки що невідомо. Знаємо, що в 1729 р. у споруді на цьому місці – єзуїтському храмі – розпочалися відправи, пізніше – у 1752 р. – його розібрали й розпочали будівництво нового (закінчили в 1763 р.). Відповідно до царського декрету 1773 р. костюл було закрито, а в 1847 р. напівзруйновану будівлю віддали під греко-католицьку парохіальну церкву [3, с.18-19].

<sup>1</sup> У статті ми свідомо не розглядаємо проблему дзвонів з допомогою бил і кланал (калатан) у той період церковного року, коли у дзвони не б’ють. Ця прадавня культова традиція потребує свого окремого висвітлення.

<sup>2</sup> Тут і далі перша цифра означатиме висоту дзвона з короною, друга – розміри його нижнього діаметра. Всі вони визначені автором статті.

На зведений у 1995 р. дзвіниці-каплиці УГКЦ Христа Царя (вул. Незалежності) є два дзвони. Давніший (70 і 76 см) має на корпусі гарний рельєфний напис “ЦЕРКОВ УСПЕННЯ ПРЕСВЯТОЇ БОГОРОДИЦІ”, нижче – дата виготовлення: “Р.Б. 1931”. На протилежному боці – рельєф Богородиці й когось зі святих, котрі сидять. Ще прикрашає дзвін фірмовий знак: “З ліярні Братів Фельчинських в Калуши”. Перед валом дзвона одна тяга і нижче на ньому ще дві.

Паламар Микола Юрцуняк розповів, що коли копали 1997 р. траншею для електрокабелю з північного боку монастиря (“його совіти перетворили у свій час під кінотеатр ім. Горького”), то випадково знайшли цей дзвін. Його відчистив на заводі, де раніше працював ковалем, зробив і прикріпив серце. Тутешній старожил розповідав паламарю, що після початку Другої світової війни десь поблизу закопали ще один дзвін, але точне місце поки що невідоме.

Другий дзвін (90,5 і 94,5 см) подарували німці з нагоди відкриття дзвіниці. Він прикрашений фірмовим знаком – велике латинське Р (h 5 см), в якому замість отвору рельєф дзвона, на плащі якого внизу вибито рік виготовлення – 1986, а на ніжці букви два слова, одне над одним “PERNER” і “PASSAU”. На протилежному боці плаща рельєф святого (h 31,5 см). Він тримає у правій руці дві довгі запалені свічки, а в лівій – жезл із прапорцем (?), який сягає вище мітри. Під цією фігурою рівний рельєфний напис у два рядки (подаємо в перекладі з німецької): “Святий Блазій, молися за нас” (h букв – 1,7 см).

В обох дзвонів язики без дірок. Біла підчеплені так, що можуть розхитуватися лише на два протилежні боки. Самі дзвони міцно зафіксовані за круглі корони до осей-коромисел й за допомогою важелів, до яких прив’язані шнури, приводяться розхитуванням до звучання. Дії паламаря під час дзвоніння свідчать, що для цього передусім треба прикласти неабияку фізичну силу.

Дзвони УГКЦ св. Покрови (вул. Княгинин) підвішені на залізних осях у стіновій дзвіниці. Під короною найбільшого дзвона (73 і 77,5 см) кириличний напис: “З ЛІЯРНІ ДЗВОНІВ БР. ФЕЛЬЧИНСЬКИХ В КАЛУШИ” (h 1,5 см). У другому ярусі фризу пишній рельєфний орнамент, подібний до вишивки з френзелями. На корпусі – дворядковий рельєф: “МАРІЯ, МАТИ БОЖА” (h 2,5 см). (Правда, за словами паламаря – Михайла Вітовського – старожили знають цей дзвін під іменем “Св. отця Миколая”). Під цим написом двома рядками інший: “МАРІЄ, МАТИ БОЖА, ПОМОЖИ НАМ У ВСЯКІЙ НЕГОДІ І ВІДВЕРНИ ВІД НАС ЗАРАЗУ, ГОЛОД, ВІЙНУ І НАГЛУ СМЕРТЬ” (h 1,9 см). Нижче: “КНЯГИНИН Р.Б. 1936”. Є на дзвоні ще одна прикраса – рельєф святого, руки підняті вверх, а зліва й справа нечіткі фігури ангелів (?). Язик без отвору для шнура, підвішений так, що хитається добре, але б’є тільки у два протилежні місця плаща.



Другий дзвін (28,5 і 25 см) має ім'я “Князь Володимир”. Рельєфний фриз складається з восьми кілець, всередині яких розетки. Третій дзвін (38,5 і 35,5 см), за словами паламаря, важить 36 кг. Під короною рельєф – листочки; під ними ще один – “завиточки”. Напис “апостола Петра”. Придбали останні два дзвони у травні 2000 р. Приводять до звучання всі три дзвони кожен окремо, шляхом їхнього розхитування.

На дзвіниці УГКЦ св. Дмитра (вул. І.Нечуя-Левицького, колись с. Пасічна) один дзвін (62 і 61,5 см). На ньому рельєф-прикраса (h 12 см) ченця в габіті з піднятим каптуром, монах тримає (майже в горизонтальному положенні) оперте на плече Розп'яття. На протилежному боці дзвона – рік його відливки “Р. 1939”. Під короною фриз геометричного рельєфу (h 6 см) із завиточками. На валі один рельєф-тяга, а два інші трохи вище. Било дзвона без дірки. Воно підвішене на ремені. Може хитатися на всі боки, хоч краще – зліва направо.

Недалеко від мікрорайону Пасічна, в урочищі Дем'янів лаз – “Станіславських Куропатах”, – два нові дзвони (65,5 і 57,2 та 53,3 і 45,5 см), що виготовлені в Дніпропетровську, з високої вежі дзвіниці-каплиці, освяченої в 1998 р., лунають у пам'ять жертвам сталінських репресій 1939–1941 рр., які були тут закатовані енкаведистами. Дзвони прикрашають пасма рельєфних тяг (під коронами) й однакові рельєфні композиції (h 21,5 см). Їх елементи зображають ґрати, колочий дріт і містять написи: “ДЕМ'ЯНІВ ЛАЗ”, “МЕМОРІАЛ”, “ІВАНО-ФРАНКІВСЬК”.

На стіновій дзвіниці, збудованій 1925 р. і призначеній для трьох дзвонів УГКЦ св. Йосифа Обручника (вул. Вовчинецька), нині висить тільки один (40 і 46,8 см). Він має не дуже чітко вилиті прикраси. На плащі – після рельєфного напису: “ВО ВІКІ ВІД ПАВЛА” – фігура монаха, котрий стоїть на колінах (h 9 см). Далі “И МАРИИ”, нижче: “БОРОНИ. 1908”; поруч – рельєфи двох святих (до пояса) і ще три слова, одне над одним: “ОФІРА ДЛЯ БОГА”. Язык без дірки.

УГКЦ св. Володимира та Ольги (вул. Вовчинецька) відкрита як каплиця в 1996 р. На дзвіниці на двох залізних стрижнях із поперечиною, під дашком є поки що один дзвін (55,5 і 59,5 см). Він придбаний після освячення каплиці. Його обстеження показує, що, відливши, виріб шліфували, тому прикрас нема. Язык (без отвору для шнура), підвішений на шкіряному ремені. До стіни каплиці закріплено ще невеликий дзвінок (22,5 і 25,5 см). Паламар назвав його “калаталом” тому, що виготовлено цей інструмент з якоїсь ступи, що мала ручки-вуха. Принесла цю “заготовку” дзвінка, в якого нема корони, одна із парафіянок.

У чоловічому монастирі св. Андрія (УГКЦ), що на вул. Селянській, 6, один ідіофон (45 і 42,3 см). Виготовлений він у сільській ливарні під Перемишлем. Дзвін прикрашений орнаментальним фризом (h 4,3 см), що включає

фірмовий знак (композиція з великої букви М та меншої К і року 1987). Нижче – рельєфний напис “ZAKŁAD ODLEWNICZY S.M. KAWINSCY”. Плащ дзвона прикрашений дворянським написом (h 2 см): “ВДЯЧНІ БОГУ ЗА МІСІЙНЕ ПОКЛИКАННЯ РБ 2000”. На протилежному боці рельєфне зображення святого у повний зріст із хрестом і напис “СВ. АНДРІЙ”. Нижче – дві тяги й на початку валу – третя. Усі рельєфи, вал і денце дзвона жовтого кольору, корпус пофарбований – у чорний. Язык без дірки для шнура.

На старій дзвіниці УГКЦ св. Микити (колишне с. Микитинці) у міжвоєнний час було три дзвони. Як пригадує паламар Василь Гавриш (1920 р. н.), під час війни німці рекувізували менший дзвін, а великий вїт випросив, щоб не забирали (“бо як буде щось горіти, то можна було б дзвонити тривогу”). “За советської влади, коли церква була закрита, все ж на Великдень дзвонили. Тому голова сільради наказав зняти серце у дзвоні, але невідомі на Великдень били по дзвоні всяким залізничкам і розбили його”. Цей тріснутий дзвін (82 і 92 см) нині біля церкви в гаражі. Прикрашений під короною рельєфом (h 11 см). На плащі – рельєф апостола Павла (h 15 см), на протилежному боці корпусу – фігура Миколи-чудотворця (h 14,5 см). Біля валу дзвона вибито рівними буквами: “ІМ'Я СВ. МИКИТА С. МИКИТИНЦІ СО 1939”. З цього й подібних вибитих написів на інших дзвонах можна зробити висновок, що вони виготовлялися на продаж (“дзвін могли купити як українці, так і поляки”), а вже на місці додавалося потрібне увіковічнення-посвята. (Паламар також пригадує, як у свій час цей інструмент поміняли на раніше придбаний, що “мав поганний голос”). Під написом рельєф (h 4 см) зі стилізованих квіток, листочків.

