

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ, МОЛОДІ ТА СПОРТУ УКРАЇНИ

**ВІСНИК
ПРИКАРПАТСЬКОГО
УНІВЕРСИТЕТУ**

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

ВИПУСК 24–25



ІВАНО-ФРАНКІВСЬК
2012

*Друкується за ухвалою вченої ради
Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.
Протокол № 8 від 31 серпня 2012 р.*

Рецензенти: доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри теорії музики та інтерпретології Харківського національного університету мистецтв ім. І.Котляревського **Л.В.Шаповалова;**

доктор мистецтвознавства, професор, провідний науковий співробітник Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Рильського НАН України **М.Ю.Ржевська.**

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, д-р фіз.-мат. наук, проф. Б.К.ОСТАФІЙЧУК; д-р мистецтв., проф. М.Є.СТАНКЕВИЧ; д-р пед. наук, проф. Н.В.ЛИСЕНКО; д-р хім. наук, проф. Д.М.ФРЕЙК.

Редакційна колегія: д-р мистецтв., проф. М.Є.СТАНКЕВИЧ (*голова редколегії*); д-р мистецтв., проф. О.В.КОЗАРЕНКО; д-р мистецтв., проф. П.Ф.КРУЛЬ; д-р мистецтв., проф. Д.В.СТЕПОВИК; д-р мистецтв., ст. наук. співроб. Р.В.ЧУГАЙ; д-р мистецтв., проф. М.В.ЧЕРЕПАНИН; д-р мистецтв., проф. Ю.П.ЯСІНОВСЬКИЙ; канд. мистецтв., проф. В.Г.ДУТЧАК (*відповідальний секретар*).

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

Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. 2012. Вип. 24–25. 401 с.

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

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

Newsletter Precarpathian University. Art studies its № 24–25. 2012. Issue 401 s.

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

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

ТЕОРІЯ Й ІСТОРІЯ ВІЗУАЛЬНИХ МИСТЕЦТВ

УДК 7.05:601(100)

Михайло Станкевич

КВАЗІПОНЯТТЯ І МОРФОЛОГІЯ ДИЗАЙНУ

У статті розглядаються основні проблемні поняття, важливі для дослідження історії та теорії дизайну: “технічна естетика”, “арт-дизайн”, “нондизайн” та “етнодизайн”. Запропоновано тернарну морфологію напрямів проектної творчості середини ХХ ст. замінити на семизначну, характерну для початку ХХІ століття.

Ключові слова: дизайн, “технічна естетика”, “арт-дизайн”, “нондизайн”, “етнодизайн”, морфологія.

Дизайнерські пошуки нових форм техніки й предметного світу розпочалися на зламі ХІХ і ХХ ст. завдяки радикальним поглядам архітекторів А.Лооса, Л.Саллівена та ін., які засудили орнаментацию та стилізаторство. На практиці їх втілювала творча спілка Веркбунд (1907–1914), учасники якої створювали прості та функціонально оправдані зразки для промислового виробництва. Значний вплив на моделювання об'єктних форм технічних засобів мала конструкторська розробка аеростатів, планерів, літаків-біпланів та автомашин. Зародження виробничого дизайну завдячує також винаходу й запровадженню електричної енергії.

Важливо, що література про дизайн набуває поширення лише з 1930-х років, а із середини століття розгортається віяло суперечливих поглядів щодо його теоретичних описів і квазітермінів [1]. До них варто віднести такі сумнівні поняття, як “технічна естетика”, “арт-дизайн”, “нон-дизайн” та “етнодизайн”.

Термін “технічна естетика”, напевно, інспірований від “практичної естетики” Готфріда Земпера та впроваджений у науковий обіг 1954-го року з легкої руки чеського дизайнера Петра Тучни, який був одним із засновників європейського промислового дизайну, автором оригінальних концепцій екскаваторів, меблів, а також теоретичних і навчальних робіт з естетики та методології проектування. Технічну естетику як теорію художнього конструювання розробляли для промислових виробів у СРСР і в деяких країнах “соцтабору”, але в інших напрямках дизайну (графічного чи архітектурно-просторового) вона не спрацьовувала, а тому є очевидною помилкою. У ХХІ ст. технічна естетика замінена “теорією дизайну”, яка має складатися з таких розділів: а) ключові поняття дизайну з термінологією та означеннями; б) предмет й об'єкт дизайн-діяльності; в) морфологія й типологія продуктів; г) мета й соціологія дизайну; д) принципи та закономірності художнього конструювання. Утім фундаментальної праці з теорії дизайну, наскільки нам відомо, поки що немає ні в нашій країні, ні за кордоном.

Штучне поняття “арт-дизайн” виникло у 80-х роках ХХ ст. для виокремлення особистої творчості, що не вписувалася в традиційне художнє конструювання, тобто в стратегію ідеології дизайну. Місце артистичного дизайну в системі видів дизайну, його соціально-культурні витоки та специфіку розглядає російський учений Володимир Медведєв [2, с.133], розташовуючи його в ієрархії видів між декоративно-прикладним і декоративним мистецтвом [3, с.21], хоч насправді це маргінальне явище не вписується в морфологію мистецтва. Утім він слушно стверджує, що “мистецтво-дизайн” – “це вид дизайну з явним пріоритетом естетичного начала, який спрямований на організацію художнього враження від сприймання об'єкта. Це “проектування емоцій”, мета якого зближується із завданнями декоративного або навіть образотворчого мистецтва, але віддаляється від завдань предметної художньої творчості. Найчастіше об'єкти арт-дизайну – демонстраційно-виставкові експонати, які не є творами образотворчого чи декоративного мистецтва, а декоративні образи знайомих за візуальними ознаками речей: одягу, головних уборів, посуду, меблів, світильників тощо, перетворені фантазією художника. Здебільшого вони мало розраховані на практичне використання, оскільки їхні утилітарні функції авторами завуальовані, відсторонені або взагалі позбавлені” [2, с.133].

Якщо це – декоративні композиції на тему вільноінтерпретованих тих чи інших типологічних груп і типів виробів, які часто переплітаються з образами, інспірованими з інших видів пластичних мистецтв, то запитасмо вслід за В.Ю.Медведєвим, причому тут дизайн? Чому цей вид декоративної предметної творчості називають арт-дизайном? Яка його роль у світі мате-

ріально-художньої культури? В'ячеслав Глазичев один з перших кваліфікував арт-дизайн як елітарне явище, однак він не пов'язував його з виставками [4]. Іноді ці твори по-справжньому оригінальні й виразні, але частіше їх автори просто шокують глядачів, відмовляючись від загально визнаних цінностей і логіки компонентів предметного світу. Художники “мистецтва-дизайну” “заради самоствердження прагнуть будь-якої новизни будь-якими засобами” [2, с.134]. Отже, помилка приховується в тому, що загальні твердження про “арт-дизайн” не стосуються ні графічного, ні просторового дизайну, тобто насправді вони є лише часткові.

Хибним є також термін “нон-дизайн”, який поширився наприкінці ХХ століття. Суть його полягає в тому, що він визначає не графічно-проектну чи макетну розробку, а вербальну менеджерську та маркетингову діяльність. Інакше кажучи, це – дослідження та програмування структур і відносин між людьми, їх дій; пропозиція стратегій для різних підприємств або організацій з метою “освоєння нової продукції; вироблення концепцій нових промислових товарів; проведення тривалих рекламних кампаній, ділових заходів; застосування нових методів і засобів професійного навчання, організації та проведення виставок товарів і послуг; підвищення ефективності торгівлі завдяки методам дизайну в системі маркетингу тощо” [2, с.135]. Подібні тексти, що містять норми, правила, програми, обґрунтування, застосовуються й в інших сферах діяльності, наприклад, для архітектурного проектування, реставраційної роботи. Так, визначені певні стратегії, експертні оцінки дозволяють найбільш ефективними методами домогтися бажаних результатів, але ніхто не називає ці підготовчі етапи “нон-архітектурою” чи “нон-реставрацією”.

Термін “етнодизайн” (виник в Україні на зламі ХХ і ХХІ ст.) спочатку визначав міру засвоєння народних мотивів, тобто відповідну стилістику проектування й реалізації задуму. Унаслідок згасання народного мистецтва, його традиції стають своєрідною екзотикою, а згодом концепцією стилістичного напрямку. Уже в 70–80-х роках минулого століття зводять різноманітні громадські споруди (ресторани, кафе-колиби, мисливські будиночки, торговельні ятки тощо), стилізовані під гуцульську дерев'яну архітектуру [5, с.229], фольклорні мотиви застосовують у дизайні українського одягу [6, с.21–30]. Однак номінація етнодизайну як спеціалізації на кафедрі декоративно-прикладного мистецтва Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (з 2006 р.) є, передовсім, даниною моди й маркетинговим заходом. Ще більшою невідповідністю грішить запровадження кафедри етнодизайну та реклами в Київському інституті реклами, бо використання народних мотивів у проектуванні не має для цього локальних фольклорних джерел. Отже, етнодизайн необхідно кваліфікувати як метод фольклоризації або імітації. Дуже нагадує американський “стайлінг” 1960-х років – імітація форми й оздоблення промислових виробів під різні історико-мистецькі стилі (античність, готику, бароко та ін).

Утім дизайн і народне мистецтво мають однакову логіку основних рівнів формотворення, що, з їх погляду, є насамперед проблемою вибору ключових функціональних параметрів, які й відкривають шлях до конкретного задуму. Якщо народний майстер такий вибір спрямовує на означений мистецький стереотип, то дизайнер повинен добре орієнтуватися в ситуаціях взаємозв'язків людини з предметним світом. Звідси можна визначити логічну структуру рівнів формотворення, яка перебуває в стані перманентних змін і розвитку. Проте неможливість охопити всю багатоманітність цих зв'язків і параметрів спонукає нас звернутися до спрощеної моделі, яка дозволяє виділити низку характерних і логічно вмотивованих рівнів: 1) функціональний; 2) матеріалів і технологічний рівень; 3) антропомасштабний (людина – міра всіх речей); 4) рівень інтер'єру (середовище – міра всіх речей); 5) рівень екстер'єру; 6) семіотичний рівень.

Досвідчений народний майстер своєю уявою поєднує всі необхідні якості в єдине ціле й у результаті народжуються предмети логічні, зручні, конструктивні та досконалі. Саме в цих предметах виразно виступає вміння майстра синтезувати форму залежно від її функціонального застосування.

Невибагливий предметний світ українського селянина в минулому містив різнофункціональні знаряддя праці й особливо посуду. Посуд – одна з найдавніших і найбільших морфологічних структур народного декоративно-прикладного мистецтва, що складається з п'яти родових відмін: господарський, кухонний (для приготування їжі), посуд для столу, посуд для

транспортування напоїв і страв, сакральний посуд. Виготовляли його з різноманітних матеріалів. Більшість форм посуду трималася без змін, так само як і приготування традиційних наїдків, протягом багатьох століть. Чимало типів посуду стали унікальними творами “народного дизайну”, витримують усі технічні, утилітарні та мистецькі вимоги. Деякі з них без найменшої зміни форми впроваджувалися в промислове виробництво.

Формотворення й конструювання предметів зі скла, пластмаси, металу та інших матеріалів вимагає від дизайнера знань їхніх технічних і декоративних особливостей. Матеріал дає корекцію не тільки під час виготовлення форми та конструкції предмета, але й впливає на його сприйняття. Ось чому в традиційному мистецтві майстер постійно вдосконалює свої знання про властивості матеріалів, максимально оволодіває прийомами їх обробки, прагне досягти виразності форми.

У дизайні та народному мистецтві формотворення значною мірою залежить також від технології виготовлення. Технологічне опрацювання навіть у межах одного й того ж матеріалу може відрізнитися й, урешті, давати різні результати форм і конструкцій. У більшості випадків дизайн засвоює вже відомі традиційні технології. Створює нові переважно з нових матеріалів. Трапляються й курйозні “винаходи” того, що вже колись існувало. Саме так сталося із славнозвісними модулями меблів 50–60-х років ХХ століття, широко впровадженими дизайнерами в обладнання інтер’єрів. Насправді модулі добре відомі в українському деревообробництві ХІХ – початку ХХ ст. у вигляді іграшок-“морок”. “Великі мороки” (віночки, хрести тощо) як обрядові полонинські вироби також виготовляли з окремих модульних елементів. Натомість “морокаланцюг” є яскравим виявом мудрої винахідливості майстра, який з одного шматка дерева довжиною близько двох метрів вирізав суцільний ланцюг, що більше є технологічним винаходом конкретної форми. Отож не маємо сумніву, що до джерел дизайну опосередковано причетні й народні майстри.

Наступний рівень дизайнерського формотворення лежить у контексті “людина – предмет – людина”, що, власне, визначає антропомасштабність усіх речей. Один з класиків американського дизайну Генрі Дрейфус раніше від інших свідомо висунув до техніки вимоги “людяності”. Утверджуючи своє творче кредо “людина міра всього”, постійно доводив до суспільної свідомості думку про первинність людського фактора в будь-яких виробках, у кожній машині, досягаючи цим самим посередництва між виробником і споживачем. Він у своїй найважливішій теоретичній праці “Антропометрія. Людський фактор у проектуванні” об’єктивно визначив параметричні оптимуми взаємодії будь-якої людини з будь-яким предметом або з організованим середовищем. Це було одне з перших широкомасштабних досліджень, що мало на меті встановлення відповідних геометричних параметрів різноманітних робочих позицій людини з мінімальною витратою м’язової енергії для їх підтримування [6, с.39].

Багато виробів народного побуту вирізняються простотою вирішення і якнайкращим пристосуванням до середовища й суб’єкта. Ще в давнину була підмічена тектонічна близькість вази, дзбанка до пропорцій і форм жіночого тіла. Антропоморфність посуду яскраво виражена в назвах його деталей: тулуб, пук, горловина, ручка, ніжка, шийка тощо.

Не менш важливими рівнями формотворення для народної пластичної творчості й дизайну є інтер’єр та екстер’єр. Не випадково теоретики дизайну задекларували, що “середовище є мірою всіх речей” [7, с.43]. Стихія неупорядкованості предметного світу неблаганно накладає відбиток на наше житло й побут. Частково це можна пояснити надлишком випадкових речей, яких, як мовиться, “викинути шкода й подіти нікуди”. Натомість у традиційному сільському житті не існувало випадкових речей, предметів суто декоративного призначення. Раціоналізм був основою формування життєвого простору.

У плані матеріального побуту всі “корисні” речі дійсно відігравали роль різноманітних знарядь і засобів для виконання певних фізичних операцій. Водночас ці самі речі є знаками культурної й групової приналежності, атрибутом престижу, символом вибраної ролі. Вони займають відповідний їм статус, стають співучасниками й помічниками в нашому спілкуванні з іншими людьми. Очевидно, що останній семіотичний рівень формотворення аж ніяк не є останнім за своїм значенням. Так, у незавершеній книзі Дрейфуса “Вступ до систематизації графічної символіки” містяться результати його майже тридцятирічної праці зі збирання й класифікації візуально-графічних знаків інформаційно-інструктивного характеру, які використо-

вуються в різних сферах життя в багатьох країнах світу. “Звідси творчість дизайнера набуває іноді філософського значення: він усвідомлює, що у своїй діяльності оперує знаками, які втілюють “дух цивілізації”...” [8, с.499]. Подібні семіотичні форми в народному мистецтві виражені через архаїчні мотиви орнаменту, що ще раз підкреслює незаперечні зв’язки дизайну з традиційною культурою.

Отже, “етнодизайн” – це не вид чи особливий напрям творчості, а стилістична відміна дизайну. 28–30 жовтня 2010 р. у Полтаві відбулася міжнародна конференція “Етнодизайн”, яка засвідчила, що українське народне декоративно-прикладне мистецтво й дизайн не відокремлені глухою стіною. Існують можливість та перспективи розвитку вітчизняного дизайну шляхом завоювання національних етномистецьких ідей і традицій.

У другій половині ХХ ст. дизайн став найпопулярнішою галуззю творчої діяльності. Особи свій фах дизайнера представляли з особливою гордістю. Про дизайн багато писали й з таким пієтетом, неначе він мав стати панацеєю для подолання всіх життєвих проблем. У 1959 р. відбулася Перша генеральна асамблея Міжнародної ради товариств індустріального дизайну (ICSID), яка затвердила термін “індустріальний дизайн”, у скороченому вигляді “дизайн”, на відміну від інших понять (“*Formgebung*”, “*wzornictwo przemysłowe*”, *художнє конструювання*), поширених тоді в Німеччині, Польщі чи СРСР [9]. У 70-х роках ХХ ст. набули застосування терміни “дизайн середовища” і “графічний дизайн”. Так сформувалися три напрями проектної діяльності відповідно до широких сфер її функціонування.

В останні десятиріччя внаслідок поширення творчості дизайнерів на ті галузі, які колись належали декоративно-прикладному мистецтву, сценографії, експозиційній діяльності, а також після запровадження мультимедійного проектування, лазерних видовищ тощо, зародилися слушні сумніви щодо доречності трієстої морфології дизайну. Хоч окремі вчені за інерцією мислення ще тримаються за неї, настав час визнати її застарілою та неадекватною до сучасних реалій художнього проектування. Крім того, значна кількість термінів, які сьогодні застосовуються в теоретичних описах дизайну, вимагає уточнення й упорядкування. Зразок неокоринної мішанини демонструє М.Клюєв: “Дизайн – одне містке поняття і вбирає в себе в нашій свідомості: масовий та елітарний дизайн, міський публік арт, архітектурний дизайн, промисловий дизайн, web-дизайн, графічний дизайн, кустарний дизайн, історичний футуро-дизайн, прогностичний дизайн майбутнього, комерційний рекламний дизайн, інформаційний і програмний дизайн, науковий сайнс-дизайн, текстовий дизайн...” [10]. Тут названі терміни різного рівня класифікації: соціологічного, морфологічного, стилістичного тощо. Звідси для нас важливою є проблема верифікації та структурування основних понять, що стосуються видових напрямів проектної культури початку ХХІ століття. Очевидно, найлогічнішим буде їх розширення від трьох до семи векторів.

Перший напрям – *дизайн зовнішності людини* – передбачає створення певного візуального іміджу особи завдяки зачісці й візажу, бодідизайну (пластичні модифікації тіла, розпис тіла, нігтів, татуювання, шрамування тощо); моделювання одягу, взуття й аксесуарів; проектування ювелірних виробів. Безперечно, праця над показною ідентичністю та комфортом особи, завдяки одяговій оболонці, належить до найдавніших ділянок людської практики. Вона тісно була пов’язана із звичаями, обрядами, світоглядом етнографічних і соціальних груп; у ХХ ст. – із проявами моди як рушійної сили маркетингових стратегій.

Другий – *графічний і мультимедійний дизайн* – охоплює системи візуальної комунікації. Це, передовсім, друкована продукція (плакати, бігборди, книги, журнали, газети, буклети, рекламні проспекти, календарі, товарні знаки, поштові знаки, грошові знаки, упаковка тощо), а також засоби візуальної ідентифікації установ і підприємств, рекламно-інформаційна продукція телевізійних і комп’ютерних технологій, зокрема, проектування веб-сайтів. Очевидно, уже в недалекому майбутньому цей напрям буде розділений на два: екранний і поліграфічний.

Третій – *дизайн транспорту, виробничого та наукового обладнання й військового озброєння* – це один з найбільших і найпотужніших напрямів, що входив до промислового дизайну. Його спеціалізація динамічно розвинулася від ХІХ ст., складає проектування різноманітних транспортних засобів (велосипеди, мотоцикли, автомобілі й автобуси, рейковий залізничний транспорт, судноплавний транспорт, літаки та космічні літальні апарати), виробничі промис-

лові машини й обладнання, сільськогосподарські машини та агрегати, науково-дослідні (медичні, спортивні) прилади й устаткування, військово озброєння тощо.

Четвертий напрям – *дизайн меблів, побутових приладів й обладнання інтер'єру* – проектування різноманітних меблів (корпусних, стелажно-каркасних, плетених з лози та інших матеріалів; обolonково-надувних тощо), посуду з кераміки, скла, металу, дерева та інших матеріалів; тканих, шкіряних виробів для інтер'єру; побутових приладів та обладнання, ювелірних виробів і сувенірів. Дизайн інтер'єру (житлові та громадські приміщення). Протягом тисячоліть це була галузь декоративно-прикладного мистецтва й лише з кінця ХІХ ст., унаслідок бурхливої механізації столярного виробництва й масового випуску меблевої продукції, з'явилася потреба в її художньому проектуванні на засадах антропометрії.

П'ятий – *дизайн довкілля та архітектурного середовища* – складається з кількох сфер застосування: а) ландшафтний дизайн, що спеціалізується на проектуванні природного простору, зокрема, прибудинкових територій, дач у вигляді зелених насаджень, кам'яних структур, водоймищ, малих архітектурних форм; б) сфера міського середовища (зони відпочинку, дитячі майданчики, площадки для автомобілів, ятки для торгівлі тощо), у тому числі й проектування музейних експозицій і виставок; в) маргінальна сфера охоплює фітодизайн та освітлення, які застосовуються як у природному довкіллі, так і в архітектурному середовищі.

Шостий – *дизайн акторського середовища та масових видовищ* – передбачає проектування сценічного й кінематографічного простору, костюмів і гриму, дизайну звукових та піротехнічних ефектів, церемоній та маніфестацій, музично-світлових інсталяцій, повітряних кульок, освітлення, феєрверків і лазерних видовищ. Якщо сценографія із середньовіччя належала до театральньо-декораційного мистецтва, то з другої половини ХХ ст. вона все більше потрапляє у сферу впливу дизайну. Феєрверки відомі в Європі з ХІV ст., однак лише в кінці ХІХ вони стали барвистим мистецтвом, а з кінця ХХ до них долучили музично-світлові інсталяції, лазерно-комп'ютерні програми тощо.

Сьомий – *дизайн перспективних напрямів*. Удосконалення проектування найновіших систем 4D–6D. Нанодизайн, що передбачає впровадження нанорозмірних матеріалів, предметів і самовідтворювальних структур, необхідних для життєдіяльності людини. Арт-дизайн – поєднання художніх засобів виразності образотворчого, декоративного мистецтва з художньо-образним та емоційним формотворенням експозиційних предметів. Дизайн соціальних систем для структурування суспільних груп, гармонійних відносин і процесів.

І насамкінець. Некритичне застосування квазітермінів (технічна естетика, арт-дизайн, нондизайн, етнодизайн та ін.) практиками й дослідниками дизайну не сприятиме чіткості та логіці викладу відповідних теоретичних міркувань, тверджень. Шлях через подвійні, а іноді й потрійні назви того самого явища веде до штучних затемнень, помилок і спекуляцій. Водночас запровадження більш розгорнутої типології і морфології проектної творчості допоможе тримати в полі зору багатовекторну систему дизайну ХХІ століття.

1. Глазичев В. Нариси з теорії і практики дизайну на заході [Електронний ресурс] / В. Глазичев. – Режим доступу : http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Glaz/02.php.
2. Медведєв В. Ю. Арт-дизайн в мире дизайна / В. Ю. Медведєв // Вестник СПГУТД. – 2007. – № 13. – С. 131–137.
3. Медведєв В. Ю. О структуре содержания теории дизайна / В. Ю. Медведєв // Вестник СПГУТД. – 2008. – № 7. – С. 17 – 25.
4. Глазичев В. Дизайн і мистецтво [Електронний ресурс] / В. Глазичев. – Режим доступу : http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Glaz/05.php.
5. Станкевич М. Українське художнє дерево ХVІ–ХХ ст. / Михайло Станкевич. – Львів : Ін-т народознав. НАНУ, 2002.
6. Ширяєв О. Дизайнер Генри Дрейфус / О. Ширяєв // Декоративное искусство СССР. – 1974. – № 3.
7. Рябушкин А. Среда – мера всех вещей / А. Рябушкин // Декоративное искусство СССР. – 1993. – № 10.
8. Гассио-Талабо Ж. Дизайн и современные направления прикладных искусств / Ж. Гассио-Талабо // де Моран А. История декоративно-прикладного искусства. – М. : Искусство, 1982. – С. 471–499.
9. Москаєва А. С. Что такое дизайн? Термины и определения [Електронний ресурс] / А. С. Москаєва, Е. П. Зенкевич. – Режим доступу : <http://c-a-m.narod.ru/design/designopre.html>.

10. Новиков Л. Художественное проектирование в системе дизайна / Леонид Новиков // Декоративное искусство СССР. – 1972. – № 8.

В статье рассматриваются основные проблемные понятия, необходимые для исследования истории и теории дизайна: “техническая эстетика”, “арт-дизайн”, “нондизайн” и “этнодизайн”. Предлагается тернарную морфологию направлений проектного творчества середины XX ст. заменить на семизначную, характерную для начала XXI столетия.

Ключевые слова: дизайн, “техническая эстетика”, “арт-дизайн”, “нондизайн”, “этнодизайн”, морфология.

The article discussed the main concepts important and topical for research of history and theory of design: “technical aesthetics”, “art design”, “nondesign” and “ethnodesign”. Proposed to change a ternary morphology of directions of creative projects in the mid of XX century to the seven sections morphology indicative for the beg. of XXI century.

Key words: design, “technical aesthetics”, “art design”, “nondesign”, “ethnodesign”, morphology.

УДК 730:726

Ірина Дундяк

СКУЛЬПТУРА ІВАНО-ФРАНКІВСЬКА ПОЧ. ХХІ ст. У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ СУЧАСНОЇ МОНУМЕНТАЛЬНОЇ РЕЛІГІЙНОЇ СКУЛЬПТУРИ

У статті розглянуто головні напрями релігійної скульптури міста Івано-Франківськ. Визначено загальні тенденції розвитку міської скульптури України ХХІ ст., проаналізовано основні пам'ятки релігійної монументальної скульптури міста, звернено увагу на персоналії скульпторів.

Ключові слова: Івано-Франківськ, релігійна скульптура, духовна тематика творчості.

Усебічне дослідження взаємовпливу культури й релігії, переосмислення цінностей культури сьогодення, її змістовного, значеннєвого елементу є необхідним і має очевидний практичний вимір, який впливає на формування оптимальної культурної парадигми України. Роль релігії в житті українського суспільства є перманентною, адже більшість релігійних питань так чи інакше стосуються життєвих інтересів широких верств населення. З початком ХХІ ст. церква та релігійні організації дедалі частіше почали заявляти про себе як про діяльних учасників суспільних процесів.

Релігійний фактор посідає важливе місце в суспільно-політичному й духовно-культурному житті сучасної Європи. Окрім того, варто констатувати особливий вплив глобалізаційних процесів на релігійну свідомість сьогодення й питання національної самоідентифікації. Тому перед церквою та суспільством нині (не лише в Україні) постає важливе завдання: досягти нової інтерпретації трансцендентного, божественного в нових, але зрозумілих мистецьких формах. Однією з таких форм є сучасна сакральна скульптура.

Мета нашої розвідки – проаналізувати типові тенденції, явища й особливості релігійного сприйняття світу, утілені в сучасній міській скульптурі Івано-Франківська. Твори станкового характеру ми залишаємо поза полем цього дослідження.

Питання взаємодії мистецтва й релігії на сьогоднішньому етапі ґрунтовно досліджують багато вчених, зокрема, С.Кримський [5], В.Бодак [1] та інші. Серед праць дослідників сучасної вітчизняної скульптури в контексті нашої розвідки слід виділити Л.Лисенко [7] і М.Протас [8]. Окремі питання трансформації нинішньої міської скульптури України докладно висвітлює Н.Журмій [3; 4].

Теперішня сакральна скульптура Івано-Франківська – явище доволі цікаве. Однак для розуміння його варто означити декілька віх з історії цього питання. Історія скульптури Івано-Франківська не така давня, як, наприклад, Львова, але й у ній багато цікавих творчих постатей минулого та сьогодення. Слід пам'ятати, що довший час, тобто від заснування й до сер. ХХ ст., великі замовлення на скульптурні роботи в Станіславі (тепер – Івано-Франківськ), у тому числі й на сакральну тематику, отримували митці з інших міст. Тому деякі з видатних українських майстрів лише на короткий час осяяли наше місто яскравим світлом свого таланту, проте їх твори можна побачити й нині в Івано-Франківську. Серед цих імен і пам'яток є й твори

сакральної тематики. Так, у ХVІІІ ст. учень відомого майстра І.Пінзеля – Матвій Полейовський працював певний час у Станіславі. Він виконував роботи для кафедрального костелу (колегіати). Це, зокрема, “Статуя рицаря”, що свого часу входила до числа чотирьох постатей з надгробка Андрія Потоцького, засновника міста. У ній явно простежуються риси, притаманні пластиці рококо.

Серед утрачених пам’яток сакральної скульптури варто пригадати такі. У 1730 р. місто спіткала велика пошесть – епідемія чуми, яка забрала із собою багато жертв. Померлих ховали по дорозі на Тисменицю, тому пізніше в тисменицькому передмісті поставили статую Христа, який тримав у руках земну кулю з написом “Спасителю світу, помилуй нас!” (її було знищено після Другої світової війни). Кількома роками пізніше, тобто, в 1739 р., перед колегіальною церквою поставили статую Богородиці на пам’ять про врятування міста від облоги росіян. Ця скульптура в галицькому передмісті виглядала так: на квадратному постаменті стояла кругла колона, на якій покоїлася куля розміром із гарматне ядро, а на ній була скульптура Богородиці. За деякими джерелами, фігура мала 10 метрів висоти [6].

Слід зауважити принагідно й те, як формувалася скульптура Івано-Франківська в другій половині ХХ століття. Історичні реалії 1945–1980-х рр. внесли свої корективи в розвиток мистецьких процесів міста. Насильно впроваджується нове розуміння мистецьких завдань і напрямів, утверджуються нова стилістика та лексичний набір образотворчого мовлення – соціалістичний реалізм. На Івано-Франківщині починають працювати випускники ленінградських, київських, одеських мистецьких навчальних закладів, які привнесли в мистецтво краю комуністичні ідеї, де не було місця релігійному мистецтву. Ознаками мистецького життя 1990-х рр. було розширення творчих можливостей художньої інтелігенції, зумовлене здобуттям Україною незалежності. У виставковій діяльності започатковано міжнародні мистецькі проекти, фестивалі, симпозиуми, бієнале, заохочується розвиток постмодерністських стилістичних напрямів. Загострюється увага на дослідженні мистецької спадщини кін. ХІХ – пер. пол. ХХ ст., у тому числі й на творчості митців-емігрантів і репресованих у період радянського тоталітаризму. Музеї здійснюють пошук творів сакрального мистецтва, відбуваються виставки релігійного спрямування.

Наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. у мистецтві української скульптури відбулись якісні зміни, які сприяли активізації скульптурної діяльності майстрів різних регіонів України, зародженню нових скульптурних осередків. Тому декілька слів потрібно сказати про тенденції в міській скульптурі, адже в сучасних умовах свободи слова та творчості міська скульптура стала відображати вподобання суспільства, його соціокультурні цінності й моделі поведінки. У міській скульптурі сьогодення відображені ті ідеї та образи, які населення міст хоче бачити в просторовому оточенні свого життя.