Ще за часів СРСР з оголошення в газеті парафіяни дізналися про виробництво дзвонів у Воронежі. Туди поїхав старший брат Петро Гавриш. Він довідався, що гарний дзвін коштує 11 тис. карбованців. Люди зібрали гроші, купили там дзвін і привезли вантажною машиною в село. У присутності великої кількості парафіян його посвятили о. Іван Луцький та о. Онуфрій Кузьменко. Цей дзвін (81 і 85 см) під короною прикрашений написом: “ВОРОНЄЖ 1988 ЦПІИ”. З обох боків назви цього міста – хрести.

Гарно вилитий менший дзвін (43,5 і 44,6 см) подарували художники міста, до яких він потрапив після зруйнування німецької кірхи (вона знаходилася на місці нинішнього театру ім. І. Франка). Оскільки інструмент був із тріщиною, то на 63-у заводі її заварили. Рельєфний напис німецькою мовою свідчить, що дзвін вилитий Андреем Гайбою в Чернівцях 1896 р. З іншого напису німецькою, вирізьбленого курсивом на плащі, довідуємося, що “Пожертвувано євангельській общині в Станіславі Адольфом Тіше 1891”. Різниця в роках може свідчити про певний час, що пройшов після виділення коштів на придбання дзвона та його виготовленням. На корпусі є ще рельєф інвентарної (?) цифри – 638. Язык у дзвоні без отвору для шнура.

На дзвіниці є вільне місце, де висів дзвін, який забрали німці. Був тут ще маленький (25 і 23 см), але його віддали до УГКЦ с. Підпечари.

УГКЦ Пресв. Успені с. Крихівці (з 1983 р. – у складі міста) має на дерев'яній дзвіниці два дзвони. У великого (58 і 58,5 см) язик із отвором для шнура, але він відсутній. Дзвонять, розхитуючи сам інструмент. Біло підвішене на товстому бляшаному “ремені”, легко хитається тільки в протилежні боки (навіть вибито вм'ятини в плащі). Хоч сліди від язика свідчать, що часом він б'є в різні місця корпусу. Під короною рельєф тяги й фриз (h 6 см.). Він такий же, як на дзвоні УГКЦ св. Дмитра. На корпусі вибито рівними, строгими буквами (h 10 мм) “ВОЛОДИМИР”. Під ним “988–1938” (h 5 мм) і нижче одним рядком: “ЖЕРТВА ВІРНИХ ПАРОХІЙ КРЕХІВЦІ НА ПАМ'ЯТКУ 950 ХРЕЩЕННЯ УКРАЇНИ”. Під цим написом ще один: “ЗА О. ПАРОХА ІВАНА ІСАЇВА”. Нижче – 2 рельєфи-тяги й на валі дзвона ще одна. На протилежному боці дзвона рельєф Розп'яття (h 9,5 см), поперечина хреста – 5,5 см. Вона дещо непропорційна до його висоти.

Менший дзвін (38 і 40 см) прикрашений під короною рельєфом (h 4 см). Перед валом 2 рельєфи-тяги, і нижче ще одна. Гарно вилитий рельєф – рік виготовлення дзвона – 1939. На корпусі видно вм'ятини від ударів залізним предметом, напевно, через це він трохи надщерблений.

Давня дерев'яна дзвіниця УГКЦ св. Великомучениці Параскеви П'ятниці с. Опришівці (з 1965 р. – у складі міста) була на іншому місці. Як розповів паламар Микола Гринишин (1939 року народження, дід його діда теж був дзвонарем, а внук тепер допомагає), перед відкриттям церкви (в часи “горбачовської перебудови”), коли ще тільки ходили по інстанціях і добивалися дозволу на поновлення роботи храму (у ньому був склад), дзвіницю спалили. Три “австрійські” дзвони, які в Першу світову війну вдалося завдяки зусиллям місцевих священиків зберегти (в Другу – німці забрали тільки один дзвін), у 60-х роках ХХ ст. здали на металолом (за висловом паламаря – “пропили”).

Нині на новій дзвіниці 4 дзвони. Вони придбані громадою у 90-х роках ХХ ст. Великий дзвін (75 і 82 см) прикрашений під короною рельєфом (h 8,5 см) та трьома, по середині корпусу, уступами-виїмками. На корпусі є ще рельєф Розп'яття (h 15,5 см). Язык підвішений за кільце. Другий дзвін (56 і 59,3 см) прикрашений таким самим Розп'яттям. Під ним рельєф двох тяг по колу й таке ж – на валу. На третьому дзвоні (44,5 і 46 см) рельєф невеликого хреста. Під короною якийсь не чітко вилитий рельєф-прикраса, внизу біля вала 3 рельєфи-тяги. Найменший дзвін (42 і 38 см) має під короною нечіткий рельєф-фриз. Останні два дзвони погано звучать (“як баняки”). На дзвіниці висять ще два куски залізних рейок. Онук паламаря, ударяючи в різні їхні місця, створив якусь відому йому мелодію. У ході Богослуження молоді помічники паламаря, за його сигналом із церкви (на дзвіниці загоряється

електролампочка), починають і закінчують дзвоніння (в інших церквах дзвонарі слідкують за ходом літургії).

Дзвіниця-каплиця Угорницької УГКЦ св. Юрія побудована в 1996 р. (старі дерев'яні дзвіниця та церква, яким було більше 300 років, згоріли в роки комуністичного режиму). До Другої світової війни тут було 2 великі добрі дзвони, але після приходу німців інструменти закопали, місце тримали в секреті. Люди, які його знали, повмирили, тому нині на дзвіниці 2 нових дзвони. Великий (88 і 82,6 см) виготовлений у Дніпропетровську в 1998 р. і названий “Благовіст”. Ця інформація гарними, чепурними буквами поміщена зверху на денці дзвона. Під короною два ряди рельєфу-прикраси. Вага дзвона 375 кг, ціна – 5 400 грн. (у свій час церковна громада мала намір замовляти дзвони в Чехії, однак це виявилось надзвичайно дорого). Оскільки язик підвішений за кільце, а до нижнього кінця прив'язаний шнур, то є можливість видобувати звук різними способами, краще його диференціювати. Менший дзвін (56,5 і 55,2 см) таємно вилили – ще в часи правління міськкому компартії – на локомотиво-ремонтному заводі (у його ливарному цеху працювало багато угорницьких хлопців). Дзвін шліфували з усіх боків, тому на ньому, окрім рівця-тяги на валу, нема ніяких прикрас. Однак кустарне виробництво спричинило те, що в цього дзвона, за словами паламаря, “нема доброго звуку”.

На дзвіниці УГКЦ св. Михайла с. Вовчинець (з 1983 р. – у складі міста) два дзвони. Більший (61 і 64,5 см) прикрашений рельєфним фризом: орнамент зі стилізованих рослинних паростків із волотноподібними завиточками. На плащі гарні цифри року виготовлення – 1929 (h 2 см). На валі дзвона тяга, перед ним – ще дві, між якими гарна опуклість. З протилежного боку рельєф монашки (h 11 см) із Розп'яттям на руках. Язык без дірки. Другий дзвін (32 і 32 см) якби мав вверху фриз і рельєфну фігуру, то був би майже зменшеною копією великого.

У північній вежі головного фасаду катедрального собору св. Покрови Автокефальної Православної Церкви – колишній вірменський храм (1762 р.) – 3 дзвони (55 і 54,5; 50,5 і 49; 40 і 39,5 см). Вони встановлені 1996 р., як свідчить табличка біля дверей, що ведуть до них, “коштом др. Марка Припхана з Відня родом з Княгинина”. Шість більших двох дзвонів прикрашають орнаменти. На валах – рельєфи-тяги. На шії найменшого дзвона замість фризу – між пасмами виточених тяг – гарно оформлений різнокольоровий напис: “ЯРОСЛАВА ПРИПХАН” (може, дружина жертводавця?). Вал цього дзвона прикрашають пасма рельєфів. За круглі корони всі три ідіофони міцно підвішені до дерев'яних осей із важелями. Звучать дзвони разом приємно та привабливо.

Дзвін (54 і 56 см) римо-католицького костюлу Христа Царя Всесвіту (вул. Вовчинецька) поміщений біля храму на двох залізних стрижнях, із

поперечною без дашка. Цей інструмент привезений із Польщі. Освячували його 10 грудня 2000 р. разом із костьольним органом. Ідіофон прикрашений написом під короною (подаємо в перекладі з латинської): “Мене виготовив ливар дзвонів із Польщі Іван Фельчинський 1808–1996” (може, майстер із цієї відомої родини, що виїхала з Калуша, вказав роки виготовлення нею дзвонів?). На валу ідіофона – рельєф-тяга. Вони, як і ще одна подвійна тяга на плаці та фриз – нікельовані. Дзвін пофарбований у чорний колір. Вуха прикрашені рельєфними голівками ангелів. По середині корпусу – рельєф (h 14 см): Богоматір сидить з дитям на руках, над ними з боків ангели. Язик у дзвоні без отвору, підвішений на осі.

На щойно збудованій міській дзвіниці-каплиці (біля колишньої римо-католицької колегіати – майдан Митрополита Шентницького) три дзвони (55 і 50,5 см, вага 150 кг, прикрашений двома виїмками-тягами; 45 і 40,5 см; 33 і 33,5 см, вага 40 кг). На кожному дзвоні під короною вирізьблено рослинний візерунок, під ним фриз, що складається з трьох маленьких кружечків, які ритмічно повторюються. Дзвони відлиті фірмою “Гефест” (Київ), яка спеціалізується на художньому куванні, робить для цих кріплення. Інструменти нерухомо прикріплені за корони до залізних осей. Кожне серце має отвір, однак шнури тут не прив’язані. Язика дзвонів підвішені так, що можуть вільно хитатися в будь-який бік, але б’ють в одні й ті самі місця, бо приводять ідіофони до звучання шляхом їх розхитування.

Освячення дзвонів відбувається за своїм обрядом. Так, перш аніж їх встановлювати, відповідно до Чину благословення та освячення дзвону, його окроплюють зовні й усередині. Далі виконуються 143 і 149 Псалми, а після них – 28. Хор співає в потрібних місцях ектенію: “Господи, помилуй!”. Священик читає відповідні молитви та 69 Псалом. У цьому чині виконуються також Стихири. Наприкінці хор співає “Чеснішу від Херувимів... Слава і нині... Господи, помилуй! (тричі) благослови”. Насамкінець священик чинить звичайний денний Відпуст.