Як влучно зазначає Н.Журмій, у таких скульптурах паралельно з пошуком національної ідеї, героїв і власної ідентичності, відродженням українських традицій та культури, що було дуже актуально в 90-х роках ХХ століття, відобразились особливі симпатії до певних літературних і кіноперсонажів, що знайшли відгук у душах сучасних українців [6]. Це можна вважати сплеском маргінальних тенденцій, які проявились у монументальних скульптурних творах, присвячених літературним та кінематографічним персонажам (“Проня”, “Голохвастов” із “За двома зайцями” М.Старицького, герої романів І.Льфа та Є.Петрова “12 стільців” і “Золоте теля” – Остап Бендер, Шура Балаганов, Елочка Щукіна (Людоедка), отець Федір та ін.). Щоправда, така тема не могла з’явитися в радянській міській скульптурі, адже це суперечило б комуністичній ідеології. М.Протас причину появи та стрімкого поширення пам’ятників кіногероям і акторам в улюблених ролях пояснює потужною хвилею попудізму в монументальній скульптурі, особливо наприкінці 90-х років [8, с.196]. Приємно відзначити, що Івано-Франківськ оминула ця тенденція. Не забуваємо також про популярні сьогодні пам’ятники іншого типу – полтавській галушці чи ніжинському огірку. Можна вбачати в названих вище явищах загрозливу для соціуму тенденцію деградації морально-етичних ідеалів та духовних цінностей суспільства. Проте слід усе ж зауважити, що такі пам’ятники з’явилися поряд із численними пам’ятниками видатним громадським діячам, письменникам, духовним ідеям чи подіям українського державотворення.

Стосовно міської скульптури Івано-Франківська, то тут уже є 58 пам'ятників різних історичних епох. Однак попри велику кількість пам'ятників у нашому місті, досконалих та ідеальних, таких, які би задовольняли всіх, дуже мало. Серед найудаліших монументів фахівці відзначають ті, котрі постали тут найдавніше, бо вони мають свою специфічну витонченість і співзвучність з архітектурним ансамблем. Майже одногосно всі вважають, що таким є пам'ятник Адамові Міцкевичу. Він вписується в архітектурне оточення, а також найбільш наближений до традиційних європейських монументів. Багато невдоволених монументом Іванові Франку, щойно встановленим пам'ятником Тарасові Шевченку в однойменному парку залишається чимало й досі, бо в них помітна навіть неспеціалістам неузгодженість теми і стилю монументів з їхніми розмірами та способом “вписування” в довколiшню архітектуру. А при розробці нових монументів (наприклад, пам'ятника засновникові міста, якого бракує), вартувало б узгоджувати їхню тематичну складову з місцем розташування та стилем виконання. Такі зауваження, до речі, стосуються багатьох нових міських скульптурних пам'ятників по всій Україні.

Івано-Франківськ не оминув ще одна характерна тенденція сучасної вітчизняної скульптури – релігійна тематика. Адже проголошення ідей християнства та безсмертя душі наприкінці ХХ ст. стали голосною реплікою в образотворчості. Це було визначальним і спрямовуючим чинником формування нової парадигми українського мистецтва початку ХХІ століття. Коли в мистецтві зникає релігійний сюжет чи культивуються ідеї й цінності, далекі від вічного, тобто, коли воно секуляризується за формою й змістом, то воно зводиться, по суті, до міркувань смертної людини про світ кінцевих речей, що, у свою чергу, призводить до бездуховності, збідніння культури [1, с.24]. Зростання релігійної свідомості прихильників різноманітних конфесійних течій у духовній атмосфері третього тисячоліття зауважив філософ Сергій Кримський, який зазначив, що вона стоїть поряд з осучасненням історичного масиву часів [5, с.25]. За даними соціологічних досліджень, релігія й нині продовжує формувати певні уявлення про світ – у 63,9%, про Космос – у 40,6%, про Бога – у 69,9% респондентів [2]. Тому для такого кола людей важливими й зрозумілими, очевидно, будуть твори релігійної тематики в різних галузях мистецтва. Теми існування Бога, християнських цінностей, каяття, біблійних сюжетів транслиювалися на монументальне мистецтво, зокрема, на міську скульптурну пластику.

Потрібно додати, що зведення пам'ятників святим не було властивим для православ'я. Але на початку ХХІ ст. православна церква почала поступатись ортодоксальними канонами й вдалася до зведення в міському просторі монументальної скульптури православної тематики як до одного зі способів проголошення торжества православ'я на пострадянській території, зауважує Н.Журмій [3]. Мистецтво скульптури наших днів звертається до сюжетів й образів з метою переосмислення сучасних проблем через асоціацію з біблейськими історіями, у пошуках істинної духовності й досконалості. Власне релігійною картина стає тоді, коли в її основі лежить священний канон, підтриманий силою усвідомлення духовності скульптора.

Однак проекція християнської теми на монументальні твори скульптури має свої регіональні відмінності. Міська скульптура ілюструє традиційний поділ України на православну та католицьку гілки. Так, на заході України кількісно переважають пам'ятники католицьким святим і церковним ієрархам. У центрі, на півдні та на сході панує православна тематика. Також в Україні увічнюються видатні постаті, що зробили значний внесок у торжество християнства у світі, наприклад, Папа Римський Іоанн Павло II, митрополит Петро Могила [3]. На заході України особливе місце відведено постаті Папи Римського Іоанна Павла II. На його честь в Україні сьогодні зведено близько п'ятнадцяти пам'ятників (у Львові, Самборі, Дрогобичі, Мостиськах, Брюховичах, Бережанах (Тернопільська область), Кам'янці-Подільському тощо). Подібні пам'ятники є й на Івано-Франківщині в Надвірній і Більшівцях.

Серед пам'яток нової міської скульптури слід відзначити ковані “подарунки” для міста від “Свята ковалів” і скульптури після скульптурного симпозіуму “Апостоли” 1999 року. Зауважимо, що такі симпозіуми належать до найбільш впливових факторів процесу відродження сакральної тематики в скульптурі. Скульптури з пісковика, що в один момент заповнили сквери та вулиці в 1999 р., були приємним здивуванням для франківчан і гостей міста. Серед них варто відзначити складну композицію-розп'яття “Воскресіння” (1999), що стала для самого скульптора глибоко символічною: безпосередньо під час цього пленерного завдання її автор Ю.Мисько захворів, але зміг здолати небезпечну недугу [9]. Ця скульптурна композиція апелює

до т. зв. “фігур” й уквітнних розп’ять, поширених на Закарпатті ще із середньовіччя й на поч. ХХ ст., поки радянська ідеологія не знищила цю традицію. У брилі пісковика висічений наскрізь хрестоподібний силуетний отвір, у якому на тлі німба-сонця постать розп’ятого Христа, що немовби здіймається на небо. Автор неодноразово у своїй творчості відроджує старі традиції української монументальної сакральної пластики. Так, на пленері в Словаччині він виконує з травертину “Архангела” (2001), а в Україні – постать “Христос скорботний” з пісковика (1990) [9]. Особливо слід відзначити потрібність таких симпозиумів-плєнерів у контексті великої експансії “штампованих китайських” скульптур християнської тематики, що вже почали з’являтися на території України.

У старому середмісті Івано-Франківська на греко-католицькій катедрі та поряд з нею зосереджені основні об’єкти сучасної сакральної скульптури Івано-Франківська. Зокрема, це – монументальна фігура Богородиці на майдані Шептицького, знайома більшості іванофранківців, яка приваблює виразною лінією силуету. Однак перед тим, як зупинитися на цій ротонді з фонтаном, слід згадати, що домінуючою релігією для всього українського простору є християнство, тому це в монументальному середовищі українських міст було підкреслено масштабними заходами з ушанування 2000-річчя від Різдва Христового та масовим установанням пам’ятних знаків – хрестів. Їх поява проілюструвала значення християнської ідеї для українців. У цих заходах були задіяні й відомі митці Івано-Франківська, зокрема, скульптор С.Топоркова й архітектор Орест Кос.

Знана людьми та шанувальниками пластичного мистецтва С.Топоркова, випускниця Київського державного художнього інституту, відома своїми монументальними пам’ятниками на честь загиблих у Другій світовій війні, камерними тематичними композиціями на дереві, меморіальними дошками – І.Франку (1990), Т.Шевченку (1991); бронзовою станковою роботою “Богородиця з дітями” (1998) і багатьма іншими. Постать Богородиці, що оточена прозорою водою чаші фонтану, підіймається на невеликому підвищенні, яке плавно переходить у ротонду. Сама мармурова ротонда із чотирма колонами увінчана легким прозорим куполом з хрестом. Білий мармур Божої Матері гарно контрастує із сіро-коричневим мармуром ротонди та фонтану, а м’яке трактування форм і виразна лінія силуету фігури ще більше посилюють цей контраст. Доповнює фігуру легкий німб, який підкреслює канонічний і символічний зміст пам’ятника та є способом підкреслити неземну природу персонажа.

Зауважимо, що катедра святого Воскресіння – типова базиліка з трьома навами, невеликим притвором. Півкругле склепіння перекрите двосхилим дахом помірного (не надто крутого) нахилу. Головний фасад увінчаний двома триступінчатими шатровими вежами, які за своїми формами й силуетом не мають аналогів в українській храмовій архітектурі. Головний фасад собору членований пілястрами та нішами, у нішах установлені в 90-х роках ХХ століття скульптури хрестителів України – блаженної княгині Ольги й рівноапостольного князя Володимира. Ці бронзові статуї виконав скульптор Р.Вінтоняк у класицистичній манері з ретельним пропрацюванням деталей обличчя та одягу. Тому фігура св. Володимира сповнена величчю, сили та мужності, а постать св. Ольги по-жіночому тендітна, однак також випромінює силу та величчю і є органічним доповненням фасаду храму.

Серед рельєфів на релігійну тематику в сучасній українській скульптурі чимало робіт де-що інформаційного характеру, адже велика кількість сторінок з історії української церкви є для багатьох з нас невідомою. В останні місяці ХІХ ст. єпископом в Івано-Франківську й у катедрі святого Воскресіння був майбутній митрополит Андрей Шептицький, про що на соборі говорить пам’ятна дошка з його зображенням. Іменем митрополита названий сусідній майдан, на який кілька років тому прорубали в храмі окремий вхід. Автором цього рельєфу є В.Довбенюк, який має в доробку меморіальні таблиці С.Бандері (вул. С.Бандери в Івано-Франківську й Калуші), пам’ятний знак на місці загибелі Р.Левицького в Івано-Франківську, пам’ятники Т.Шевченкові в с. Гвізд Надвірнянського р-ну, учасникам війни в с. Міжгір’я Богородчанського району тощо. На площині рельєфу Андрей Шептицький сидить у митрополичому облаченні й розважливо вдивляється в далечінь. Таке трактування, на нашу думку, є доволі вдалим, адже передає вагомє історичне значення цієї персони для Івано-Франківська зокрема й України загалом.

Пам’ятником, неоднозначним у відгуках про нього, є монумент Вознесіння на Валах. Монумент установлений 28 червня 2001 року, складається з триметрової статуї Ісуса Христа та

двох біломармурових пілонів, на яких знаходяться хрест і бронзова накладка, що імітує німб. Скульптори – львів'яни Р.Сивенький і П.Штаєр, був відкритий в Івано-Франківську на Валах до 2000-річчя Христа. На наш погляд, вдалою є прив'язка пам'ятника до доволі складного рельєфу цього куточка міста. Марші сірих мармурових сходів обабіч постаменту логічно продовжують існуючі там переходи між алеями парку та дають можливість підходів з усіх боків до монумента. Темна постать Христа з дещо піднятими благословляючими жестами вигідно виділяється на білому фоні пілонів. Однак цей ефект є лише, коли дивитися на монумент фронтально, а коли з боків, то силуети дерев парку закривають статую. Ще одним негативним моментом у розташуванні є близькість до центральних ринків, що дещо нівелює піднесений і сакральний зміст пам'ятника. Проте, незважаючи на наведені вище зауваження, він є доволі добрим зразком сучасної релігійної скульптури.

Таким чином, сучасна практика української скульптури підтверджує її високий професіоналізм й активну інтеграцію до європейського художнього процесу, а міська скульптура декларує, що символами української культури та духовності для сучасників є постаті християнських святих. Івано-Франківську вдалось уникнути засилля в період кін. ХХ – поч. ХХІ ст. пам'ятників доволі сумнівного змісту, які віддзеркалюють загрозливу для соціуму тенденцію деградації морально-етичних ідеалів і духовних цінностей вітчизняного суспільства. Сакральна скульптура Івано-Франківська представлена широким спектром міської монументальної скульптури. Тематичний і кількісний діапазони її свідчать про процес відродження релігійної культури та мистецтва, адже такі пам'ятники в місті були віддавна, однак їх знищили впродовж ХХ століття.

1. Бодак В. А. Релігія як феном універсаму культури: християнський контекст : автореф. дис. на здобуття наук. супеня д-ра філос. наук : спец. 09.00.11 “Релігієзнавство” / Валентина Анатоліївна Бодак. – К., 2006. – 32 с.
2. Гаврилюк Т. В. Релігійний пошук в умовах поліконфесійності України [Електронний ресурс] / Гаврилюк Т. В. – Режим доступу : iifpo.pp.net.ua/publ/11-1-0-75 – 42 к.
3. Журмій Н. Трансформація релігійного світосприйняття у контексті сучасної міської скульптури [Електронний ресурс] / Журмій Н. – Режим доступу: www.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/Vdakk/2011_3/21.pdf.
4. Журмій Н. Маргіналізація соціокультурних процесів в контексті трансформації міської скульптури (на прикладі пам'ятників персонажам творів І. Льфа та Є. Петрова) [Електронний ресурс] / Н. Журмій. – Режим доступу : www.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/Kis/2011_1/27.pdf.
5. Кримський С. Під сигнатурою Софії / Сергій Кримський. – К. : Києво-Могилянська акад., 2008. – 367 с.
6. Літопис Івано-Франківська (Станіслава) [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.ivfrankivsk.if.ua/menu.php?id=30021>.
7. Лисенко Л. Українська скульптура межі століть / Людмила Лисенко // Мистецтвознавство України : зб. наук. праць. – 2009. – Вип. 10. – С. 12–21.
8. Протас М. О. Українська скульптура ХХ століття / Марина Протас. – К. : Інтертехнологія, 2006. – 283 с.
9. Протас М. Пластичні парадигми духовних сходжень Ю. Миська [Електронний ресурс] / М. Протас. – Режим доступу : www.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/S_myst/2009_6/245-260.pdf.

В статье рассмотрены главные направления религиозной скульптуры города Ивано-Франковска. Определены общие тенденции развития городской скульптуры Украины XXI ст., проанализированы основные достопримечательности религиозной монументальной скульптуры города, обращено внимание на персоналии скульпторов.

Ключевые слова: *Ивано-Франковск, религиозная скульптура, духовная тематика творчества.*

Basic directions of religious sculpture of city of Ivano-Frankivsk are considered in the article. General progress of town sculpture of Ukraine XXI trends are certain century, basic sights of religious monumental sculpture of city of Ivano-Frankivsk are analysed, paid attention on the sculptor persons.

Key words: *Ivano-Frankivsk, religious sculpture, spiritual subject of creation.*

ХРАМОВІ ВІТРАЖІ ІВАНО-ФРАНКІВЩИНИ ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

У статті розглянуто зразки храмового вітражного мистецтва Івано-Франківщини початку ХХІ століття в іконографічному та художньому аспектах їх творення.

Ключові слова: храмові вітражі, вітражне мистецтво, засклення, іконографія, формування, творення.

Духовне життя в українському суспільстві завжди мало важливе значення. Відтак на початку ХХІ ст. в Україні, зокрема на Івано-Франківщині, інтенсивно реставруються й будуються нові храми. Попри те, що внутрішнє наповнення українських храмів постійно відзначалося консервативністю, зміни в церковній політиці, суспільні настрої, естетичні смаки громад повсякчас вносили корективи в традиційні інтер'єри. Таким чином, на початку ХХІ ст. вітраж почали широко застосовувати в інтер'єрах храмів разом зі всіма іншими канонічними елементами оздоби.

Храмові вітражні засклення досліджуваного регіону належать до недосліджених творів українського вітражного мистецтва, тому існує потреба у висвітленні зазначеної теми.

Мета статті – виявити пам'ятки та з'ясувати найхарактерніші риси іконографічного та художнього вирішення храмових вітражів Івано-Франківщини початку ХХІ століття.

Одним із залучених до аналізу творів є вітраж 2009 р. УАП церкви (сmt Кути Івано-Франківської обл.). Вітраж прямокутної форми розміщений у верхній частині храму над іконостасом і вмонтований у масивну позолочену раму.