Нині, коли відроджується процес оснащення церков дзвонами, удосконалюється також саме дзвоніння. Його описи знаходимо не тільки в церковних Уставах та інших документах, що регламентують життя Церкви, а й у творах письменників [13]. Це випадково частина з опитаних нами дзвонарів твердить, що “колись паламарі знали мелодії, а зараз просто так дзвонять”. Хоч нинішні церковники теж диференціюють свої дзвоніння: по одному б’ють до початку Богослужіння, інакше – у його найурочистіших моментах чи “коли хтось помер”, “на смерть дитини” тощо, однак якихось чітко регламентованих дзвонінь немає. Спостереження за діями паламарів у момент творення церковних дзвонінь, а також їхнє сприйняття, опитування дзвонарів показали, що вони б’ють у дзвони в таких випадках: благовістять про початок Богослужіння, а в ході літургії

на “Вірую”. Дехто дзвонить ще в суботу “на неділю” або перед святами. Багато дзвонять на Великдень. Про смерть парафіянина сповіщають ударами в один дзвін або (як у Вовчинцях) частим биттям лівою рукою в малий дзвін і помірним – у більший; при цьому паламар правою рукою безпосередньо тримається за кінець била. Дзвонять тоді, коли заносять у церкву і виносять із храму померлого. Запитуючи одного паламаря, як йому вдається – адже шнур прив’язаний не до била, а до важеля – сповіщати про смерть парафіянина ударами в один бік плаща, він відповів: “А це вже треба вміти, то – майстерність!”

На жаль, переважна більшість опитаних нами паламарів часом не здогадується про можливість творення мелодій за допомогою дзвонів. Пояснюється це не тільки відсутністю протягом тривалого часу декількох ідіофонів на одній дзвіниці, а й браком музичної освіти, розвинутих спеціальних здібностей у паламарів. Однак утішає те, що священики усвідомлюють не тільки важливість церковних дзвонінь, а й необхідність придбання та підбору комплектів хоча б із мінімальною кількістю дзвонів, організації навчання паламарів.

На часі подальше повне вивчення дзвонів Івано-Франківська: не тільки встановлення імен майстрів, точного місця та дати виготовлення, вимірювання верхнього діаметра порожнини, її висоти, товщини стінки в ударній частині, частоти основного тону в герцах, історії придбання чи як потрапили до церков тощо, а й запис дзвонінь, їхня систематизація. Окремого дослідження потребують монументальні пласерні музичні інструменти – дзвіниці зі своїми підборами дзвонів. Не всі з них, які з початком світових воєн були закопані в землю, віднайдені. Чекають на своїх дослідників багаті архіви, з яких, напевно, можна немало ще почерпнути про історію побутування дзвонів нашого міста.

1. Гаврилів Б., Арсенич П., Процак Р. Літопис Івано-Франківська (Станіслава). Історична хроніка міста з 1662 року. Івано-Франківськ: Нова Зоря, 1998. 136 с.
2. Грабовський В. Сторінки літопису Івано-Франківського Катедрального Собору Святого Воскресіння. Івано-Франківськ: Нова Зоря, 1999. 80 с.
3. Полєк В. Майданами та вулицями Івано-Франківська. Львів: Світлю і тінь, 1994. 90 с.
4. Финдейзен Н. Очерки по истории музыки в России с древнейших времєн до конца XVIII века. Выпуск I. М. Л., 1928. 421 с.
5. Фіголь М. Мистецтво стародавнього Галича. К.: Мистецтво, 1997. 224 с.
6. Полнос собрание русских летописей. Т. 2. Ипатьевская летопись. Изд. 2-е. С.-Пб., 1908. 938 стб.
7. Петсигрич В. Ремесло // Археология Прикарпатья, Вольныи и Закарпатья (рапнеславянский и древнерусский периоды) / В. Аулик, И. Свєпшиков, В. Цыгльык и другие. Отв. ред. А. Черныш. – Киев, 1990. С. 89-93.
8. Пастернак Я. Старий Галич: археологічно-історичні досліді у 1850–1943 рр. Краків–Львів, 1944. 238 с.
9. Літопис руський Лєр. з давньорус. Л. Махновця. К.: Дніпро, 1989. 591 с.

10. Жолтовський П. Художнє мистецтво на Україні в XIV-XVIII ст. К.: Наук. думка, 1973. 132 с.
11. Александрович В. Мистецтво Галицько-Волинської держави. Львів, 1999. 132 с.
12. Mańkowski T. Dawny Lwów jego sztuka i kultura artystyczna. Londyn, 1974.
13. Кіндратюк Б. Церковне мистецтво в прозових творах письменників Буковини та Галичини кінця XIX – початку XX ст. // Історія релігій в Україні: Праці XI-ї міжнар. наук. конф. (Львів, 16-19 трав. 2001р.). Львів: Логос, 2001. Кн. II. С. 279-285.

Bohdan Kindratuik

CHURCH BELL AND RINGING STANISLAVOVA – IVANO-FRANKIVSKA

Made attempt for the first time to describe church bell and ringing Stanislavova – Ivano-Frankivska. Marked prospects of further their studies.

*Наталія Толошніак*

### РОМАН СТАВНИЧИЙ – ПРОВІДНИЙ ДИРИГЕНТ МУЗИЧНО-ХОРОВОГО ТОВАРИСТВА “КОЛОМИЙСЬКИЙ БОЯН”

В історію національної культури другої половини XIX – першої половини XX ст. місто над Прутом – Коломия увійшло передусім як важливий культурний центр Галичини, в якому, незважаючи на постійні утиски з боку австро-угорського, а пізніше – польського та німецького урядів, інтенсивно розвивалося музичне і театральне мистецтво, видавнича справа.

Важлива сторінка у розвитку культурного життя Коломиї належить діяльності філії музично-хорового товариства “Львівський Боян” – “Коломийському Бояну”. Створення цього мистецького осередку в Коломиї мало велике значення для розвитку культурного життя міста. Адже члени товариства вели інтенсивну діяльність у сфері музичної освіти, пропаганди української музики, знайомили громадськість міста зі світовими шедеврами музичного мистецтва, залучали до хорового співу широкі верстви населення, організовуючи хори в селах Коломийщини, проводили різноманітні благодійні заходи, влаштовували ювілейні концерти, присвячені діяльності провідних діячів українського мистецтва й літератури. Та найважливішим було те, що “Коломийський Боян” став першим центром згуртування української інтелігенції в місті.

“Коломийський Боян” був заснований 1895 року. В грудні цього ж року було затверджено керівництво товариства, ухвалено статут. Львівська газета “Діло” з приводу створення товариства писала: “Відчувавши потребу заснування в Коломиї руського співацького товариства підписувачі члени-основателі постарались про статут для “Коломийського Бояна”, котрого метою є “плекання головню русько-національного співу, так хорового як і сольного, а також музики інструментальної. Перші загальні збори товариства відбулися в неділю 15 грудня цього року о

II. Толошніак. Роман Ставничий – провідний диригент музично-хорового товариства “Коломийський Боян”

годині 4-й пополудні в льокалі товариства “Родина” після слідуєчої програми:

1. Відкриття зборів і вибори президії їх.

2. Пояснення Статуту.

3. Вибір виділу, іменю голови, заступника голови, диригента, секретаря, касіра, заступника ділового.

4. Внесення членів” [1].

Головою виділу (правління) обрали радника суду Тита Заячківського, диригентами – о. Теодозія Курп’яка та Г. Савчинську, касиром і бібліотекарем – Пельвецького, писарями – Рудольфа Левицького і Кисілевську [2, с. 90].

Діяльність “Коломийського Бояна” можна поділити на три періоди:

1 – від дня заснування (1895 р.) до початку Першої світової війни;

2 – 20-30-і роки;

3 – відновлення товариства за час Другої світової війни (до 1944 р.).

Першим диригентом “Коломийського Бояна” був о. Теодозій Курп’як, який працював з колективом більше 10 років. У споминах за 1907 р. професор М.Рибчак пише: “Гарний розвій та широку діяльність завдячує товариство головному своєму диригенту о. Теодозію Курп’якові, що від оснування аж до цього року трудився невпинно окола добра та розвитку товариства” [3]. В період становлення “Бояна” поряд з о. Курп’яком працювали з хором диригентка Г. Савчинська та о. Клим Кульчицький. Після відходу о. Курп’яка на парафію на Тернопільщину хоровим товариством короткий час диригував о. Zenon Кирилович (старший), знаний в Галичині композитор і виконавець на цитрі. Майже 40 років праці віддав товариству відомий на той час в Коломиї професор Лев Дольницький, який тривалий час очолював виділ і був учасником хору.

Згодом до диригентського пульта “Коломийського Бояна” стали проф. Д. Николишин, проф. Р. Шипайло, проф. Козак. Кожен з них вклав у мистецьку спадщину Коломиї вагомий частку своєї праці, надовго залишившись у пам’яті коломиїчан.

Д. Николишин був добре знаний в Галичині як поет, письменник, драматург, автор майже півтора десятка книг, а також власник видавництва “Загальна книгозбірня”. Тривалий час він також провадив хори в коломийському театрі ім. І. Тобілевича та диригував хором жіночої гімназії.

Глибокою шаною і доброю пам’яттю згадують коломиїани гімназійного професора Р. Шипайла – довголітнього пластуна, сотника Січових стрільців, який був диригентом “Бояна”, вів оркестр у міському театрі ім. І. Котляревського, диригував хором і оркестром чоловічої гімназії, якийсь час опікувався бурсою.