Композицію творить зображення голуба по центру, від якого відходять промені сонця на фоні неба. Вони інтерпретовані автором у площинно стилізованій манері. Цільні шматки скла білого кольору об'єднані темною спайкою, завдяки чому вони доволі контрастні на тлі сонця й неба, яке сформоване з вузьких смуг різної довжини жовтогарячих і синьо-голубих відтінків скла, що ритмічно розміщені по колу. У церковному мистецтві голуб є символом Святого Духа. З голубом асоціюють такі духовні цінності, як мир, невинність, покірливість, скромність [11, с.51].

Зазвичай у храмах православної церкви інтер'єр не декорують вітражними заскленнями. Та зображення голуба (як і хреста) не є об'єктом заперечень для жодних християнських спільнот, навіть для тих, які в той чи інший спосіб виступали проти всіляких зображень [10, с.25].

Загалом вітражне полотно гармонійно вписалося в інтер'єр храму на рівні з іконостасом, настінними розписами та позолоченою ліпниною.

На початку ХХІ ст. в Україні, зокрема на Івано-Франківщині, широко розбудовувалися не тільки храми, а й каплиці, які почали оздоблювати вітражами. Так, наприклад, у новозбудованій каплиці Покрови Пресвятої Богородиці декоровано вітражами 2004 р. великий віконний отвір у фронтальній стіні приміщення та купол (м. Івано-Франківськ, художник М.Сарапін).

Композицію монументального вітража стіни творить зображення сюжету із циклу сцен Страстей Господніх – образ “Pieta” (з італ. – жаль) як уособлення жертви, яку приніс Син Божий заради спасіння людства [13, с.465]. З-поміж усіх іконографічних типів автор звернувся до західноєвропейського образу XV–XVII століть [6, с.174].

У центрі вітражного полотна – Марія на колінах, що підтримує напівлежачого Ісуса після зняття з хреста. Фігури спрощені та сформовані із суцільних шматків скла. Лики святих розписані площинно єдиною графічною лінією, але таке трактування не завадило авторові передати глибину емоційно-релігійної скорботи й драматизму образу.

Марія з Ісусом розташовані біля підніжжя хреста. До Хреста-Голгофи прикладена драбина, що символічно вказує на події зняття Ісуса після розп'яття. Верхня частина хреста обвита білим полотном, яке, імовірно, символізує плащаницю. Білий колір полотна наповнює вітраж світлом і чистотою. Фігури закомпоновані на тлі гірських пагорбів, вирішених у вохристо-коричневих тонах, і безхмарного неба, сформованого з вузьких модулів блакитного скла.

У цілому, завдяки тональній насиченості зображень, монументальні фігури святих чітко проглядаються на контрастному світлому подрібненому тлі.

Засклення вітражного купола каплиці є домінантою загального оздоблення. Він розділений на дванадцять сегментів, які об'єднані восьмигранником. У центрі – канонічний вітраж

“Нерукотворний Спас”. На обрусі жовтого кольору з фіолетовою облямівкою лик Христа. Його обличчя видовжене, чоло широке, кінчики волосся й клиновидної бороди загострені. Розпис виконаний площинно, з незначною розтяжкою світлотіні. Беручи до уваги трактування лику Христа, волосся та обруса, можна припустити, що автор наслідував манеру виконання творів українського сакрального малярства XVI–XVII століть [10, с.250].

Композиція купола сформована таким чином, що більшу його частину займає зображення неба, а в нижніх сегментах ритмічно по колу розміщено дванадцять апостолів. Кожне погруддя апостола вміщене в хрестоподібне обрамлення синього кольору на безбарвному тлі. Стилзація фігур святих площинно спрощена, лики розписані єдиною графічною лінією без світлотіньової градації. Далі по сферичній формі купола небо зібране з дрібних шматків скла, згрупованих за принципом тональної розтяжки від темно-синього до світло-блакитного.

Манера стилзації фігур, площинне зображення та графічна лінія є характерними для використання в книжковій ілюстрації Галичини XVII ст. [9, с.136]. До лінійного розпису ликів святих зверталися також європейські майстри вітража в XIII–XV ст.: собор Шартре – Франція, собор у Наумбурзі – Німеччина [7, с.79–87].

Отже, аналізовані вітражі каплиці Покрови Пресвятої Богородиці базуються на контрастності великих і дрібних площин. Насичені в барвах фігури на світлому тлі надають вітражним заскленням цілісності та вдало організують невеликий простір інтер'єру каплиці.

На початку XXI ст. вітраж увійшов до оздобу храмів України, зокрема Івано-Франківщини, як органічний елемент церковного декору. Незважаючи на високу його ціну, сільські громади збирали кошти для оздоблення своїх храмів цим вишуканим видом декоративно-монументального мистецтва.

Яскравим прикладом сказаного є вітражні засклення 2005 р. храму Пресвятої Богородиці (с. Одаї Коломийського р-ну Івано-Франківської обл.). На вітражах відтворено сюжети з Євангелія – Благовіщення Пресвятої Богородиці з лівого боку, Різдво Христове – з правого та зображення шестикрилого серафима з двох боків сюжетних композицій.

З усіх існуючих іконографічних типів для створення вітражів “Благовіщення” і “Різдво Христове” автор обрав за основу твори станкового малярства XX ст. таких іконописців, як Х.Дохват, М.Халак, В.Стефурак [10, с.101].

Композицію полотна “Благовіщення” творить зображення статичних постатей Марії й ангела, що прийшов сповістити їй велику звістку. Голова Богородиці покрита мафорієм червоного кольору, нижня туніка синього кольору, який символізує непорочність [5, с.195]. В ангела, навпаки, риза блакитного кольору, а хітон – червоного. Одяг червоного кольору на святих у церковному малярстві є символом очищення та набуття спасіння при Божому престолі, а блакитний символізує земну благодать [11, с.106]. Фігури сформовані із суцільних шматків скла, об'єднаних графічною лінією спайки. Складки вбрання детально прописані штрихами у візантійській манері.

Верхня частина вітражного полотна увінчана зображенням голуба – образу Святого Духа в колі, від якого розходяться промені світла. На задньому плані відтворено інтер'єр кімнати, який переходить у пейзаж на фоні безхмарного неба. Цільні площини скла, які творять фон, майстерно розписані, що надало об'єму архітектурним формам і деталям інтер'єру.

Багатофігурна композиція вітража “Різдво Христове” максимально наближена до однойменного образу іконописця з Прикарпаття В.Стефурака. На передньому плані постать Богородиці, що сидить з новонародженим Ісусом на руках. Одяг Марії, як і в попередньому вітражі у вигляді червоного мафорію та синьої туніки, зроблений за канонами церковної іконографії. Фігура огорнена полотном, створеним синьо-фіолетовими відтінками скла, яке розписане орнаментом “кривульки” і таким чином нагадує тканий рушник. Перед нами постає “земна” Богородиця – реальна та водночас символічна, у якій утілено всі високі й світлі якості земної матері. Немовля зображено в пеленах блідо-голубих тонів. Поруч з Богородицею статична постать Йосипа, який стоїть на колінах у молитовній позі з притисненими до грудей руками. Він одягнений у хітон оранжевого кольору й темно-зелену ризу. Трактування одягу, як і в попередньому вітражі, – цільні маси скла майстерно розписані й об'єднані графічною лінією спайки.

У верхній частині полотна відтворений ангел, що летить, і звернений до Ісуса з Богоматір'ю. Поруч з ангелом Різдвяна зірка – символ народження спасителя людства [11, с.212]. Тло

композиції містить зображення кам'яних печер на тлі пейзажу, де знайшли пристановище віл та осел – невід'ємні складові майже в усіх існуючих іконографічних типах Різдва Христового.

У колористичному вирішенні постатей святих у вітражах “Благовіщення” і “Різдва Христового” використано сіро-вохристі відтінки. Вражають майстерне виконання та широкий діапазон тональних градацій, задіяних у розписі ликів і рук святих. Авторіві вдалося досягнути тонкої гармонії, глибокої духовності, тілесної краси та досконалості образів, які ввібрали характерні національні риси.

Наступним заскленням храму є однофігурна композиція з фронтальним зображенням шестикрилого серафима. Цей образ часто використовується на давніх і сучасних іконах та настінних розписах. Образ шестикрилого серафима є символом сяючого світла з Божою любов'ю, він належить до першого ангельського лику [8, с.15]. Ідентичними полотнами декоровано ще три вікна інтер'єру.

Серафим змодельований із суцільних шматків вохристо-фіолетових відтінків скла на блакитному тлі. Світлотіньові деталі крил та хітону майстерно розписані графічними мазками. Риси обличчя серафима детально прописані м'якою гризайлю у вохристо-коричневій градації відтінків. Довершення образу автор досягнув за допомогою графічної лінії, яка чітко та плавно підкреслила деталі очей, носа, підборіддя й губ.

Акцентом вітражного ансамблю храму є засклення над іконостасом. Воно має хрестоподібну форму й оздоблене навколо масивним дерев'яним різьбленим обрамленням. Композицію полотна творить зображення хреста з розп'яттям на тлі темного неба. Таке відтворення інспірує до давнього різновиду мальованих процесійних хрестів з таблицею та скісним підніжжям [5, с.163]. У верхній частині хреста таблиця з написом “І.Н.Ц.І.” Скісне підніжжя, де лівий кінець вищий від правого, символізує підставку для ніг розп'ятого Христа. Такий тип хреста є восьмикінцевим, його називають “східним” [14, с.145].

Постать Христа змодельована із суцільних частин скла тілесного кольору й унікально розписана автором у вохристо-коричневій гамі в традиціях іконопису XVIII ст. [10, с.77]. Емоційно вражає майстерне пластичне трактування зображення конаючого в муках Ісуса. Гло сформоване з великих шматків темно-синього скла, на якому чітко сприймається глядачем постать Христа.

Аналізуючи вітражні засклення храму Пресвятої Богородиці, можна стверджувати, що майстерне відтворення сюжетів, тонально та композиційно виважені формальні засоби (колорит і силуетність фігур) тяжіють до стильового синтезу класичного візантизму й ікономалярства доби XVIII–XX ст. [10, с.99]. Знакова символіка силуетів, жестів, ліній і сполучень червоних, синіх та жовтих кольорів надали заскленням іконної сутності.

Наступними заскленнями, що розглядатимуться, є вітражі 2007 р. УГКЦ святого Йосафата (м. Коломия, автори Л.Попенко, П.Сахро, І.Цібій).

На першому поверсі храму знаходиться каплиця, де шість однакових віконних аркоподібних отворів видовженої по вертикалі форми декоровано вітражами. Композиція одного засклення аналогічна до всіх інших.

По периметру вікна окантовані широкою облямівкою. Рисунок утворений з рослинних елементів стилізованих квітів троянди оранжевих відтінків та пишної зелені на безбарвному тлі, що ритмічно повторюються. Зображення рослин, що цвітуть, за церковною іконографією означає любов Господа до людей і любов людей до Бога [11, с.175]. Центральна частина вітража зібрана із шести прямокутних модулів безбарвного фактурного скла, які з'єднані між собою металевою спайкою. У місцях перехрещування спайки творить невеликі ромби зеленого кольору.

Слід зазначити, що автор вдало вирішив проблему темного приміщення каплиці, залучивши безбарвне фактурне скло, яке максимально пропускає світло до інтер'єру.

На першому поверсі в коридорі розміщено ще два вітражні засклення, що вмонтовані в невеликі віконні отвори аркоподібної форми. Художнє вирішення одного вітража ідентичне іншому.

Композиція вітража візуально близька до фрагмента образу “Пресвятого Серця Марії”. У центрі полотна – Серце із червоного скла, оточене білими квітами троянд і пронизане коротким мечем. Із Серця виростає квітка білої лілеї. Автор дотримався всіх деталей, які є обов'язковими в канонічних взірцях (української ікони на склі та церковного малярства XX ст.) [15, с.372].

Серце зображене в колі на фоні хреста жовтого кольору з темно-вохристими смугами по краях. Хрест зверху увінчаний раменом-трилисником, для деталей якого автор увів червоний колір задля підтримання кольорової рівноваги. Тло композиції сформоване у вигляді сітчастого вітража з блакитного скла.

Використання скла, що працює на просвіт, наповнило темне приміщення храму грою кольорового світла. Вдале поєднання поліхромного зображення хреста із Серцем на монохромному тлі надало композиції вітража довершеності.

На другому поверсі храму віконний отвір заповнює монументальне вітражне засклення із зображенням св. Йосафата, українського мученика за святу віру та єдність церков. У центрі вітража монументальна фігура святого в повний зріст, одягненого в архієпископське вбрання біло-блакитних тонів з належними атрибутами (Євангеліє, омофор). Символічне декорування хрестами одягу святого є нагадуванням про необхідність піклуватися про спасіння заблудлих як добрий пастир [14, с.189].

У зображенні святого автор звертається до українського станкового іконопису ХХ ст. і вітражних аналогів Івано-Франківщини, а саме засклень церкви Царя Христа в м. Івано-Франківськ (1994).

Постать св. Йосафата замкнена в архітектонічне обрамлення – півкругла арка з колонами іонічного ордеру, що обвиті виноградною лозою. У християнській іконографії рослинна алегорія виноградної лози або грона ягід є символом євхаристійної кровної жертви [1, с.13]. Пластична лінія рослини з листям і плодами в насичених зелено-смарагдових тонах вдало завершує вітражну композицію. Святий зображений на тлі мальовничого гірського пейзажу, який вирішений у світлих блакитно-бузкових тонах. На передньому плані – пишні трави та квіти в яскравих барвах.

Вражає висока майстерність автора у відтворенні лику та рук святого. За допомогою вохристо-чорної гама, м'яких штрихів і чіткості лінії йому вдалося досягти максимальної довершеності образу.

Слід окремо відзначити демократичний підхід у створенні вітражного полотна. Використання американського скла, що майже не працює на просвіт і має дещо глухуваті тони, указує на спроби автора знайти компроміс між усталеними догмами вітражного мистецтва та новими заокеанськими тенденціями. Відтак вітраж візуально сприймається глядачем скоріше як декоративне панно, аніж як вітражне засклення.

Отже, вітражні засклення першого та другого поверхів церкви св. Йосафата за стилістикою форм, орнаментом, іконографією образів, а також підбором скла та технологічним виконанням належать до яскравих зразків вітражного мистецтва початку ХХІ століття.

Зразком творчої інтерпретації церковного вітражництва є засклення, створені Я.Господарчуком у 2008 р. для церкви Святого Духа в м. Калуш.

Три вітражні полотна класичної манери виконання прямокутної по горизонталі форми вмонтовані в один ряд. У центрі розміщено вітраж із сюжетом “Свята Трійця”, з лівого та правого боків ідентичні вітражні полотна із зображенням шестикрилих серафимів.

Композиція центрального вітража двофігурна. З правого боку від глядача зображено Бога-Отця в образі старця, що тримає в одній руці жезл з хрестоподібним завершенням, а другу руку підніс у благословляючому жесті. Голова Отця оточена трикутним німбом, який з давніх часів є ознакою Пресвятої Трійці [5, с.164]. З лівого боку полотна – постать Бога-Сина з відкритим Євангелієм у руках. Святі особи Пресвятої Трійці одягнені в гіматії синього та зеленого кольорів, що разом із червоним хітоном формують канонічний одяг Христа й Отця, а також пророків та апостолів. Облямівку на гіматії та хітоні художник розписав декоративними елементами геометричного орнаменту, які надали образам національного звучання.

Бог-Отець і Бог-Син зображені сидячими на хмарах. Фігури сформовані із суцільних мас скла та майстерно розписані м'якими штрихами. Для розпису автор застосував вохристо-коричневу гаму відтінків. Над ними голуб, символ Святого Духа, від якого відходять вісім променів сонця жовто-вохристого відтінку.

За основу композиції вітража взято образ “Новозавітна Трійця”. Це одне із зображень, що нечасто зустрічається в давній українській іконографії й набуває поширення в українському

мистецтві із ХVІІ століття [3, с.244]. Аналоги простежуються також у російському іконописі з ХVІІІ століття [14, с.221].