Під час Першої світової війни складна суспільно-політична ситуація стала значною перешкодою для подальшого розвитку українського мистецтва

в Галичині. Після війни в період ЗУНР почалося відродження національної культури. Це сприяло відновленню діяльності багатьох мистецьких організацій. В Коломиї теж були спроби поновити роботу "Бояна". У лютому 1919 р. відбулися перші повоєнні збори і ренесанс хорového колективу. Але воєнні дії перешкодили відродженню товариства. На початку 20-х років почалося нове відновлення "Коломийського Бояна". Навколо товариства гуртувалася в основному міська інтелігенція: лікарі, вчителі, інженери, службовці. Особливо діяльну участь брали у ньому музиканти, співаки, диригенти.

Найбільш плідною і багатогранною була діяльність "Коломийського Бояна" у другий період (20-30-і роки). Саме в цей час керівником хору і головою відділу був відомий в Коломиї адвокат та видатний громадський діяч Роман Ставничий. Він став головним натхненником колективу. Все своє життя визначний суспільно-громадський і культурний діяч спрямував на розвиток національної культури і мистецтва. Колишній вчитель Вищого музичного інституту ім. М.Лисенка у Коломиї п.Галина Лагодинська у спогадах пише: "На посту диригента коломийського "Бояна" перетривав до кінця, аж до хвили, коли мусів покинути Коломию. Його праці треба завдячувати те, що коломийський "Боян" став одним з кращих хорів у Галичині..." [4, с. 380]. Роман Ставничий доклав багато праці, щоб піднести майстерність хорového колективу на високий професійний рівень.

Народився Роман Євген Ставничий у 1889 р. у містечку Бережани на Тернопільщині. Батько його, Омелян, вів активну громадсько-просвітницьку діяльність, був директором школи в селі Потуроти поблизу Бережан. Мами Роман майже не пам'ятав. Вона померла, коли хлопчикові виповнилося 7 років.

Освіту Р.Ставничий здобував у Бережанській гімназії. Вже в роки навчання у малого хлопця почав з'являтися інтерес до музичного мистецтва. Проте в той час існувала думка, що заняття музикою – це лише розвага, і займатися нею у фаховому професійному напрямку безперспективно. Тому батько Романа не поділяв захоплення сина, прагнув бачити в ньому серйозну людину, яка з часом здобуде необхідну професію. Та, незважаючи на заборони батька, хлопець продовжував навчатися грі на різних музичних інструментах: гітарі, скрипці.

Під час навчання у гімназії Роман Ставничий проявляє себе талановитим організатором. Він створює мандоліновий оркестр гімназистів і стає його диригентом. Ще будучи гімназистом, Роман виступає як керівник хору і оркестру просвітницької читальні "Надія" в Бережанах. Окрім цього, бере активну участь у гімназійному оркестрі, яким керував учитель музики. В цьому колективі Роман грав на скрипці.

У 1909 р., після закінчення гімназії, Р.Ставничий вступає у Львівський університет на юридичний факультет, але не залишає своїх мрій і думок

П. Голошняка. Роман Ставничий – провідний диригент музично-хорового товариства "Коломийський Боян"

про музику. Він паралельно починає навчатись у Вищому музичному інституті ім.М. Лисенка. Але документальних свідчень про закінчення мистецького закладу не збереглося.

Навчання у переважній більшості навчальних закладів Львова того часу проводилось польською мовою, що викликало зрозуміле незадоволення студентської молоді. Студенти-українці Львівського університету, вимагаючи викладання українською мовою, влаштували страйки, пропускали заняття, ігноруючи попередження викладачів. Це привело до того, що всіх учасників страйків було виключено з університету. Більшість з них продовжувала здобувати освіту в навчальних закладах Чернівців, Кракова та ін.

Романа Ставничого, як одного з учасників страйку, теж було виключено. Продовжувати навчання йому довелось у Чернівецькому університеті. Після одного року навчання Роман повернувся до Львова. Проте навчання в консерваторії не продовжував.

Трагічні події Першої світової війни, з початком якої були припинені заняття, завадили Р.Ставничому завершити навчання на юридичному факультеті. Роман був призваний на військову службу в оркестрі, який базувався в Перемишлі.

На той час військові оркестри при сталому складі мали два профілі: вони функціонували як симфонічні і духові. Тому оркестранти австрійської армії повинні були володіти грою на духових і струнних інструментах.

Р.Ставничий у симфонічному оркестрі грав на скрипці, а в духовому – на бубні.

Коли військовий оркестр перебував у Перемишлі, Ставничого з дорученням відправили до військового суду. Там його очікувала несподіванка: він зустрівся зі своїм старшим товаришем з Бережан – Кордубою, який на той час був військовим суддею. Оскільки Ставничий раніше вчився на юридичному факультеті, то за сиріяння Кордуби його відкликали з оркестру і призначили на службу до військового суду. Одержавши звання офіцера, Ставничий залишився в Перемишльському суді.

У 1918 році Австро-Угорська імперія розпалася й утворилася ЗУНР (1.XI.1918). Виникла необхідність створення сильної, ефективної регулярної армії. Її сформували з підрозділів УСС і українських відділів австро-угорської армії, Ставничий як підполковник австрійської армії переходить у Галицьку армію, де теж працює у військовому суді.

Перебуваючи у Перемишлі, Р.Ставничий зустрів свою давню знайому дочку А.Чайківського, відомого у Бережанах, а потім у Коломиї адвоката і письменника – Марію. З нею Роман товаришував ще з часу навчання в Бережанській гімназії. Вони разом брали активну участь у музичному житті навчального закладу. На той час Марія вчилася у

Перемишльському дівочому інституті. Згодом вони одружились і Ставничий залишився в Перемишлі як офіцер суду Галицької армії.

Внаслідок вимушеного відступу Галицької армії за р. Збруч і падіння влади ЗУНРу Галичина опинилася під польською окупацією. Галицькі війська відступили на Східну Україну і з'єдналися з армією Петлюри, який у 1920 р. підписав Варшавський договір про прилучення Західної України до Польщі. Дві бригади УГА, які раніше перейшли на бік Петлюри, теж були передані полякам і роззброєні. Солдатів відпустили, а старшин кинули в табір полонених у Тухолі. Ставничий як і десятки військових теж потрапив у тухольський табір. Там, незважаючи на тяжкі умови полонених, він організовує хор і невеликий оркестр. Звичайно, концертів колектив не влаштував. Проте твори класиків української музики та українські народні пісні, які звучали на імprovізованих релігійно-концертах, привертала увагу поляків, що збиралися біля табору. Вони з великою цікавістю слухали пісні, які виконував колектив. У його репертуарі були твори С.Воробкевича, М.Лисенка. Діяльність хору і оркестру не тривала довго, бо у 1920 р. у зв'язку зі зміною політичної ситуації всіх полонених поляки поступово звільнили. Ставничий вирішує поїхати у Коломию, де працював батько його дружини.

Місто на той час досягло високого культурного рівня. Тут розвивалась освіта, образотворче і театральне мистецтво, діяли гімназії, промислові школи, працювали друкарні [5].

Ставничий влаштується в адвокатську контору А. Чайківського концентром (помічником) і разом з Романом Рубінгером відновлює діяльність колись добре знаного в Коломії хору товариства “Боян”. До складу новоствореного колективу ввійшли любителі хорового співу та відомі у Галичині і за її межами співаки. Поруч з місцевими виконавцями основного складу в програмах “Коломийського Бояна” досить часто виступали світові знаменитості – музиканти та виконавці: Михайло Голинський, Софія Ковбуз, Іванна Синенька-Іваницька, Юрій Стецюк, Роман Сімович, Олекса Скалозуб, Юліан Генік-Березовський, Михайло Дуда та багато інших [1, с. 90].

Багато праці у відродження “Бояна” вклали і дружина Р.Ставничого. Вона не лише була концертмейстером хорового товариства, а й брала активну участь у культурно-просвітницькій діяльності “Коломийського Бояна”.

Основною діяльністю хорового товариства була концертна. Товариство часто влаштувало благодійні концерти для оплати навчання талановитої молоді та допомоги сиротам. Надзвичайної популярності набули виступи співацьких гуртів “Коломийського Бояна” так званих “дванадцятки” і “шістнадцятки”. Ці невеличкі колективи гастролювали в містечках і селах Покуття. Особливої уваги заслуговують концерти та

П. Голошніак. Роман Ставничий – провідний диригент музично-хорового товариства “Коломийський Боян”

пам'ятні вечори, присвячені Т.Шевченку. А вже одним з головних завдань “Бояна” було влаштування Шевченківських свят. Знаменним є те, що своєю творчою діяльністю товариство розпочало участь в Шевченківському концерті (1896 р.). Концерти, присвячені Кобзарю, займають найважливіше місце в мистецькій спадщині колективу. Програма цих виступів була надзвичайно різноманітною і різножанровою. Під час імпрез звучали сольні та інструментальні номери, хорові твори, вірші Кобзаря, а незмінним диригентом цих концертів був Роман Ставничий.

Упродовж багатьох років Ставничий був головним диригентом хорового колективу “Бояна”, але у зв'язку з вирішенням особистих питань він на деякий час припинив свою диригентську діяльність. У період його відсутності хором товариства керував професор гімназії Роман Шипайло.

Перша світова війна стала на перешкоді завершення Ставничим юридичної освіти, відсутність якої обмежувала поле діяльності правника. Для отримання диплома йому необхідно було завершити навчання – здати випускні екзамени. З цієї метою Ставничий їде до Перемишльської гімназії, де працює його брат. Там упродовж трьох місяців готується до екзаменів, успішно складає їх і одержує право повної адвокатської практики.

Повернувшись у Коломию, він відновлює диригентську діяльність і продовжує керувати хором товариства “Коломийський Боян”. Окрім того, Р.Ставничий розпочинає викладацько-виховну роботу. Як добрий скрипаль дає приватні уроки гри на інструменті. Практика приватної музично-педагогічної діяльності була досить популярною серед виконавців того часу і пояснюється відсутністю освітніх музичних закладів. Для створення умов розвитку професійної музичної освіти з ініціативи Р.Ставничого і Р.Рубінгера у Коломії розпочинає свою роботу музичне товариство ім. М.Лисенка, на зразок вже існуючого у Львові. Згодом товариство, головою якого було обрано Р.Ставничого, сприяє відкриттю у Коломії філії Вищого музичного інституту ім. М.Лисенка (директор Р.Рубінгер). У цьому навчальному закладі Роман Ставничий продовжує свою професійну музично-педагогічну діяльність. Він не лише був учителем у музичній школі при товаристві ім. Лисенка, а й викладав на щорічних зимових курсах диригентів сільських хорів при читальнях “Прогрес” в Коломії.

Викладацька робота поряд з керуванням хоровим товариством стала ще однією важливою ділянкою його творчої справи.

Ставничий надавав значну допомогу різним хоровим колективам Коломії: був організатором хору товариства “Взаємна поміч українського вчительства”, який на одному з конкурсів хорової музики у Львові зайняв перше місце; став засновником і диригентом чоловічого хору спортивного товариства “Сокіл”; допоміг зібрати кошти на придбання інструментів для духового оркестру цього товариства.

У 1939 р., коли на західноукраїнській землі прийшла радянська влада, багато мистецьких установ припинили своє існування. І оскільки було заборонено функціонування українських організацій і товариств, “Коломийський Боян” теж припинив свою діяльність.

Згодом почалася Друга світова війна. На початок липня 1941 р. територія Стагіславщини була окупована німецькими військами. Після відходу Червоної Армії в Коломию ввійшли малярські війська. Воякам було байдуже, що відбувалось у суспільному житті міста. Вони не втручалися в цивільні справи [6]. Тому ОУН вдалось організувати українську адміністрацію Коломийського повіту (староста А.Княжинський). У місті тоді панував страшенний безлад. Княжинський звернувся за допомогою до Р.Станничого, попросивши стати його секретарем, а також радником з юридичних питань, щоб розпорядження, які видавались адміністрацією, не суперечили законам.

Однак українське адміністрування тривало недовго, бо після маляр у Коломию прийшла німецька влада, яка організувала губернаторство зі своїм губернатором. Місто стало підпорядковуватись німецькій адміністрації. Українська управа зникла.

З приходом німецької армії культурне життя занепало. Німці проводили арешти активних громадських діячів. У 1942 р. під час Різдвяних свят, коли хористи ходили з масовою колядою, було арештовано більшість учасників “Бояна” і хор припинив своє існування. Ця подія вплинула на рішення Р.Станничого виїхати за кордон. 1944 року він разом з дружиною виїжджає до Німеччини.

Перебуваючи на чужині, Станничий не припиняє диригентської діяльності. Він створює хоровий колектив з українських емігрантів.

У 1947 р. Станничий переїжджає до Америки, де продовжує організаторсько-виконавську діяльність – стає ініціатором створення хору українців у м. Буффало (США). Збереглися фотографії виступу хору діаспори у 1956 р. До останніх днів життя не розлучався Роман Станничий з музикою. Адже саме пісня допомагала українцям гуртуватись на чужині.

Помер видатний громадський діяч і талановитий митець 14 вересня 1959 р. За час своєї творчої діяльності як в Україні, так і за її межами Роман Станничий був ініціатором музичних імпрез, концертів, ювілеїв. Надзвичайно великий його внесок у розвиток професійної музичної освіти. Він один з фундаторів першої музичної школи в Коломиї, філії Вищого музичного інституту ім.М.Лисенка. Станничий був засновником і диригентом багатьох хорових колективів, з його ім'ям тісно пов'язаний найбільш яскравий період діяльності музично-хорового товариства “Коломийський Боян”. Він прагнув залучити до музичного мистецтва широкі кола населення, пропагував зарубіжну класичну музику і твори українських

композиторів, з надзвичайною пошаною ставився до народної пісні. Роман Станничий належить до тієї частини інтелігенції, яка за будь-яких обставин залишалася вірною рідній землі – Україні.

1. Діло. Львів, 1985. 21 груд.
2. Андрушин С. Боян // Енциклопедія Коломийщини. Коломия: ВІК, 1998. Зм.2. С.89-91.
3. Люстрований музичний календар на рік звичайний 1904-1906. Львів: НТШ.
4. Лагодницька-Залеська Г. З музичного життя в Коломиї // Над Прутом у лузі. Коломия у спогадах. Торонто: Срібна Сурма, 1962. С.371-382.
5. Грабовський В. Історія Коломиї з найдавніших часів до початку XX ст. Ч.1. Коломия: ВІК, 1966.
6. Кутузяк М. Галичина: сторінки історії. – Івано-Франківськ, 1993. \*

Natalia Toloshniak

ROMAN STAVNYCHYY A LEADING CONDUCTOR OF MUSIC-CHOIR SOCIETY “KOLOMYISKYY BOYAN”

This article is about the history and the sphere of activity of the music-choir society “Kolomyisky Boyan”. A special attention is devoted to the analysis of the life and creative talent of the leading conductor of the choir “Kolomyisky Boyan”, Roman Stavnychyy (1889-1959), who was at the same time a famous lawyer in Kolomyia, and distinguished public figure.

*Наталія Пикорак*

**ТВОРЧА ТА ПРОСВІТНИЦЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ  
ЯРОСЛАВА ЯРОСЛАВЕНКА**

Кінець XIX – початок XX століття можна охарактеризувати як один з найважливіших етапів у розвитку української музики у Галичині. Адже на цей час припадає піднесення суспільно-культурного життя: виникнення численних музичних товариств, різноманітних хорових та театральних колективів, спеціальних музичних навчальних закладів; відбувається становлення виконавської школи, пошваляється театральне життя. Однією з основних рис цього періоду було те, що музична культура розвивалася у двох напрямках. З одного боку, постала плеяда композиторів-професіоналів, які здобули музичну освіту у вітчизняних та зарубіжних вищих професійних музичних навчальних закладах (Львів, Прага, Відень, Ляйпціг). До них належать Микола Колесса, Василь Барвінський, Станіслав Людкевич, Борис Кудрик. Але поруч з ними на теренах української музики діяли митці-аматори о.П.Бажанський, о.М.Копко, М.Кумановський, Г.Топольницький, Я.Лопатинський, які отримали інший професійний фах, але значною мірою спричинилися до розвитку української музичної культури. Серед них вагомим місцем належить композитору Ярославу Ярославенку.

Ярослав Вінцовський (Ярославенко) народився 30 березня 1880 року у сім'ї професора гімназії Дмитра Вінцовського. У метричній довідці зазначено, що 5 квітня парафія церкви Святої Параскевії у Львові поповнилась ще одним парафіянином з другим іменем Теофіль [2].

Сім'я Вінцовських на той час мешкала у невеликому будинку №3 на вулиці Марії Сніжної.

Дмитро Іванович Вінцовський (батько композитора) мав неабиякий хист до літератури, гарно співав і добре грав на скрипці. У його творчому доробку чільне місце займають оригінальні твори: “Вдова”, “Старый практик” (1880); історичні дослідження – “Церковный Братства на Руси”, “Хроника російсько-японської війни”, “Русско-турецкая война” (1878), “О печатных книгах”; замітки на суспільно-політичні теми: “Чоловьяк и его история” (1903), “Наша Земля” (1884); посібники: “Порадник у справах писарських”, “І Правописна справа” (1892), “Порадник у справах військових” (1880), “Нариси історії Австрійсько-угорської монархії” (1881) [1].

Мати композитора – Анна – родом з Перемишля із заможної польської родини Антона Височанського та Теофілі Вибраницької [2]. Вона добре грала на фортепіано і цитрі – надзвичайно популярному на той час серед західноукраїнської інтелігенції інструменті. Завдяки їй у домі Вінцовських завжди лунала музика. Старші і молодші брати та сестри також залюбки музикували. Сім'я часто влаштовувала своєрідні домашні концерти, розучувала хори та інструментальні твори. Все це сприяло розвитку природного обдарування майбутнього композитора, у якого змалку виявилися абсолютний музичний слух, прекрасна пам'ять, дзвінкий голос і надзвичайно яскрава фантазія. Малий Ярослав не раз, почувши як наспівує батько якусь мелодію, прагнув її відтворити, перебираючи ще невмілими пальцями по білих та чорних клавішах сімейного роялю.

Коли хлопчику виповнилося 6 років (1886 р.), його віддають на навчання до початкової школи з російською мовою викладання, яка за фонописом була найбільш наближена до української [2].

Вивчаючи релігію, польську, російську та німецьку мови, географію, історію, правопис та математику, малий учень мав у річному свідомстві оцінки “дуже добре”. Та найбільше він захоплювався співами. Недарма його дзвінкий та гучний голос виділявся з-поміж хору усього класу. Вслухаючись у мелодійність українських народних пісень, грайливість польських, строгість німецьких мелодій, хлопчик поринав у світ музики, який володарював над ним з коліски.

У 1891 році Ярослава переводять до Другої німецької гімназії, професором якої був його батько. У гімназійних стінах він вивчає теорію музики, гармонію, контрапункт, із запалом бере участь у роботі хорового гуртка. Старанний учень не пропускає жодного концертного вечора чи

вистави в оперному театрі, пробираючись туди найчастіше хитроцями, без квитка. Вже в ці роки майбутній композитор багато уваги приділяє вивченню фольклору, мандруючи літом у горах: записує гуцульські, бойківські, лемківські пісні, що стали одним з основних джерел його творчості.

Побачивши особливе захоплення юнака музичними дисциплінами, у 1896 році батьки віддають його до приватної музичної школи у Львові [12, с.196-197].

Тут з'явилися перші творчі спроби юного композитора: пісні-романси та українські танці для фортепіано. Але композиція йому давалась нелегко – ще бракувало належної підготовки.

У 1898 році Ярослав блискуче складає випускні іспити в гімназії та закінчує музичну школу. Перед юнаком постало питання вибору майбутньої професії. Але через скрутні матеріальні умови навчання у бажаному закладі – консерваторії – стало неможливим: за нього необхідно було внести високу платню. Тому Я.Вінцовський на заощаджені ним кошти зміг вступити тільки до Львівського політехнічного інституту (ск. Szkoła politechniczna we Lwowie) на дорожньобудівний факультет [2].