На задньому плані вітражного полотна масивне зображення золотої кулі, що увінчана хрестом. Можна припустити, що це “державна” – атрибут, який за християнською традицією символізує Царство Небесне. У церковному малярстві з “державою” зображаються Ісус Христос або Бог-Отець. Тло вітражної композиції змодельоване із суцільних мас скла чітких геометричних форм однотонного блакитного відтінку, що послугувало вдалому підсиленню візуального сприйняття образів святих.

Композицію двох однакових вітражних засклень з лівого та правого боків від “Святої Трійці”, творить зображення трьох шестикрилих серафимів. Один із них у центрі вітражного полотна на фоні хмари, два інших – з боків у дзеркальному відображенні.

За Новим Завітом у серафимів одна голова й шість крил. Вони охороняють дерево життя, прикривають крилами “Святу Трійцю” й престол Всевишнього, оспівують Його славу [5, с.68]. Крила серафимів у сакральному малярстві зазвичай вирішують у блакитних тонах, та автор дещо відступив від іконографії й зобразив крила бічних серафимів у зелених тонах (зелені й блакитні кольори наближені між собою за значенням). Крила центрального серафима створені в червоному кольорі.

Змодельовані фігури серафимів з великих шматків скла та розписані в манері, наближеній до попереднього вітража з використанням декоративних елементів геометричного орнаменту на крилах і німбі. Тло композиції сформоване так само, як і в попередньому вітражному полотні – із суцільних мас геометричної форми блакитного однотонного скла.

По периметру всі три полотна храму Святого Духа обрамлені широкою смугою, яку творить рослинний орнамент арабески в червоно-жовтих кольорах на світлому тлі. Тракткування мотиву характерне обрамленню ікон та іконостасів ХVІІІ–ХХ століть, які запозичені в народному, західному та східному мистецтві [15, с.334]. Орнаментальне обрамлення вдало завершує композицію вітража та візуально об’єднує між собою всі полотна храму.

Отже, залучені до аналізу вітражі храму створені Я.Господарчуком з урахуванням художньо-символічних догм іконографії. Слід окремо зазначити, що розпис ликів та рук святих, як і решти елементів композиції, виконаний у власній манері творення з дотриманням канонічних законів церковного малярства ХVІІІ–ХХ століть. Завдяки обрамленню з півкруглим завершенням, вітражі мають вигляд ікони.

Загалом охарактеризовані твори Я.Господарчука є унікальними заскленнями західноукраїнського вітражництва та служать домінантою інтер’єру храму.

Яскравим зразком популяризації вітражного мистецтва в оздобі новозведених храмів Івано-Франківщини на початку ХХІ ст. є засклення 2008 р. для церкви святого архістратига Михаїла (м. Тисмениця, автор З.Савин). Три полотна вмонтовані у віконні аркоподібні отвори вузької, видовженої по вертикалі форми в один ряд у вівтарній частині храму.

Композицію центрального вітража творить зображення святого архангела Михаїла з переможеним змієм-дияволом. Архангел виступає світлим і грізним, сповненим відваги юнаком у лицарському вбранні, з мечем у правій піднятій руці та терезами в лівій. Терези є знаком того, що на Страшному Суді він буде важити людські діяння. Меч символізує захист, оскільки архангел у народі вважається захисником та покровителем усіх християн. Постаць св. Михаїла сформована на контрасті малих та великих форм скла. Лицарські обладунки створені в блідих відтінках сірувато-коричневої гами кольорів. Пишні крила змодельовані з дрібних деталей скла біло-жовтуватих кольорів.

Під ногами архангела зображено поліморфного змія-диявола, що уособлює сім гріхів: заздрість, скнарність, хтивість, ненажерливість, гордощі, зневага, гнівливість [5, с.83]. Змія сформований із суцільних мас скла коричнево-зеленуватого кольору.

Фігури чітко виділяються на тлі пейзажу. На передньому плані кам’яністі пагорби темних відтінків вохристо-коричневого кольору, де-не-де багряні язички полум’я прориваються з-під землі. Далі пейзаж плавно переходить у блакитне небо.

З-поміж існуючих іконографічних типів художник обирає західний образ “Архангела Михаїла” ХVІІ–ХVІІІ ст., надаючи йому сучасної інтерпретації. Цей небесний заступник є од-

ним із найчастіше зображуваних святих на українських, російських і західних іконах, про що свідчить велика кількість збережених пам'яток [5, с.57–58, 83; 10].

У верхній частині вітражного полотна закомпоновано круглий медальйон, за допомогою якого автор вирішив проблему композиції вузької площини вікна. По центру кола хрест з раменами-трилисниками з жовтого та червоного скла. Навколо хреста, у чотирьох кутах, зображено шестикрилих херувимів у світлих біло-жовтих кольорах на блакитному тлі. Медальйон облямований червоними та синіми смугами, які з'єднані між собою білими ромбами.

Вітражне полотно по периметру обрамлене широкою облямівкою, рисунок якої творять смуги червоного та синього скла, з'єднані між собою жовтими ромбами. Таке трактування декоративної облямівки нагадує орнамент гуцульської різьби, чим завершує композицію та додає вітражу національного забарвлення [2, с.23].

Наступні два вітражні полотна цього храму дещо менші та вужчі від попереднього й поділені на шість сегментів. У центрі вітража, що зліва від центрального полотна “Архангел Михаїл”, чаша Євхаристії великого розміру в жовто-коричневих тонах, яка декорована геометричним орнаментом червоного кольору, що імітує оздоблення дорогоцінним камінням. Над чашею в невеликому квадраті відтворено надпис ІС ХР НІКА, що символізує перемогу вічно живої в Пресвятій Євхаристії Христової церкви [1, с.12]. Чаша Святої Євхаристії зображена на тлі домотканих рушників і безхмарного блакитного неба із золотим колоссям.

Композицію верхньої частини засклення творить зображення двох ангелів – слуг Божих, у вигляді молодих юнаків з крилами за спиною, сформованих із дрібних шматків скла біло-вохристого кольору. У руках у кожного з них жезл, увінчаний променистим медальйоном з хрестом. Ангели відтворені в хмарах на фоні блакитного неба. Зображення двох ангелів у верхній частині полотна з давніх часів належить до поширеного в малярстві й іконі на склі [5, с.150].

Замикає та врівноважує вітражну композицію пластична лінія виноградної лози з плодами, що є поширеною рослинною алегорією в християнській іконографії. По периметру вітраж обрамлений декоративною облямівкою, як і в попередньому полотні, яка об'єднує та завершує композицію.

Наступне засклення має спільну з попереднім вітражем систему композиції та колористики. Відрізняється лиш центральним зображенням, де замість чаші Євхаристії розташовано великий хрест із раменами – трилисниками. Посередині на хресті таблиця з написом “І.Н.Ц.І.” Він сформований з жовтого й червоного скла та декорований елементами плоскої різьби “п'явками”, чим нагадує гуцульський інкрустований хрест [2, с.20].

Аналізуючи засклення, варто зауважити, що композиція вітражів храму святого архієпископа Михаїла базується на контрастному поєднанні великих і дрібних форм скла, яскравого обрамлення й стриманого тла, об'єднаних графічною лінією спайки. Використання зображень тканих рушників, елементів і мотивів гуцульського мистецтва в синтезі з іконографічними сюжетами надало вітражам національного забарвлення й унікальності. Індивідуальна інтерпретація та стилізація сюжетів свідчать про високу фаховість автора.

Загалом храмове вітражне мистецтво Івано-Франківщини продовжувало розвиватися на місцевому ґрунті та широко застосовуватися в оздобі нових, щойно зведених церков. Так, у ново-будованому храмі 2009 р. Різдва Пресвятої Богородиці (м. Івано-Франківськ) умонтували два вітражні засклення у великі віконні отвори вузької та видовженої по вертикалі форми, що знаходяться одне навпроти одного.

Композицію монументальних полотен храму творять Богородична та Господня теми, об'єднані між собою єдиною системою творення.

У центрі вітража “Богородиця Одигітрія” зображена Марія в повний зріст з Ісусом-дитям на руках. Фігура Богородиці ледь повернута ліворуч. Її одяг сформований за канонами сакрального малярства – синій мафорій з жовтою облямівкою та туніка червоного кольору. Іконографічний тип Богородиці Одигітрії на повний зріст, за спостереженнями О.Шпак, не набув розповсюдження в українському сакральному малярстві, деревориті й іконописі на склі [15, с.367].

Маленький Ісус, що сидить на лівій руці матері, правою рукою благословляє, а в лівій тримає “державу” – символ Небесного Царства. Остання деталь набула поширення в українській іконографії із XVII ст., натомість у попередній період у руці Христа зображували сувій або книгу Євангеліє. Хітон Ісуса в біло-жовтих тонах, позбавлений оздоблення.

Фігури сформовані з поєднання великих і малих частин скла. Світло-тіньова градація передана за допомогою моделювання кольорового скла. Детально промальовані лики святих увібрали риси узагальненого ідеалізованого образу. Трактуюванню постатей вітража притаманна стилізація окремих пам'яток малярства XVII–XVIII століть [10, с.63].

Тло вітража має вигляд хмар біло-блакитних відтінків на жовтому фоні. Воно сформоване з великих суцільних мас скла.

По периметру засклення доповнене широкою облямівкою, що обрамлює та завершує композицію. Рисунок творить рослинний орнамент червоних і блакитних стилізованих квітів на жовтому тлі, який рапортно повторюється. Облямівка символічно нагадує різьблений орнамент для оздоблення ікон, що виконує об'єднувальну та прикрашальну функції [4, с.330].

Наступне вітражне засклення храму має ідентичну композицію з попереднім, тільки тут у центрі полотна зображено постать Ісуса Христа. Фігура в повний зріст спрямована до глядача, ліва рука притиснена до серця. З-під руки розходяться прямі промені світла із червоного та білого скла, права рука піднята для благословення. Обличчя, волосся та руки Ісуса розписані широкими, м'якими штрихами, які творять його об'ємність. Позбавлений суворості, з людськими рисами образ Христа відтворений розсудливим і справедливим. Композиція вітража максимально наближена до образу "Ісусе, я уповаю на Тебе".

Слід зазначити, що для моделювання хмар та орнаменту обрамлення вітражів автор використав дещо більші за розмірами деталі композиції та кольорове скло, що майже не пропускає світла. Таким чином, засклення візуально сприймається не вітражем, а монументальним панно чи то флорентійською мозаїкою, чи то живописом. Лиш чітка графічна лінія спайки та манера стилізації дають можливість зрозуміти, що це вітраж.

Загалом довершено розписані лики святих, дотримання іконографії та рівень технологічного виконання свідчать про високий фаховий рівень виконавця. Вітражні полотна органічно вписалися в новий інтер'єр храму Різдва Пресвятої Богородиці та додали духовної атмосфери середовищу.

Роком пізніше віконний отвір на хорах цього ж храму декорували вітражним заскленням (М.Сарапін (ескіз), Н.Гілязова, О.Ревчук (виконання в матеріалі)).

Композиція вітража поділена на дві частини, об'єднані єдиним сюжетом, стилістикою та кольоровою гамою. Верхню частину вітражного полотна творить образ "Різдво Богородиці", який сповіщає про благословенну Всевишнім подію. Багатофігурна композиція побудована на чергуванні площин, які логічно врівноважені у форматі. На передньому плані зображено купіль з новонародженою Марією. Біля неї на колінах дві повитухи. На другому плані ліжка, на якому св. Анна в напівлежачій позі. Діагональне розташування ліжка, підкреслене спадаючими хвилями смарагдового покривала, задає рух усій композиції. Поруч св. Йоаким у повний зріст із патерицею в одній руці та притисненою до грудей іншою.

Одяг постатей сформований шматками скла насичених вохристих, темно-червоних і синіх кольорів. Він розписаний у сіро-чорній гамі широкими, м'якими, глибокими тінями, які творять об'єм.

На задньому плані узагальнене зображення інтер'єру з великим півкруглим вікном, у якому проглядається архітектурний пейзаж. Усе сформоване із суцільних частин світлого скла рожево-вохристих відтінків.

Вітраж верхньої площини композиції створений на основі українського церковного малярства XVII ст., що підтверджує наповнення зображення побутовими деталями та практично відсутністю перспективи в моделюванні фігур і навколишньому просторі [10, с.280]. Автор вдається до незначних відхилень від канонічного образу "Різдво Богородиці", а саме – не відтворює в композиції вітража балдахін, який був невід'ємним елементом цієї ікони в усі часи.

Нижня частина полотна продовжує сюжет верхньої композиції. Полотно поділене на три вузькі вертикальні сегменти. З лівого та правого боків однакові однофігурні вітражні композиції з невеликими відмінностями в деталях одягу та кольоровій гамі. У центрі полотна розташована жіноча постать у повний зріст, одяг якої сформований із синього та темно-червоного скла. У руках вона тримає патерицю, увінчану зображенням шестикрилого серафима в колі. Фігури зображені на тлі інтер'єру, сформованого зі світлого скла.

Середній сегмент вітражного застакнення заповнений орнаментальним зображенням ромбів синіх, блакитних і вохристих кольорів. Вони з'єднані між собою овалами синього скла. Тло композиції, яке створене з безбарвного скла, підсилює колористику декору.

Отже, за стилістикою окремих структурних елементів та іконографією сюжету вітражне застакнення храму виконане на основі артефактів сакрального малярства XVII ст. Удалим вирішенням композиції є зіставлення контрастів – площинно вирішеного фону у світлих, пастельних тонах і пластичних фігур у яскраво насичених барвах. Використання скла, що працює на просвіт, підсилило цей контраст.

Висновок. Проведений аналіз храмових вітражних застакнень Івано-Франківщини початку XXI ст. дозволяє встановити перелік сюжетів, іконографію та художні аспекти творення. Композиції одно-, дво- і багатофігурні, що відтворюють Біблійні сюжети: Богородиця Одигітрія, Благовіщення, Розп'яття, Нерукотворний Спас, зображення архангела Михаїла, шестикрилих серафимів. До багатофігурних належать Різдво Ісуса Христа та Різдво Богородиці.

Загалом автори творів дотримуються сталої іконографії, лиш подекуди впроваджуючи власні корективи до кольорової гами облачення. Для трактування постатей святих художники-вітражисти за основу беруть твори українського та західноєвропейського сакрального малярства.

Застосування у формуванні вітражних композицій елементів народного мистецтва – рослинних і геометричних форм надало полотнам декоративного та національного звучання.

Отже, храмові вітражі Івано-Франківщини початку XXI ст. вирізняються глибокою духовністю, гармонійно-змістовним поєднанням і високопрофесійним виконанням.

1. Боньковська С. М. Український священний посуд XVI – першої пол. XVII ст. у контексті євхаристійного канону / С. М. Боньковська // Мистецтвознавство. – 2001. – С. 9–21.
2. Будзан А. Ф. Різьба по дереву в західних областях України / А. Ф. Будзан. – К. : Акад. наук УРСР, 1960. – 105 с. : іл.
3. Василик Р. Трійця Новозавітна / Р. Василик // Словник українського сакрального мистецтва / [за ред. М. Станкевича]. – Львів : Ін-т народознав. НАНУ, 2006. – С. 244.
4. Герій О. Орнамент на тлі й полях українських ікон XVI ст.: до проблеми становлення декоративної системи ренесансних іконостасів / О. Герій // Народознавчі зошити. – 2009. – № 3–4. – С. 330–336.
5. Мельник В. Сакральне мистецтво Галичини XV–XX ст. / В. Мельник. – Івано-Франківськ : Лілея НВ, 2007. – 200 с.
6. Паскале Э. Смерть и воскресение в произведениях изобразительного искусства : энциклопедическое издание / Э. Паскале. – М. : Омега, 2008. – 382 с.
7. Рагин В. Искусство витража. От истоков к современности / В. Рагин, М. Хиггикс. – М. : Белый город, 2004. – 288 с.
8. Станкевич М. Ангели / М. Станкевич // Словник українського сакрального мистецтва / [за ред. М. Станкевича]. – Львів : Ін-т народознав. НАНУ, 2006. – С. 15.
9. Стасенко В. Еволюція канонізованих образів у дереворізах кирилических книг Галичини XVII ст. / В. Стасенко // Мистецтвознавство. – 2000. – С. 133–137.
10. Степовик Д. Історія української ікони X–XX ст. / Д. Степовик. – К.: Либідь, 1996. – 436 с.
11. Степовик Д. Іконологія й іконографія / Д. Степовик. – Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2003. – 318 с. : іл.
12. Тріска О. Іконографія української народної ікони на склі / О. Тріска // Мистецтвознавство. – Львів, 2007. – № 1. – С. 143–156.
13. Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве / Дж. Холл. – М. : Кронн – Пресс, 1999. – 656 с.
14. Шейнина Е. Я. Энциклопедия символов / Е. Я. Шейнина. – М. ; Х. : АСТ, Торсинг, 2003. – 591 с.
15. Шпак О. Особливості іконографії Богородичних ікон на склі другої половини XX ст. / О. Шпак // Народознавчі зошити. – 2009. – № 3. – С. 366–373.