У перші роки навчання Ярослав стає членом студентського товариства техніків “Основа” [9, с.20-21], записується до співацького – “Львівський Боян”, бере активну участь як хорист у польських товариствах “Лютяня” та “Ехо” [4, с.31-32].

Справжнім другом для юнака став керівник польського хору “Ехо” Ян Галь (1856-1912). Композитор, диригент, фольклорист, автор багатьох кантат, хорів та сольних пісень погодився давати приватні уроки гармонії та композиції Я.Вінцовському, що значно поглибило знання початківця і розширило його музично-естетичний світогляд. Щоб продовжити музичну освіту, енергійний юнак здобув кілька рекомендаційних листів і завдяки їм записався у польську консерваторію ім.К.Шимановського у Львові вільним слухачем без права отримати диплом.

Упродовж двох років (1898–1900 рр.) майбутній композитор з захопленням відвідує лекції з музично-теоретичних дисциплін у професора Францішка Сломковського, з композиції – у польського композитора та відомого музичного критика Станіслава Невядомського.

Одержавши добру музичну підготовку в консерваторії, Я.Вінцовський стає керівником чоловічого хору Львівського спортивного товариства “Сокол” і з того часу обирає псевдонім Ярославенко. Завдяки активності керівника хоровий колектив багато концертує [9, с.20-21]. Для пропаганди сокільських ідей – виховання єдності, почуття честі, фізичної сили, витримки, дисципліни – на взірць чехів, поляків і хорватів влаштувалися по містах зібрання, на яких виступав цей хор. Для нього композитор створив пісню-візитку “Соколи, соколи, ставайте в ряди”,



яка стала надзвичайно популярною і звучала майже на всіх сокільських злетах.

Для тиражування творів, які входили до репертуару хору, літографічним способом друкується невеликим тиражем збірник пісень для чоловічого хору “Паші звуки” під редакцією Я.Ярославленка. Перший випуск вміщав 5 хорових композицій: три маршові – гасло “Поклик Соколів”, “Марш Соколів”, “Мій край – мій край” і дві у дусі народних пісень: “Загадка” та “Закувала зозуленька”. Після вдалої апробації цих творів виникла потреба виходу інших подібних збірників. Тому згодом у досить короткий термін виходить II, III і IV випуски під тією ж редакцією.

До цього періоду відносяться перші зрілі твори митця: вокальні твори “Дика рожа” (сл. Д.Млаки), “Ой ти, соловій” (сл. В.Пачовського), “Мав я рожу” (сл. Д.Млаки), “Щебетушко ти маленька” (сл. Д.Млаки), “В мене серце до любові” (сл. В.Кулика) та п’єси для фортепіано “Шварцьованка на Парнас”, “Любонці” [9, с.20-21]. Вихований на кращих зразках української поезії, Я.Ярославленко для своєї вокальної лірики ретельно і вдумливо підбирає літературну першооснову. Його твори свідчать про прекрасний літературний смак і тонке відчуття поетичного слова. Композитор використовує вірші, зміст і поетика яких є співзвучні власному внутрішньому світу. Узагальнивши досягнення композиторів-попередників через призму своїх душевних переживань і особливостей власного стилю, Я.Ярославленко створив прекрасні вірці романсової лірики.

Якось, упорядковуючи бібліотеку товариства “Сокол”, він натрапив на пісню-марш для чоловічого хору, що її написав Д.Січинський, яка, однак, не була відома широкому загалу. Вважаючи, що причина непопулярності пісні саме у невдалому літературному тексті, Я.Ярославленко запропонував виправити цей недолік своєму другу поету В.Пачовському. Щоб отримати дозвіл на друкування новоствореної пісні “Над гори, до хмар...”, він приїхав до Д.Січинського, який проживав тоді у Станіславові. Ця зустріч стала поштовхом до їхньої особистої і творчої дружби.

Здобувши професію інженера після закінчення політехніки (1904), Я.Ярославленко, як представник національної меншості, в умовах національного та соціального гноблення не міг відразу знайти роботу. Скрутні матеріальні обставини змусили митця погодитись на невдячну працю записувати музику, яку складав сліпий польський композитор-дилегант Теодор Вижга, що жив у своєму маєтку Важучин на Волині. Заняття це було не до душі Я.Ярославленку, проте його зацікавили волицькі народні пісні, яких він не знав [4, с.31-32].

Наприкінці 1904 року Я.Ярославленко влаштовується інженером-будівельником при Львівській залізниці, а у 1905 році стає власником технічного бюро “Будівельні матеріали” у Львові [12, с.196-197].

У цьому ж році він отримує посаду інженера у Львівському залізничному управлінні. Хоча робота за фахом займала тепер більше часу, Я.Ярославленко з допомогою А.Вахняпина, Ф.Колесси та інших представників громадськості організовує у Львові потне видавництво під назвою “Українська Накладня” [18, с.105], яке згодом отримало назву “Музична Накладня Торбан”.

Як зазначали організатори “Музичної Накладні”: “Велика нестача такого загального, а zarazом дуже дешевого видавництва, яке поставило би нашу музичну літературу на належній висоті, дасть відчувати уже довгий час, тому нема сумніву, що се нове видавництво приймуть всі прихильно, а тоді сповнить “Торбан” свою трудну задачу та причиниться вельми до розвою української музики” [8]. Але через недостатню кількість копій втілити свій задум було надзвичайно складно. За перших пір року вийшло тільки чотири нотні випуски, до яких увійшли твори:

Випуск 1 – Я.Ярославленко, “Любонці” – вальс на фортепіан.

Випуск 2 – Я.Ярославленко, Співаник для народних шкіл.

Випуск 3 – Я.Лопатинський, “Не жартуй” – музика на фортепіан.

Випуск 4 – М.Вербицький, “Ще не вмерла Україна” [18, с.105].

З року в рік видавництво збільшувало кількість накладу. Світ побачили твори Д.Січинського, О.Нижанківського, Я.Лопатинського, С.Людкевича, М.Лисенка, К.Стеценка, Я.Степового, М.Леонтовича, кращі композиції галицьких митців, а також власні твори Я.Ярославленка: хори, солоспіви та фортепіанні п’єси.

Поряд з роботою у видавництві він все ж продовжує займатися улюбленим мистецтвом: керує хором українського народного театру, творчо працює у “Львівському Бояні”, спілкується з Ярославом Лопатинським – своїм шкільним товаришем, а пізніше одним із засновників видавництва.

У цей період поживалося листування композитора з Денисом Січинським. Завдяки цьому Я.Ярославленко дізнавався як про культурно-мистецьке життя Станіславова, так і про творчі плани та здобутки свого друга. Одночасно у видавництві “Торбан” виходять друком та отримують визнання серед мистецьких колективів деякі твори Д.Січинського: вокальні – “Стоїть гора високая”, “І золотої й дорогої”, фортепіанні – “Пісня без слів”, “Концертна мазурка” та інші. Фінансовою підтримкою вже тоді хворому Д.Січинському стали гонорари від видання його творів [6, с.281-303].

Поряд з роботою на залізниці та у видавництві Я.Ярославленко активно займається творчістю. Він пише хори на вірші Т.Шевченка, В.Самійленка, М.Вороного, О.Маковоя, С.Черкасенка, І.Франка.

У 1908 році Я.Вінцковського направляють у відраження в “секцію консервації” у м.Броди, а потім – у Дрогобич (1909 рік), де митець обіймає посаду інженера при залізниці. За цей недовготривалий період роботи

композитор часто навідується до Львова, цікавиться видавничою справою [9, с.20-21].

26 травня 1909 року у Станіславові помирає Денис Січинський. Через нерегулярну роботу *“галицько-польської”* [6, с.281-303] пошти ця звістка дійшла до Я.Ярославленка із запізненням, тому він *“не міг навіть віддати посліднього поклону правдивому, щирому музикови...”* Ще перед смертю Д.Січинський написав великий лист-заповіт, у якому перелічив усі свої твори і попросив Я.Ярославленка їх розшукати, упорядкувати і при можливості видати. Виконуючи останню волю друга, митець опублікував статтю *“Спадщина Дениса Січинського”* у газеті *“Діло”* за 18 травня 1910 року з проханням відшукати усіх, хто має рукописи покійного. 23 лютого 1913 року Я.Ярославленко передав науковому товариству ім.Шевченка у Львові всі зібрані твори композитора [5, с. 4; 6, с.281-303; 9, с.20-21].

По закінченні у Дрогобичі терміну відрядження у 1914 році Я.Вінцковський повертається у Львів [6, с.281-303] і працює молодшим інженером при Львівському залізничному управлінні. Однак події Першої світової війни не обминули і Львів. Тому під час евакуації у 1915 році управління залізничних доріг Галичини зі Львова у Київ за розпорядженням влади Я.Вінцковський був вивезений до Росії як австрійський підданий. Відомостей про цю евакуацію майже немає, є тільки посвідчення з управління залізничних доріг у м.Києві [2].

У 1916 році композитор повертається в Україну і влаштовується на роботу як інженер технічного відділу ліквідаційного управління у Львові, а з вересня цього ж року повертається на попереднє місце праці.

Наступний період у житті композитора позначився важкими випробуваннями. У 1917 році помирає батько. Це була велика втрата для композитора, адже батько був його першим учителем, наставником, порадиником. Внаслідок ліквідації залізниць Галичини і Буковини у 1918 році інженера Я.Вінцковського звільнено, але, як потім буде згадувати сам композитор, ця причина виявилася тільки прикриттям. Основна ж причина була: *“За видання українських (рев.) пісень Я.Вінцковського звільнено з Управління залізниць з посади інженера польсько-шляхетською владою”* [2].

Втрата батька, а потім і засобів до існування вплинула на здоров'я 38-річного митця. І тільки завдяки вірній дружині і порадиці Євгенії Антонович Я.Ярославленко зумів переступити через чорну смугу і ще з більшим натхненням поринути в улюблену мистецьку сферу.