В статтє рассмотрено произведения храмового витражного искусства Івано-Франковського регіона начала XXI века в иконографическом и художественном аспектах их создания.

Ключевые слова: витражи, витражное искусство, формирование, создание.

In the article the examples of temple stained-glass windows art of Ivano-Frankivsk region of beginning of XXI century in their iconographic and artistic aspects of creation.

Key words: temple stained-glass window, stained-glass window art, glazing, iconography, formation, creation.

КЕРАМІКА XVI – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТЬ В ІНТЕР'ЄРІ ЦЕРКВИ

У статті розглядається кераміка в інтер'єрі храмів, зокрема, фарфорові іконостаси, ікони та рами до них. Указано на її місце й функціональне призначення в сакральній споруді, визначено художні особливості цих глиняних предметів.

Ключові слова: кераміка, храм, іконостас, ікона, рама.

В українських храмах особлива роль відводиться церковній обставі, яка разом з іконостасом та іншими предметами декоративно-прикладного характеру формує їх образ і підкреслює специфіку об'ємно-просторового вирішення інтер'єру загалом. У цей ансамбль входять канонічні та неканонічні компоненти, які часто змінювалися й наділялися локальними рисами. Ось як про це писав В.Гуцуляк: “В кожній церкві повинен бути хоч один килим та кілька ліжників для застелювання підлоги перед вівтарем, церковне білля повинно бути артистично вишите, а свічники, трійці, павуки, напрестольні хрести й ручні гарно вирізьблені” [1, с.4]. У цій цитаті про інтер'єр сакральної споруди гуцульського краю особливий акцент зроблено на вишитих, тканих і дерев'яних виробках, однак важливим і ще досі маловивченим є питання прикрашення храму керамікою різного типу. Отож глиняні вироби церковного призначення, які є одним із родів художньої кераміки як “культові та обрядові предмети” [2, с.84], можна розглядати в контексті екстер'єру (рельєфи, медальйони) й інтер'єру (іконостаси, ікони та рами до них, хрести, різні види світильників (літійники (всеношники), панікадила, свічники, канделябри, лампадки), вази тощо) храму, а також у процесі Богослужбової літургії (кивоти, церковний посуд – дарохранительниці, чаші (потирі), дискоси) тощо.

Про деякі вироби церковного вжитку у своїх працях принагідно згадували В.Шухевич [3], О.Прусевич [4], В.Січинський [5], Є.Спаська [6], Л. Долинський [7], Ф.Петрякова [8]. Проте в складні роки воєнничого атеїзму ця тема була під негласною заборонаю, а багато речей з храмів, зокрема творів сакрального мистецтва й церковного посуду, було знищено. Лише з 1990-х рр. почали з'являтися дослідження, у яких науковці ставили питання мистецтвознавчого аналізу глиняних предметів церковного призначення. Назвемо праці О.Пошивайла [9], Р.Шмага [10; 11], О.Ноги [12], І.Пошивайла [13], Ф.Петрякової [14], А.Колупасової [15–17], Г.Івашків [18–22], Л.Овчаренко [23], О.Шкільної [24–26] та інших дослідників, які, однак, далеко не вичерпали теми. Тому досі актуальними є дослідження ролі й значення кераміки в церковній обставі та мистецькі особливості цих виробів.

Метою статті є характеристика кераміки XVI – початку XX ст., задіяної в церковній обставі, зокрема, ітиметься лише про керамічні іконостаси, ікони й рами, їхнє функціонування в архітектурно-декоративному просторі храму та художні визначення.

Окремі керамічні вироби, у т. ч. ікони та рами до них, виготовляли лише в деяких гончарних центрах України. Однак десь із середини XIX до початку XX ст. ці та багато інших предметів сакрального характеру почали виробляти на фаянсових заводах і фабриках. Поряд з масовим будівництвом культових споруд розгорталася й керамічне виробництво, яке згодом досягло високого рівня. Добра якість і привабливість предметів з фаянсу й порцеляни релігійного призначення впливали на їхнє широке запровадження в обставу храмів. До цього іноді закликали громадські та церковні діячі. Так, греко-католицький митрополит Андрей Шептицький, засновник Церковного музею (1905) (нині – Національний музей у Львові ім. А.Шептицького), після промислово-літургійної виставки 1909 р. у Львові [3, с.1] до музею придбав багато предметів церковного облаштування з місцевої фабрики підприємця й мецената Івана Левинського (1851–1919).

Рідкісною сторінкою в історії розвитку світового релігійного мистецтва є виготовлення керамічних іконостасів. О.Тищенко згадував про такий іконостас церкви в печерах Києво-Печерської лаври (збереглася лише частина колонки, укрита синьою поливою) [27, с.163]. Іконостасами (більш як вісім метрів висоти й чотири ширини) з кольорових керамічних деталей у XVIII ст. було оздоблено Ново-Єрусалимський монастир у Росії [28, с.64].

Фарфорові іконостаси, а також усю обставу церков у фарфорі в XIX ст. випускали в Україні на заводі А.М.Міклашевського (1801–1895) у Волокитині колишньої Чернігівської губернії (тепер – с. Волокитине Сумської області). А.Міклашевський запросив на роботу фран-

цузьких спеціалістів (братів Франсуа й Августа Дартів) [7, с.22; 8, с.119; 29, с.312], вивчав продукцію російських і західноєвропейських виробництв, а тому успішно сформував стиль свого заводу, чітко спрямований на вишуканість та комерційність продукції. Цьому сприяли поклади найкращої на той час білої (“полошкинської”) глини та неординарне мислення власника заводу. Сучасники писали, що місцева Покровська церква, збудована в псевдоготичному стилі, з унікальними фарфоровими іконостасами та іншими предметами, могла “слугувати окрасою самої столиці” [30, с.7]. Застосування фарфору у виготовленні іконостасів тоді не практикувало жодне українське підприємство. Тому може йти мова про певне запозичення ідеї від французьких дизайнерів та майстрів Віденської мануфактури XVIII ст., які працювали для Версаля й інших палацових споруд. Разом з тим дослідники відзначали оригінальність і сміливість задуму А.Міклашевського, висловлювали захоплення від яскравого емоційного враження від побаченого [3, с.29–30], а іконостаси називали “знаменитими” [31, с.57]. Зрозуміло, що “треба було мати високий релігійний настрій і велику енергію, – писав 1915 р. П.Дорошенко, – щоби сімдесят п’ять років тому в глухомані, за відсутності добрих доріг, далеко від центрів, звідки доводилося брати художників і деяких майстрів, створити такий художній пам’ятник” [30, с.7]. Окремі деталі від іконостаса А.Міклашевський уперше представив на виставці 1853 р. у Москві, де вони отримали широкий розголос і схвалення [8, с.124].

Усього на підприємстві А.Міклашевського майстри виконали не менш як сім фарфорових іконостасів: три кольорові для місцевої Покровської церкви, четвертий (білий) – для родинної (“домашньої”) церкви власника підприємства, п’ятий (копія одного з названих) для церкви села Полошки, що належало старшій доньці А.Міклашевського – Марії, ще два продали (один – до Москви, інший – до Німеччини чи Англії) [25, с.331]. Останній іконостас, що також був копією одного з названих, продали перед революцією 1917 року. Отож про “храмові дива” знали в Росії та інших країнах світу. Скоріше всього, іконостаси були дво- і триярусними. Дотепер не збереглося жодного з них, оскільки радянська система не лише не сприяла охороні подібних пам’яток культури, а й підтримувала “варварське ставлення до спадщини минулого” [20, с.385]. Тому фрагменти іконостасів та інші заводські предмети церковного вжитку (під час гонінь на православну церкву за М.Хрущова) у 1955–1956 рр. потрапили в різні українські музеї (Дніпропетровськ, Глухів, Київ, Путивль, Суми, Харків, Чернігів, Шостка), приватні колекції, рідше – церкви (Путивль), проте більшість їх знищили (“порубали”; авторів цієї статті на основі документів удалося докладно простежити долю окремих із цих пам’яток). Цікаво, що 2011 р. НМУНДМ організував виставку “Волокитинський фарфор”, на якій представив понад 350 експонатів з багатьох музеїв і приватних збірок, у тому числі деякі фрагменти іконостасів [32] (іл. 1).



Іл. 1. Експозиція виставки “Волокитинський фарфор”. 2011 р. НМУНДМ (подано за: www.mundm.kiev.ua)

Майже нема письмових відомостей про першу родинну церкву Міклашевських, окрім припущень, що в ній знаходився іконостас із сніжно-білим тлом і рожево-голубими розписами по ньому. На базі окремих документів можна було з’ясувати, що будівництво Покровської



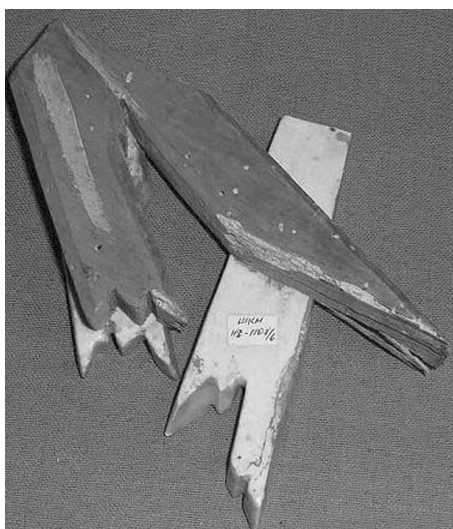
Лл. 2. Фрагмент іконостаса Покровської церкви у Волокитиному. 1850-ті рр. ФЗМ.

церкви розпочалося не раніше 1853–1854 рр., згодом тривало виготовлення деталей і встановлення іконостасів, і в липні 1857 р. церкву освятили [7, с.29]. Із літературних [30, с.6] та архівних (архів С.Таранушенка) джерел відомо декілька фотографій церкви й іконостаса [25, с.330–331] (іл. 2).

Як уже зазначалося, три по-різному прикрашені фарфорові іконостаси знаходилися в центральному (найвеличчішому) і двох бокових нефах Покровської церкви. Каркаси іконостасів були дерев'яними (фрагменти знаходяться в ШДКМ, ПКМ), окремі частини, які були пустотілі й мали спеціальні пази або округлі отвори (НМУНДМ, НМІУ), закріплювали кронштейнами, цвяхами чи скобами (іл. 3, 4).

Чотири сині із золотом фарфорові колони, на яких були прорізи спіралі та виноградні гілки, підтримували верхню частину іконостаса з каркасом [30, с.7]. У нижньому ряду містилися фігури святих у повен зріст, у верхньому – до половини, а далі пластини, прикрашені “сіткою”, картушне завершення з херувимом і невеликим Розп'яттям у центрі. Фарфоровий

фрагмент з оздоблення церкви, на якому зображений херувим, зберігається у фондах ХХМ (був на згаданій виставці в Києві). Випадково на виставку потрапило й фарфорове зображення херувима з однієї із церков Волокитинського заводу (нині – у приватній колекції; про нього під час відкриття виставки в інтер'ю розповіла А.В'ялець) [33, с.11] (іл. 5).



Лл. 3, 4. Фрагменти іконостаса. 1850-ті рр. ФЗМ. ШДКМ (подано за: www.shostkamuseum.org.ua/publ/scien)

Загалом подібні прийоми оздоблення скульптурними зображеннями були характерні для католицьких храмів, а тому йдеться про переплетення східних і західних традицій. У декорі іконостаса поєднано риси різних художніх стилів (бароко, пізній класицизм і т. зв. повторне рококо XIX ст.), геометричні та рослинні композиції, пластику, ажур і ручний поліхромний розпис із застосуванням рожевого, голубого, жовтого, зеленого кольорів або широких смуг

кобальту й позолоти (манера севру). Усе це підкреслювало його “блиск і граціозність, легкість і вишуканість” і декоративну виразність. На деяких деталях була монограма виробника у вигляді літери “М” (іл. 6).



Іл. 5. Фрагмент іконостаса із зображенням херувима. 1850-ті рр. ФЗМ. Приватна збірка (подано за: [www antique_salon.ru/forum](http://www.antique_salon.ru/forum))



Іл. 6. Фрагмент колони іконостаса (завершення). 1850-ті рр. ФЗМ. НМІУ

Окремі деталі від іконостасів дослідники знаходили й в інших містах України. Два рельєфні зображення ангелів (52x32 см) невідомого походження, суцільно вкриті білою емаллю, виявлено в музеї Кам'янця-Подільського [34, с.26]. За припущенням Ю.Лашука, ці ангели могли прикрашати вівтар одного з храмів цього міста.

З Покровської церкви у Волокитиному збереглося велике фарфорове Розп'яття (79x68,5 см), яке складено з декількох частин (НМІУ. К 1241/1). Виріб відзначається тонкою пластикою та глибокою виразністю в передачі страждань Христа. Різні відтінки тілесного кольору, рожеві прожилки й червоні цятки посилюють динаміку сюжету, суголосного іконопису й



Іл. 7. Фрагмент “Розп'яття”. 1850-ті рр. ФЗМ. НМІУ

дерев'яній сакральній скульптурі. Основу хреста формують фарфорові прямокутні плитки, розфарбування яких імітує фактуру дошки. Можливо, таке Розп'яття знаходилося в одному з бокових нефів: при виході із церкви парафіяни підходили, щоб поцілувати фігуру розп'ятого Ісуса Христа (іл. 7). Зберігся також майже півтораметровий свічник (ставник), який після руйнування Покровської церкви потрапив до Спасо-Преображенського собору в Путивлі. У деяких музеях України можна побачити фрагменти лампадок, свічників, панікадил, рам тощо, а на одній з фотографій у церкві – фарфоровий кивот (архів С.Таранушенка) [25, с.333].

Після згасання виробництва на заводі А.Міклашевського (1861 рік був останній у його функціонуванні) російський підприємець М.Кузнецов орендував у нього родовище доброї глини, а в 1880-х рр. у Твері

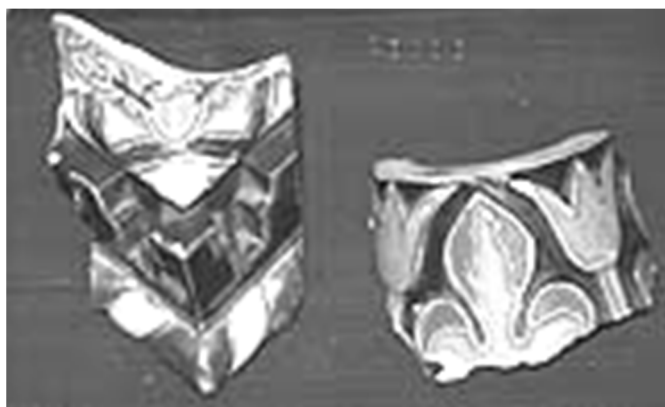
(Російська Федерація) почав випускати архітектурні форми для культових споруд. Згодом він заснував “Товариство виробництва фарфорових і фаянсових виробів М.С.Кузнецова”, філії якого діяли в кількох містах Росії й України. В Україні воно зосереджувалося в Будах, Києві, Полтаві, Харкові, Одесі, а також Криму та інших місцевостях. На цих заводах виготовляли іконостаси (три- і п'ятиярусні), кивоти й інші вироби церковного вжитку. Своєрідним еталоном мистецького почерку Товариства вважали царські врата (ворота) з білої глини [24, с.861].