Євгенія Антонович (1870 р.н.) була родом з Перемишля із заможної польської родини о.Теофілія Дмоховського та Наталії Волощакевич. Після трагічної загибелі свого першого чоловіка доктора Володимира Антоновича вона з силами багато подорожувала, а коли повернулася у Львів, то справжньою підтримкою і опорою для неї стала дружба з директором потного видання інженером Ярославом Вінцковським [2; 10].

Вони одружилися в серпні 1918 року у церкві Св.Юра [2; 21]. Дружина з цікавістю поринала у мистецький світ, який панував у їхньому домі, де знаходилася редакція видавництва *“Горбан”*. Там же збиралася Управа та Надзвірна Рада, проводилися загальні збори; Євгенія допомагала чоловікові у листуванні, давала життєві поради, підтримуючи цим композитора.

У 1919 році після розпаду Австро-Угорської імперії здійснилася давня мрія Я.Ярославленка – побувати на берегах Дніпра. У Києві він познайомився із К.Стеценком, Я.Степовим та М.Леонтовичем, які ще більше зміцнили віру митця у безмежні можливості народної творчості, в потребу музично-естетичного виховання молоді.

Після повернення у Львів Я.Вінцковський активно займається просвітницькою діяльністю. З допомогою брата Юрія, який утримував у с.Микуличині фотоагельє, Я.Ярославленко створює хор і театральний гурток при Микуличинській філії *“Просвіти”*, а також хор при музичному виданні *“Горбан”*. Завдяки цим колективам світ ознайомився з такими хоровими творами митця, як *“Що осінь нам”*, *“Чи є в блисках сонце”*, *“Розвився кучерявий дуб”* та ін. [10].

У 20-30-і роки ХХ ст. Я.Ярославленко пише багато творів та новітньо віддає себе громадській роботі. Працюючи з самодіяльними шкільними колективами, композитор поповнює хорову літературу творами для дітей: *“І звук пісень, і шелест лент”*, *“Млин”*, *“Школярський гімн”*, *“Гімн пластунів”*. Упродовж багатьох років митець керував хором ремісничого товариства *“Зоря”* у Львові. Для нього він створив *“Зорянську пісню”*, яка була присвячена 50-річчю цього товариства. У ці роки вперше побачили світ твори Я.Ярославленка музично-театрального жанру – опери і оперети. Відомо, що на початку свого становлення українська опера виступала як народно-побутова пісенно-розмовна опера, точніше оперета. Можливість ширше розкрити свій задум завдяки гнучкості цього жанру, в якому поєдналися риси побутової драми, етнографічної картини, соціальної сатири, лірики, романтики, героїки, гумору, сентименталізму, фантастики, вабила митців. Це втратила оперета своєї популярності і в період кінця ХІХ – початку ХХ століття, але, віддаючи данину часові, вона збагатилася новими засобами та рисами, які відображали особливості цієї епохи.

Я.Ярославленка зацікавив цей жанр, і до нього він звертається протягом усього творчого шляху. Митець створив оригінальний взірць оперети на одну дію *“В чужій шкірі”* (*“Розрада”*), лібрето для якої написав Ю.Шкрумеляк. Вона за композиційною структурою, настроєм, музично-інтонаційним матеріалом нагадується з оперою-хвилиною *“Ноктюрн”* М.Лисенка.

У 1927 році у Львові Я.Ярославленко працює над романтично-ліричною оперетою *“Дівча з лілеєю”* на лібрето І.Зубенка, яка залишилася незакінченою.

Найбільш популярною стала оперета “Бабський бунт”, прем’єра якої відбулася 2 квітня 1921 року в Українському театрі під керівництвом Др. Пички у Львові і мала неабиякий успіх. У газеті “Український вісник” було надруковано позитивну рецензію С. Чарнецького [20], а з афіш, які зберігаються у ВР ЛІНБ ім. В. Стефаника, відомо, що постановки оперети “Бабський бунт” були неодноразово здійснені також у м. Сокалі та с. Микуличині протягом 1921-37 рр. [3].

У цей час композитор співпрацює з театром “Української бесіди”, у репертуар якого ввійшла його опера за мотивами повісті М. Гоголя “Відьма” [19]. Прем’єра опери відбулася 22 травня 1922 року. Тогочасна критика по-різному відгукнулася на постановку. Але загальним недоліком було визначено певдале лібрето, що зумовило незначну популярність цього твору. Л. Біленький у місячнику “Театральне мистецтво” писав: *“Авторови, як композиторови тих чисельних гарно опрацьованих хорових продукцій, які головно творять підставу “Відьми”, не достає повного розуміння зі сценою, так як впрочім примітивне лібретто Черкасенка не має основних черт драматичности. Ярославенко, пізнати, вложив не мало праці і музичного хисту в свої композиції, та на сцені завдяки лібреттові це тільки цикль романтичних ліричних пісень, відспіваних гуртами, незв’язаних собою яким основним мотивом”* [19].

Але, крім недоліків, рецензенти позитивно відзначали вдалу гру артистів: *“солідно опрацьовали свої ролі, особливо Стадника (Марта-відьма), Гаск (Гонимітер), Рубчак (Нечмиря), Крушельницький (Жид), Данишак (Наймит) і др.”* [19].

Одночасно Я. Ярославенко продовжує роботу у видавництві “Горбан”, яке у 1933 році стало кооперативою. У квітні 1934 року у Львові вийшов у світ перший примірник журналу “Музичні Вісти” [13 - 17] з поміткою під заголовком: *“Орган для поширення музичної культури”* [13]. На титульній сторінці редакцією було вміщено звернення до читачів про його мету: *“...для плекання та поширення музичної культури серед усіх верств нашого народу... робимо спробу та видаємо отсі “Музичні Вісти” в надії, що всеж таки добре діло візьме верх та знайде відгук у всіх тих, які досі не зуміли піддержати як слід добрих намірів наших попередників”*, і завдання, що ставили перед собою видавці: *“Ми мусимо гуртуватися до роботи й не можемо дивитися, щоби хори, дириженти, учителі музики і т.д. ходили самотас. Мусимо дати їм можливість друкованим словом порозуміватися, що їм лежить на серці, чого бракує, чого бажали б і т.д. ... мусимо показатися в світі, як виглядаємо і що посідаємо”*.

Але у травні наступного 1935 року часопис “Музичні Вісти” припинив своє існування через недостатню підтримку читачів та матеріальну неспроможність оплатити затрати на його видання [17].

У 1941 році Я. Ярославенко, прослухавши спеціальні курси, влаштується на роботу бібліотекарем у музичному відділі при філії Академії наук у Львові [2]. В цей час його дослідницький хист розкривається у написанні музикознавчих статей, що висвітлюють цікаві знахідки творчих портретів українських композиторів [22 - 27].

Події Другої світової війни кардинально змінили творче життя митця. В останній рік війни він насильно був вивезений німецько-фашистськими загарбниками до Чехословаччини, звідки повернувся хворим і знесиленим [2].

Після повернення в Україну Я. Ярославенко ще кілька років (1945-1948 рр.) завідує музичним відділом Львівської бібліотеки Академії наук. У 1946 році його обирають членом Спілки композиторів у Львові, головою якої був С. Людкевич.

В останні роки життя композитор працює над впорядкуванням своїх творів, вихідної кореспонденції, пише автобіографію (яку, на жаль, знищено). Його твори все частіше звучать на мистецьких імпрезах, по радіо, входять до складу репертуарів різних колективів: духового оркестру електролампного заводу (керівник Г. Гуков), капели Палацу піонерів (керівник А. Кузін), військового оркестру “Динамо”, хору педінституту та консерваторії.

До останньої миті ця людина невтомно трудилася, долала різні перешкоди, та 26 червня 1958 року життя Я. Ярославенка обірвалось. Композитор похований на Личаківському кладовищі у Львові [11]. У 1959 році іменем Я. Ярославенка було названо одну із затишних зелених вулиць Львова [7].

1. Архів Д. Вінчковського // Львівська Наукова бібліотека ім. В. Стефаника НАН України. Відділ рідкісної книги.
2. Архів Я. Ярославенка. Документи біографічного характеру // ДАЛЮ Ф. Р-2920, он. 1, стр. 1 - 30.
3. Афіші на виставі оперети Я. Ярославенка “Бабський бунт” // Львівська Наукова бібліотека ім. В. Стефаника НАН України. Відділ рукописів. Ф. Яросл. 16/п. 2.
4. Білинська М. До 100-річчя Я. Ярославенка // Музика. - 1980. - №3.
5. Вінчковський Я. В справі видавця композицій Дениса Січинського // Діло. 1909. Ч. 117.
6. Горак Я. Листи Дениса Січинського до Ярослава Вінчковського // Записки наукового товариства імені Т. Шевченка. Том ССХХVI. Праці Музикознавчої комісії. Львів, 1993.
7. Грабко Л. Р., Мельник Б. В. Довідник перейменувань вулиць та шляху Львова. Львів, 1992.
8. Діло. - Львів, 1905. Ч. 62.
9. Ярославенко Я. Про композитора Дениса Січинського. Перевидання Лисенка І. // Музика. 1997. №1.
10. Матеріали домашнього архіву родини Вінчковських // Львів, вул. Я. Ярославенка. 30.
11. Метричні книги реєстрації смерті м. Львова за 1958 р. // ДАЛЮ Ф. Р 3152, он. 1, стр. 82 І. арк. 86.