Зародження промислового виробництва керамічних іконостасів наприкінці XIX ст. у Росії, на думку М.Вінницького, було закономірним процесом, адже тоді існувала потреба в спорудженні великої кількості храмів [35]. Тому впродовж двох десятиліть років (з кінця XIX ст. й аж до 1917 р.) був великий попит на керамічні іконостаси підприємства Товариства Кузнецових. Дослідник їх зафіксував у більш ніж сімдесяти храмах Росії (збереглося 16) і за кордоном, зокрема, у Чехії (м. Маріанські Лазні, знаходиться в діючому соборі св. Володимира) [35, с.119]. Однак до цього переліку не залучено іконостаси з українських церков, адже в дисертації М.Вінницького про це навіть не згадано. Товариство славалося високим художнім рівнем виконання іконостасів, які порівняно з іншими видами (дерев'яними або кам'яними) за експлуатаційними якостями та ціною конкурували з ними.

За даними О.Школьної, упродовж 1900–1903 рр. іконостасами заводів М.Кузнецова було облаштовано п'ять українських церков: триярусний іконостас з неросійськими мотивами в Будах, п'ятиярусну конструкцію зі стилізацією під італійські майоліки в Одесі, іконостаси в стилі протомодерну в Єфремівці (Харківщина) і Саливінках (Київщина), а також (як еклектичний зразок) у Катеринославі (тепер – Дніпропетровськ) [24, с.865]. Ці іконостаси були монохромні або дво- чи триколірні, а найдорожчими – розписані кобальтом і позолотою.

На зламі XIX–XX ст. над виготовленням керамічних іконостасів та інших предметів церковного вжитку працювали учні та викладачі Миргородського керамічного технікуму (тепер – Миргородський державний керамічний технікум ім. М.Гоголя) [36, с.21–22]. Деякі з них раніше майстрували іконостаси в Будах або на інших заводах М.Кузнецова [23, с.136], а сам технікум був філією московського Строгановського училища. Цікаво, що збережений у Миргороді іконостас за проектом М.Никонова виконали у двох примірниках: перший (1900) – для церкви російського посольства в Буенос-Айресі (Аргентина; замовлення Є.І.Кожевникової; за іконостас тоді школі заплатили 9 тис. рублів) [23, с.136]; другий (1902) – для Свято-Успенського собору. Стилестика виробів наближена до сакрального асортименту заводу Корнілових у Петербурзі, де відчутні давньоруські мотиви з імітацією російського різьблення на дереві, перебірчаста емаль тощо [24, с.866]. У 1964 р. іконостас перевезли до музею цього закладу. Характерними рисами іконостаса є підкреслена монументальність і врівноваженість у трактуванні сюжетів (Богородиці з Дитям, Ісуса Христа, ангелів, інших святих) та декоративних елементів поміж ними, яскрава колористична гама.

За стилістикою й кольоровим вирішенням до продукції навчально-виробничих майстерень у Миргороді можна віднести фрагменти іконостаса із церкви О.Невського із села Жаданова Вінницької області, декоровані геометричними й рослинними мотивами з поєднанням



Іл. 8. Фрагменти іконостаса. Поч. XX ст.
Миргородський керамічний технікум. ВОКМ

голубих, синіх, червоних, брунатних і золотистих кольорів на темно-червоному тлі (ВОКМ. Експозиція) (іл. 8). У розпис багатобарвного іконостаса входили емалі, кобальт і селен, який дає металевий блиск, що вирізняло його від виробів Товариства Кузнецових. Окрім того, саме миргородські майстерні спеціалізувалися на приватних замовленнях.

Якщо іконостаси з миргородських майстерень автори виконували в традиціях російської іконописної школи, то львівські художники кінця XIX – початку XX ст. О.Лушпинський, Е.Ковач, Л.Левинський, проектуючи дерев'яні іконо-

стаси з окремими керамічними деталями до них на фабриці І.Левинського, брали за основу оздоблення інтер'єрів гуцульських хат, полиць і скринь [12, с.72]. Малі вівтарі, цілі придорожні каплички й багатофігурні шопки в той час також масово виготовляли в Польщі [37, с.138–139].

З глиняних виробів церковного призначення варто виділити ікони та рельєфи. Вони були поширені не лише в Україні, а й Болгарії, Італії, Німеччині, Польщі, Росії. Цікаво, що керамічні ікони із зображеннями святих знаходилися в пам'ятці церковної архітектури 1530 р. у Кодні (Підляшшя, тепер – територія Польщі). Її побудували в класичному готичному стилі на кошти підляського воєводи Павла Сопіги [38]. У XVII ст. на півдні Італії майстри виготовляли керамічні рельєфні плакетки (“Богородиця з Дитям”) [39].

Очевидно, дві ікони, які виявив В.Шухевич на Гуцульщині, – “Богородиця з Дитям” і “Святий Миколай” 1811 р. роботи Матвія Ковальського, були “хатніми” (МЄХП. ЕП 47084, ЕП 47085). Деякі аналогії в трактуванні їхніх окремих елементів бачимо в іконописі попередніх епох, народній гравюрі, літургійному шитві.

У Польщі керамічні ікони (за приклад узято твори з Ольштинського музею) могли висіти на стіні “як образи” або вмуровуватися в стіни капличок [40, с.58, 60]. Аналогічні ікони (зокрема, з пластичним зображенням св. Теклі, 1846) дослідники виявили в Австрії [41, таб. 60 (12)].

На царських вратах центрального волокитинського іконостаса містилося шість великих живописних ікон, які на мідних дошках виконав петербурзький художник Калмиков. Ідеться про чотири зображення євангелістів і сценку “Благовіщення”, яка складалася з двох частин. З них збереглася лише одна ікона – “Євангеліст Іоан” (ПКМ). Ікони другого ярусу фарфорові та містилися у фарфорових прорізних рамах, обтягнутих голубим фоном [30, с.7].

Імовірно, виробом однієї з керамічних фабрик України XIX – початку XX ст. була фарфорова ікона “Св. Михайло”, що знаходилася в музеї Ставропігійського інституту у Львові [42, с.190]. Ікони, виготовлені на Києво-Межигірській фаянсовій фабриці, на думку дослідників, “не належать до числа кращих зразків підприємства”, оскільки “робилися грубо, не художньо” і не витримують порівняння з “високого рівня об'єктами традиційного іконопису України навіть на рівні свого часу (1840–1850-х років)” [14, с.340]. Ф.Петрякова слушно пояснювала це тим, що в Києво-Межигір'ї ікони писали майстри-керамісти, а не іконописці. За функціональним призначенням ці твори, скоріше всього, відносять до типу “хатніх ікон”, хоча, можливо, ними прикрашали й церкви та каплички.



Іл. 9. О.Лушпинський. Ікона “Коронування Пресвятої Діви Марії”. Поч. XX ст. МЄХП. Фабрика І.Левинського

Із тридцяти збережених ікон (28 – у НМУНДМ, 2 – у НМІУ) можна виокремити такі канонічні сюжети (у збірках музеїв їх є по декілька варіантів у різних кольорових гамах): “Різдво”, “Христос-Спаситель”, “Святе Сімейство”, “Воскресіння”, “Св. Варвара”, “Св. Дмитро” [14, с.340] тощо.

На початку XX ст. керамічні ікони створював архітектор і художник Олександр Лушпинський (фабрика І.Левинського). Деякі з них (“Коронування Пресвятої Діви Марії”) зберігаються в музеях Львова (МЄХП – 2, НМЛ – 1). Ці ікони мають форми великих прямокутників (55x44x4,2) із чітким виділенням рам з геометричним декором. Сюжет ікон відповідає західній іконографічній традиції: Богородиця з навхрест складеними руками, німбом, а корону над її головою тримають два ангели. Поєднання м'яких відтінків зеленого, жовтого й синього кольорів підкреслюють спокійний лад композиції (іл. 9).

У 1930-х рр. керамічні ікони виробляли гончарі Пістиня, здебільшого з графічним і рельєфним зображенням Богородиці та св. Миколая, які мали округлу або овальну форму (10x15 см) [43, с.40]. Такі ікони могли висіти на стінах храмів і помешкань.

Цікаве мистецьке вирішення часто мають рами для ікон. Так, порцелянові пустотілі рами для намісних ікон виготовляли на заводі Волокитина (ЧОІМ, експозиція; НМУНДМ, ШДКМ, ПКМ). Ці рами “тонкої вишуканої обробки” мають арочне завершення; їх складено з дванадцяти частин, оздоблених пластичним орнаментом (картуші, закрути, херувими) і розписом (рослинні мотиви, сітка). Декоративність композиції посилювало використання білого та синього кольорів, а також позолота. Дотепер у найкращому стані є рама (2130x950 см) із цього заводу в експозиції ЧОІМ. В її оздобленні поєднано ліпний орнамент з мотивами картушів, закрутів і сітки (білої на голубому тлі).

Слід згадати й оригінальну раму для ікон (47x29,2 см) початку XX ст. Федора Чирвенка (1868–1919) з Опішного. Угорі цей предмет завершується хрестом із широкими кінцями, а всередині є отвір у формі арки (НМУНДМ. К–573). В основі декору рами мотиви гілочок з розетками оранжевого, білого й чорного кольорів на зеленому тлі.

Висновки. Отже, незважаючи на нетривкість матеріалу та складну антирелігійну політику, збереглася низка предметів церковного вжитку. Це – вироби народних майстрів (з гончарної глини) і фарфорові й фаянсові (з каоліну), виконані на фабриках і заводах, які діяли в Україні, головно фарфоровий завод А.Міклашевського у Волокитиному, Києво-Межигірська фаянсова фабрика, Миргородський державний керамічний технікум ім. М.Гоголя, Товариство Кузнецових. Ідеться про твори монументального характеру (іконостаси та їхні фрагменти, ікони), а також рами для ікон. Лише окремі зі збережених предметів знаходяться в церквах, інші є у фондах українських музеїв і приватних збірках. У статті акцентовано на раритетності цих пам'яток, їх функціональному призначенні, а мистецькі особливості зіставлено з аналогічними прикладами з інших країн. Важливо було вказати на художні стилі, спільні та відмінні риси формотворення й оздоблення, основні композиційні прийоми. У статті введено в науковий обіг низку глиняних виробів народних майстрів та промислових підприємств України.

1. Гуцуляк В. “Гуцульське мистецтво”. Спілка для піддержання гуцульського домашнього промислу з осідком у Косові // Діло. – 1922. – № 43. – 21 верес.
2. Станкевич М. Художня кераміка // Антонович Є. А., Захарчук-Чугай Р. В., Станкевич М. Є. Декоративно-прикладне мистецтво. – Львів : Світ, 1992. – С. 77–85.
3. Шухевич В. Участь русинів у Промислово-Літургійній виставці / В. Шухевич // Діло. – 1909. – Ч. 154. – 17 лип.
4. Прусевич А. Гончарный промысел в Подольской губернии / Прусевич А. // Кустарные промыслы Подольской губернии. – К. : Типо-Литография “С. В. Кульженко”, 1916. – С. 9–118.
5. Січинський В. Гончарство в околиці Карпат / Січинський В. // Нова хата. – 1937. – Ч. 7.
6. Спаська Є. Ю. Старий український фарфор / Спаська Є. Ю. // Матеріали з етнографії та мистецтвознавства. – К. : Вид-во АН УРСР, 1959. – Вип. V. – С. 27.
7. Долинський Л. В. Український художній фарфор / Долинський Л. В. – К. : Вид-во АН УРСР, 1963. – С. 22–31.
8. Петрякова Ф. С. Украинский художественный фарфор (конец XVIII – начало XX ст.) / Петрякова Ф. С. – К. : Наук. думка, 1985. – 222 с.
9. Пошивайло О. Етнографія українського гончарства / Пошивайло О. – К. : Молодь, 1993. – 397 с.
10. Шмагало Р. Сакральна функція в українській кераміці XIX – початку XX століть / Шмагало Р. // Українське сакральне мистецтво : традиції, сучасність, перспективи. – Львів, 1993. – С. 77–82.
11. Шмагало Р. Мистецька освіта в Україні середини XIX – середини XX ст.: структурування, методологія, художні позиції / Р. Шмагало. – Львів : Укр. технології, 2005. – 528 с.
12. Нога О. Іван Левинський. Художник. Архітектор. Промисловець. Педагог. Громадський діяч / Нога О. – Львів : Основа, 1993. – 78 с.
13. Пошивайло І. Феноменологія гончарства. Семіотико-етнологічні аспекти / Пошивайло І. – Опішне : Укр. народознав., 2000. – 412 с.
14. Петрякова Ф. Фаянсові хрести, лампади, хатні ікони Києво-Межигір'я (1840–1850) / Ф. Петрякова // Історія релігій в Україні. Праці XI міжнар. наук. конф. (16–19 травня 2001 року) : у 2 кн. – Львів : Логос, 2001. – Кн. II. – С. 336–342.

15. Колупаєва А. Українська кераміка в сфері сакрального / А. Колупаєва // Записки Наукового товариства ім. Шевченка. – Т. ССXLVIII. Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва. – Львів, 2004. – С. 231–256.
16. Колупаєва А. Кропильниці (хрестильниці) в західноукраїнській кераміці / А. Колупаєва // Народознавчі Зошити. – 2007. – № 3–4. – С. 321–330.
17. Колупаєва А. До вивчення предметів з фаянсу та фарфору церковного призначення в Україні / Колупаєва А. // Народознавчі Зошити. – 2009. – № 3–4. – С. 401–417.
18. Івашків Г. Хрест в українській народній кераміці кінця XIX – поч. XX ст. (за матеріалами фонду народної кераміки МХП) / Івашків Г. // Українська хрестологія. Спеціальний випуск “Народознавчих Зошитів”. – 1997. – С. 109–118.
19. Івашків Г. До питання глиняних дискосів : форма, декор / Івашків Г. // Історія релігій в Україні. Науковий щорічник : у 2 кн. – Львів : Логос, 2007. – Кн. 1. – С. 78–84.
20. Івашків Г. Декор української народної кераміки XVI – першої половини XX століть / Івашків Г. – Львів : Ін-т народознав. НАН України, 2007. – С. 382–389.
21. Івашків Г. Функція, типологія та художні особливості глиняних хрестів в Україні / Івашків Г. // Народознавчі Зошити. – 2008. – № 1–2. – С. 97–105.
22. Івашків Г. Літургійні керамічні хрести / Івашків Г. // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ, 2009. – Вип. XIV. – С. 15–21.
23. Овчаренко Л. Миргородська художньо-промислова школа імені Миколи Гоголя: перші роки діяльності (1896–1902) / Овчаренко Л. // Український керамологічний журнал. – 2005. – № 1–4. – С. 134–142.
24. Школьна О. Порцелянові та фаянсові іконостаси епохи модерну заводів Товариства Кузнецових і майстерень Миргорода з українських колекцій / Школьна О. // Історія релігій в Україні. Науковий щорічник : у 2 кн. – Львів : Логос, 2010. – Кн. 2. – С. 860–868.
25. Школьна О. Фарфоровые и фаянсовые иконостасы эпохи историзма и модерна заводов А. М. Миклашевского, братьев Кузнецовых и мастерских Миргорода: украинские коллекции / Школьна О. // Виноградовские чтения в Петербурге. Фарфор XVIII–XXI вв. Предприятия. Коллекции. Эксперты. 2007–2009. – С. Пб. : Изд-во Политехнического ун-та, 2010. – С. 329–342.
26. Школьна О. Фарфор-фаянс України XX століття : інфраструктура галузі, промислова та економічна політика, організаційно-творчі процеси / Школьна О. – К. : Інтертехнологія, 2011. – Кн. 1. – 400 с.
27. Тищенко О. Р. Історія декоративно-прикладного мистецтва України (XIII–XVIII ст.) / О. Р. Тищенко. – К., 1992. – 192 с.
28. Овсянников Ю. Солнечные плитки. Рассказы об изразцах / Овсянников Ю. – М., 1966. – 208 с.
29. Петрякова Ф. С. Художній фарфор заводу А. Миклашевського. Французько-російсько-українські контакти першої половини XIX ст. / Петрякова Ф. С. // Народознавчі Зошити. – 1997. – № 5. – С. 312–314.
30. Дорошенко П. Волокитин / Дорошенко П. // Столица и усадьба. Журнал красивой жизни. – 1915. – № 44. – 15 окт.
31. Гутман А. Мануфактурная промышленность Черниговской губернии / Гутман А. // Журнал мануфактуры и торговли. – СПб., 1858. – Т. II. – Ч. III.
32. Волокитинський фарфор [Електронний ресурс]. – Режим доступу : www.mundm.kiev.ua.
33. Олійник І. Волокитинський фарфор в Києві / Олійник І. // Между строк. – 2011. – № 22. – 1–8 лист.
34. Лашук Ю. П. Українські кахлі IX–XIX ст. / Лашук Ю. П. – Ужгород, 1993. – 80 с.
35. Винницький М. В. Керамические иконостасы Товарищества М. С. Кузнецова в архитектуре православных храмов конца XIX – начала XX в. : дис. ... канд. архит. [Електронний ресурс] / Винницький М. В. – Екатеринбург, 2003. – С. 119. – Режим доступу: www.disscat.com/content/keramicheskie-ikonostasy-tovarishchestva-m-s-kuznetsova.
36. Грановський О. Українські вироби в Америці / Грановський О. // Ілюстрована Україна. – Львів, 1913. – № 4.
37. Kotula F. Rozmowy ze skorupami / Kotula F. – Rzeszów, 1969. – 221 s.
38. Гаврилюк Ю. Сопіги – руський магнатський рід на Підляшші [Електронний ресурс] / Ю. Гаврилюк. – Режим доступу : haidamaka.org.ua/0114.html.
39. Melegati L. Ceramika / Melegati L. – Warszawa, 1997. – 192 s.
40. Reinfuss R. Ludowe kafle malowane / Reinfuss R. – Kraków, 1966. – 97 s.
41. Haberlandt M. Österreichische Volkskunst aus den sammlungen des muzeums für osterrei chische volkskunde in Wien / Haberlandt M. – Wien, 1910. – 120 tab.
42. Опись музея Ставропигійського інститута во Львові / сост. И. С. Свенцицкий. – Львов, 1908.