12. Михальчиний Я. Я. Ярославенко // З музикою крізь життя. - Львів: Каменяр. 1992.
13. Музичні вісти. - Львів, 1934. - №1 // Львівська Наукова бібліотека ім.В.Стефаника НАН України. Відділ україністики. Ф.Ж. III 15058.
14. Музичні вісти. - Львів, 1934. - №2 // Львівська Наукова бібліотека ім.В.Стефаника НАН України. Відділ україністики. Ф.Ж. III 15058.
15. Музичні вісти. - Львів, 1934. - №3 // Львівська Наукова бібліотека ім.В.Стефаника НАН України. Відділ україністики. Ф.Ж. III 15058.
16. Музичні вісти. - Львів, 1934. - №4 // Львівська Наукова бібліотека ім.В.Стефаника НАН України. Відділ україністики. Ф.Ж. III 15058.
17. Музичні вісти. - Львів, 1934. - №5 // Львівська Наукова бібліотека ім.В.Стефаника НАН України. Відділ україністики. Ф.Ж. III 15058.
18. Огляд Музика // Артистичний вісник. - Львів, 1905. Ч.7-8.
19. Театральне мистецтво. - Львів, 1922. - Ч.3-4.
20. Український вісник. - 1921. - Ч.58.
21. Церква Юра. Протоколи передшлюбних онитувань парочечих, свідоцтва про народження // ЦДДА України у Львові. - Ф.201, оп.4а, спр.3507, 3513.
22. Ярославенко Я. Музичний кабінет Львівської бібліотеки Академії наук // Львівська Наукова бібліотека ім.В.Стефаника НАН України. Відділ рукописів. Ф.Яросл.129/п.8.
23. Ярославенко Я. Памяти Яна Галя // Педія. - Львів, 1912. №40.
24. Ярославенко Я. Про колишній етап хорової та оркестрової музики у Львові. // Львівська Наукова бібліотека ім.В.Стефаника НАН України. Відділ рукописів. Ф.Яросл.128/п.8.
25. Ярославенко Я. Стадія Демиса Січипського // Діло. 1910. Ч.85.
26. Ярославенко Я. Той, що кохався в легких піснях. Стаття-некролог, уривки з листів Я.Лонатицького // Назустріч. 1936. Ч.3.
27. Ярославенко Я. У Віктора Мапока (спомин) // Педія. - Львів, 1912. №44.

Natalia Nykorak

### THE CREATIVE AND EDUCATIONAL ACTIVITY OF YAROSLAV YAROSLAVENKO

The article is devoted to the life and creative work of Y. Yaroslavenko – a well known Ukrainian composer-amateur of the end XIX-th of the beginning XX-th century. Specifically a great attention is paid to the period when he lived and worked in Lviv – the center of the musical life in Western Ukraine of that historical period. His musical-dramatic, choral and chamber-vocal creative work are discovered in the article in detail. Y. Yaroslavenko founded the music publishing-house “Torban”.

### Зміст

#### ТЕОРІЯ МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА

<i>Вікторія Мухіна, Ірина Таран.</i> Стильові особливості фортепіанної творчості Д.Задора.....	3
<i>Любов Гундер.</i> Пліуралізм інтерпретації як формування художньої концепції камерно-інструментального виконавства.....	19
<i>Тамара Лоскутова.</i> Риторико-інтонаційні засоби клавірних творів Й.С. Баха. <i>Галина Стасько.</i> Системно-методичне забезпечення широкопрофільної вокальної підготовки музикантів.....	26
<i>Владислав Киязев.</i> Сцєнічне хвилювання у концертній діяльності виконавця.....	31

#### НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ

<i>Ольга Фабрика.</i> Життя та культурна діяльність лемків у Західній Україні.....	49
<i>Віолетта Дутчак.</i> Кобзарсько-лірницьке мистецтво у контексті християнських ідей.....	56

#### ІСТОРІЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

<i>Михайло Гнатюк.</i> Народне мистецтво і дизайн на виставках у Галичині....	65
<i>Василь Черепанин.</i> Іконографічний капіт у трансформації бойчуків.....	70
<i>Лариса Поліщук.</i> Етапи розвитку стаїславівської сєцєсії протягом 1895-1914 рр.....	77
<i>Ольга Павлицька.</i> Народне мистецтво радянського часу 1940-1950-х рр. під ідеологічним тиском “новаторства”.....	87
<i>Володимир Шпільчак.</i> Художній мєтал в архітектурі Івано-Франківська початку ХХ ст.....	97
<i>Василь Хомин.</i> Творчість Т. Кошистинського та українське сакральне монументальне мистецтво другої половини ХІХ – початку ХХ ст.....	104
<i>Олена Волинська.</i> Громадська та художньо-просвітницька діяльність Опапаса Заливахи.....	111

#### ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

<i>Ірина Полякова.</i> Особливості музично-театрального руху в Галичині періоду кінця ХІХ – 30-х рр. ХХ ст.....	122
<i>Василь Яковичин.</i> Лєсь Курбас і театр “Бєрезиль”.....	132

#### МУЗИЧНА КУЛЬТУРА ГАЛИЧНИНИ

<i>Мирон Черепанин.</i> Перший зїзд українських композиторів Галичини (документі і матеріали).....	141
<i>Романа Лудик.</i> Фольклорні розвідки етнографів Прикарпаття кінця ХІХ початку ХХ ст.....	146
<i>Лєся Ничай.</i> Консерваторія ім. С. Монюпка в Стаїславові.....	151
<i>Юрій Волощук.</i> Скрипкова музика українських композиторів Галичини 1919-1939 років у контексті розвитку європейського модернізму.....	161
<i>Богдан Кїдратюк.</i> Церковні дзвони Стаїславова Івано-Франківська.....	170
<i>Паталія Толошияк.</i> Роман Стаївичий – провідний диригент музично-хорового товариства “Коломийський Боян”.....	180
<i>Паталія Никорак.</i> Творча та просвітницька діяльність Ярослава Ярославенка.....	187

## Contents

### THE THEORY OF MUSICAL PERFORMANCE.

<i>Viktoria Muchina, Iryna Taran.</i> The stylistic peculiarities of the piano art of D.Zador.....	3
<i>Irybuv Gunder.</i> Pluralism of interpretation as the formation of art conception of chamber instrumental execution.....	19
<i>Tamara Loskutova.</i> The rhetoric-intonation methods of J.Bach piano compositions.....	26
<i>Halyna Stasko.</i> The systematic supply of the widetypes vjcal training of the musicians.....	31
<i>Vladyslav Knyazev.</i> The stage frightening in the concert activity of the performer.....	41

### FOLK ART.

<i>Olga I'abryka.</i> The life and cultural activity of Lemkiv in the Western Ukraine.....	49
<i>Violetta Dutchak.</i> Kobzar-lirnyk art in the context of the Christian ideas.....	56

### THE HISTORY OF FINE ARTS.

<i>Mykhailo Hnatiuk.</i> Folk Art and Design at the exhibitions in Halychyna.....	65
<i>Vasyl Cherepanyn.</i> The iconographical canon in the transformation of "boichukistiv".....	70
<i>Larisa Polishchuk.</i> The stages of developing of Stanislavov Setsesion during (1895-1914).....	77
<i>Olha Novytska.</i> Folk Art of Soviet Period in 1940 s and 1950 s under ideological pressure of "novatorship".....	87
<i>Volodymyr Shpilchak.</i> Metal-working decoration in the architecture of Ivano-Frankivsk at the beginning of XXth century.....	97
<i>Vasyl Khomyn.</i> T.Kopystynskyy's activity and Ukrainian sacral monumental Art at the second part of the XIX - beginning of the XX centuries.....	104
<i>Olena Volynska.</i> The public and artistic activiti of Opanas Zalyvakha.....	111

### THEATRICAL ART.

<i>Iryna Polyakova.</i> The peculiarities of the musical-theatrical amateur movement in Halychyna at the end to XIXth - 30is of the XX th century.....	122
<i>Vasyl Yakovyshyn.</i> Les Kurbas and the theatre "Berezil".....	132

### THE HISTORY OF MUSICAL CULTURE OF HALYCHYNA.

<i>Myron Cherepanyn.</i> The first meeting of the ukrainian composers in Halychyna..	141
<i>Romana Dudyk.</i> Folk reserchages of the Precarpathian ethnographers within the end of XIXth and the beginning of XX-th centuries.....	146
<i>Lesya Nychai.</i> The conservatoire in Stanislav named after S.Moniushko.....	151
<i>Yuriy Voloschuk.</i> The violin music of the ukrainian composers of Halychyna during 1919-1939 in the context of developing european modernism.....	161
<i>Bohdan Kindratuik.</i> Church bell and ringing Stanislavova - Ivano-Frankivska..	170
<i>Natalia Toloshniak.</i> Roman Stavnychy - a leading conductor of music-choir society "Kolomyiskyy Boyan".....	180
<i>Natalia Nykorak.</i> The creative and educational activity of Yaroslav Yaroslavenko.....	187

Міністерство освіти і науки України  
Прикарпатський університет ім. Василя Стефаника

ВІСНИК  
Прикарпатського університету

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО  
Випуск 3

Видається з 1995 р.

Адреса редколегії: 76000, м. Івано-Франківськ,  
вул. Шевченка, 57.

Прикарпатський університет, тел. 59-60-51

Видавництво "Плай" Прикарпатського університету  
76000, м. Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57, тел. 59-60-51  
(українською мовою)

Ministry of Education of Ukraine  
Precarpathian University named after V.Stefanyk

NEWSLETTER  
Precarpathian University named after V.Stefanyk  
Precarpathian Untyeisly named after V.Stefanyk

ART STUDIES  
ts № 3 Issue

Published since 1995

Publishers' address: Department of Fine Arts  
Precarpathian Untyeisly named after V.Stefanyk  
57, Shevchenko Str., 76025 Ivano-Frankivsk, tel. 59-60-51

PLAI Publishers, Precarpathian University  
57, Shevchenko Str.,  
76000, Ivano-Frankivsk, tel. 59-60-51  
(Published in the Ukrainian Language)

Літературний редактор: Олександра ЛЕНІВ  
Технічний редактор: Олена БОЙЧУК  
Комп'ютерна верстка: Віра ЯРЕМКО

Здано до набору 5.09.2001 р. Підп. до друку 21.12.2001 р. Формат 60x84/16. Папір офсетн.  
Гарнітура "Times New Roman". Ум. друк. арк. 12.00. Вид. арк. 12.17. Тираж 300 прим. Зам. 452.

Друкарня видавництва "Плай" Прикарпатського університету  
76000, м. Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57, тел. 59-60-51