43. Слободян О. О. Пістинська кераміка XIX – першої половини XX століття / Слободян О. О. – Косів ; Чернівці, 2004. – 152 с.

Умовні скорочення

МЕХП – Музей етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України (Львів)
НМЛ – Національний музей у Львові ім. А.Шептицького (Львів)
НМУНДМ – Національний музей українського народного декоративного мистецтва (Київ)
НМІУ – Національний музей історії України (Київ)
ПКМ – Путивльський краєзнавчий музей
ФЗМ – Фарфоровий завод Міклашевського
ХХМ – Харківський художній музей
ЧОІМ – Чернігівський обласний історичний музей ім. В.Тарновського
ШДКМ – Шосткинський державний краєзнавчий музей

В статье рассматривается керамика в интерьере храмов, в том числе фарфоровые иконостасы, иконы и рамы. Указано на ее место и функциональное назначение в сакральном сооружении, определено художественные особенности этих глиняных предметов.

Ключевые слова: керамика, храм, иконостас, икона, рама.

The article explores ceramics in the church interior, in particular porcelain icon-stands, icons and their frames. Their functional purpose and place in the sacred building have been outlined, besides, artistic peculiarities of the crockery have been determined.

Key words: ceramics, church, iconostasis, icon, frame.

УДК 75.036.2 (477) “17-20”

Олена Осадча

СВІТОГЛЯДНИЙ ФЕНОМЕН УКРАЇНСЬКОЇ ХАТНЬОЇ ІКОНИ

У статті розкривається феномен української хатньої ікони, який має три складові: метафізичну (трансцендентальну), художню (суб’єктивну) і фізичну (об’єктивну). Ці складові мають різноаспектний вияв. Розглянуто роль архетипних схем, характерних для світогляду українського народу, їх різноманітне втілення в іконних образах. Доведено, що хатня ікона розкриває дух певного часопростору, характер народної свідомості й допомагає у визначенні національної ідентичності.

Ключові слова: феномен хатньої ікони, фольклорні традиції, іконографічний канон, архетипи, українська художня культура.

Феномен ікони розглядався вченими переважно в загальному контексті світової культури, та, на жаль, не торкався різних його складових, зокрема, народного іконопису. Це пояснюється тим, що народне ікономалярство в основному не є канонічним і, на думку багатьох учених, не може розкрити сутності феномену ікони в загальносвітовому контексті розвитку культури.

Історик Віктор Бичков у науковій праці “Феномен иконы: История. Богословие. Эстетика. Искусство” [1] досліджує, як впливає російська ікона на становлення світової культури, наголошуючи на богословських, філософських, естетичних особливостях іконопису, які давалися взнаки протягом двох тисячоліть історії християнства. У роботі видатного богослова Павла Флоренського “Іконостас” [2] ікона розглядається як ноуменальна річ, що належить до телеологічних образів, котрі сприяють преображенню душі людини. Павло Флоренський, а також інші богослови, зокрема, граф Юрій Олсуф’єв [3] і Валерій Лєпахін [4], досліджували онтологічність ікони, філософський аспект феномену іконопису. Валерій Лєпахін у книзі “Ікона та іконічність” [4] розглянув види іконообразів, їх онтологічність й антиномічність, символізм і канонічність в іконі тощо. Трансцендентальні та культурологічні виміри феномену української ікони аналізував також доктор філософських наук Ігор Федь. На його думку, ікона – це основа трансцендентальних матриць самоідентифікації як окремої людини, так і всієї нації [5, с.9].

Мета статті – висвітлити основні аспекти феномену українського хатнього іконопису кінця XVIII – XX століть, зокрема, розкрити значення народного іконопису в етнокультурному й етнографічному контекстах.

Головне завдання пропонованої статті – показати цінність народного іконопису в загальносвітовому контексті.

Феномен хатньої ікони можна поділити на три основні складові: *метафізичний (трансцендентальний)*, *художній (суб'єктивний)* і *фізичний (об'єктивний)*. Наведені вище роботи вчених стосуються переважно метафізичного аспекту феномену ікони. Розглянути феномен іконопису комплексно наразі в науці не було жодних спроб.

До *метафізичного (трансцендентального)* виміру ікони належать такі рівні:

1. Релігійно-богословський (Першообразний).
2. Філософський (ноуменальний).
3. Етнокультурний (архетипальний).

Художній (суб'єктивний) вимір ікони, на думку автора, визначають рівні:

4. Етнографічний (регіональний).
5. Генетично-суб'єктивний (феноменальний).
6. Художньо-технологічний (естетичний).

Фізичний (об'єктивний) вимір ікони характеризується лише одним рівнем:

7. Функціонально-типологічний (формальний).

1. Релігійно-богословський рівень ікони:

- зводить людину до Першообразу, сповіщає їй про Божу присутність, свідчить про явлення Другої іпостасі Бога [6, с.209];
- створює умови молитовної співпричетності [6, с.208];
- наводить людину до спасіння та обоження (теозису).

Ікона – це сакральний простір постійного самооб'явлення Бога, безперервного Його втілення та благодаті. Ікона завджи звернена до духовних очей. Через обожених святих, зображених на ній, можна споглядати світло Восьмого дня, бачити врата в Царство Небесне. Ікона – це “дороговказний образ” до спасіння та воіпостасного перебування в Богові.

Релігійно-богословська парадигма феномену ікони полягає в присутності в ній Бога. Спочатку Божу присутність людина відкриває почуттями віри, відчуваючи особливу енергетику ікони. Але через молитовне предстоання Бог являє Свою присутність у серці християнина. Людині поступово відкривається вища реальність духовного світу, вона набуває буттєвої ідентифікації, яка можлива лише уприсутненням у Богові.

Образ-ікона належить до світу надчуттєвого, вона є відбитком Першообразу. Тут доречно зазначити, що ікона – це, передусім, образ, а не символ. В іконі, звичайно, присутні символічні елементи іконографічного, етнокультурного, етнографічного та художнього аспектів, але сама ікона не може бути символом. Це пояснюється тим, що Син Божий – невидима ікона невидимого Бога – у воплоченні стає видимим Образом, але не символом [4, с.75]. Символ сягає Першообразу опосередковано, він є межею між двома світами: надчуттєвим і чуттєвим, указує на них, але не є реальністю, яка транслює Божу благодать.

2. Філософський рівень ікони:

- указує на її антиномічність;
- виявляє її онтологічність;
- проявляється через синергійність.

Головна *антиномія* іконообразу – зображення Боголюдини як іпостасі в нероздільності й незлитності двох природ: Божественної й людської [4, с.64]. У преподобного Теодора Студита ця антиномічність виявляється як єдність “описання і того, що не піддається описовості”: “Незбагнений зачинається в утробі Діви; Незмірний стає трьох ліктів зростом; Безмежний приймає межі; Неозначуваний встає, сідає і лягає; Всюдисущий покладений у колиску; Позачасовий поступово досягає віку дванадцяти років; Невидимий одержує обриси, і Безтілесний одягається в тіло... А тому Він і описаний, і неописаний” [4, с.65]. Отже, ікона сама в собі – *це антиномія невидимого у видимому, незображального в зображеному, неописаного в описаному* [4, с.65]. Крім того, іконописець повинен мати стан антиномічності духа в процесі сприйняття й розуміння іконообразу як антиномічної духовної реальності [4, с.66].

На думку богослова Павла Флоренського, у світі невидимому душа людини “сприймає вічні ноумени речей” [2, с.21]. Коли ж опускається у світ видимий, сприйняті нею ноумени вдя-

гаються в символічні образи – лики речей. Але у світі образів є два види образів: образи, що сходять або входять у світ невидимий, і образи, які сходять у світ видимий.

Перший вид образів відповідає “віку сьому” (це може бути високе мистецтво, породжене земними враженнями, “накипом душі”, її очищенням (*катарсисом*)).

Другий вид – це образи, які людина набула через досвід містичного життя (ці образи, за словами вченого, – телеологічні) [2, с.26]. До них належать образи, які ведуть до преображення душі людини та є складовими “віку майбутнього” [2, с.41]. Цей вид образів і є іконою. За Максимом Ісповідником, ці образи можуть зрозуміти люди “споглядального” складу, зокрема ті, хто наслідує Христа всім своїм життям [7, с.180].

Взаємопроникнення двох світів – чуттєвого й надчуттєвого – відновлено завдяки вочленню Христа, але для кожної людини є різним. Це залежить від сили віри людини, її стремління до релігійного подвигу, від досягнутої міри святості. Таким чином людина пізнає *онтологічну* єдність світу через Господа Ісуса Христа [4, с.49].

Отже, *онтологічність* ікони полягає в тому, що ікона є буттєвим одкровенням Першообразу; ікона не лише зображує надчуттєву реальність, але і являє її [4, с.49–50]. Тому для Павла Флоренського іконопис – це передусім “*наочна онтологія*” [4, с.50]. Через ікону Бог являє Себе, сходить до людини, щоб потім піднести її до Першообразу [4, с.93].

Світ людини також *онтологічний*, адже в ній поєднане співбуття небесного й земного: образ, даний від Бога, і подоба, яку треба виявити, тобто онтологічно “примирити” в собі два світи – земний і небесний [4, с.50–51]. Святий – це та людина, яка “примирила” у собі два світи. Святий – це жива ікона Христа, яка свідчить про Бога без слів і підтверджує Його вчення самим своїм виглядом: богообразністю, богоподібністю, боголикістю, іконічністю [4, с.181].

Взаємодія двох світів – “горнього” і “дольного” проявляється в *синергії* через Божу благодать. Адже неможливо написати ікону без *синергії*, неможливо стати на шлях духовного зростання без допомоги Божої.

Отже, філософська парадигма феномену ікони розглядає її як світ ноуменальний, світ ликотипів, який не підвладний людському розумінню, але до якого людина може долучитися лише за допомогою Божої благодаті.

На жаль, в епоху стрімкого науково-технічного прогресу, примноження знань покладання лише на розум похитнули основи віри й наповнили душі людей сумнівами. Тобто філософська площина феномену ікони не дає повного уявлення про її складний світ: неможливо пізнати Божі Таїнства виключно за допомогою наукових теорій.

3. Етнокультурний (архетипальний) рівень ікони:

- відображає міфологеми нації, які формуються в колективному несвідомому певної культури;
- містить інформацію про архетипи, пов’язані з особливостями традиційно-побутової культури певного народу.

На цьому рівні іконографічний канон поєднується з каноном фольклорних традицій, що й спостерігається в хатній іконі. У народному іконописі насамперед відображаються колективні ідеали й цінності, що домінують у межах етносу. Народна ікона – інгредієнт культури того народу, який установив певний іконописний типаж. У ній закладено канонічні обмеження, які, з одного боку, спрямовані на максимальне нівелювання тілесних особливостей предметів зображення, а з іншого, – на відтворення моделі, якою є національний тип [8, с.18]. На думку Ігоря Федя, унаслідок віддалення від церковного канону на користь традиційного та наближення до церковного на користь іконографічного, в Особі Бога втілюється божественне й людське [8, с.18].

Давньоукраїнська міфологія була зрозумілою народу, тому її персонажі, незважаючи на прийняття християнства, залишилися в генетичній пам’яті народу й несвідомо втілювалися в народному малярстві, зокрема, хатній іконі. Народні митці почали привносити власне художнє розуміння естетичного ідеалу в іконографічний канон [9, с.25].

Архетипи, утілені в персонажах хатніх ікон, мають свою внутрішню логіку розвитку, що зумовлена певними етапами розвитку соціуму [9, с.40–41]. Отже, цінність хатньої ікони полягає в тому, що вона відображає дух певного часу з притаманним лише йому архетипальним світосприйняттям. Зрозуміло, що неможливо говорити про відродження тієї хатньої ікони, якою вона була у XVIII, XIX, навіть у XX століттях. Наразі сакральне мистецтво відроджується, але має

свої особливості, у яких відображається наш час. Феномен народної, зокрема, хатньої ікони, – у тому, що вона виражає дух народу, становлення свідомості суспільства та розвиток культурно-історичного життя етносу.

Цікаву думку висловив філософ Сергій Кримський: “Культура розвивається так, що з самого початку закидається потенційна сітка цілого, а подальший поступ лише актуалізує окремі ланки...” [10, с.43]. Кожний етнос актуалізує лише певні одиниці, які, за словами вченої Наталії Лисюк, можна назвати “національними архетипами” [9, с.43].

Поки що багато сучасних учених – фізиків, біохіміків, лікарів – приходять до висновку, що людський мозок має голографічну структуру, за принципом якої побудований Всесвіт. Факт існування голограмної сітки пояснює вияви архетипального досвіду різних етносів за загальними тенденціями розвитку культури. Відомо, наприклад, що різні стилі в мистецтві виникали одночасно в різних країнах; те саме стосується й народного напрямку в українському іконописі, який наприкінці XVIII століття досяг найвищого розвитку. Аналогічний розвиток саме народного ікономалярства відбувся й у культурі інших народів також наприкінці XVIII століття.

Крім архетипів, спільних для різних етносів, є й такі, що притаманні лише окремому народові. Наприклад, українська хатня ікона передає “специфічно-ментальний тип світовідчуття” [8, с.24], за яким її не сплутати з народними іконами інших країн. Гармонія та життєстверджуюча радість – настрої народної української ікони – усталюють тип філософії, близький українцю, а саме – філософію серця [8, с.27].

4. Етнографічний (регіональний) рівень ікони:

- висвітлює локальні особливості традиційно-побутової культури, пов’язаної з певним регіоном;
- відображає колористичні, семантичні й іконографічні вподобання під час написання ікон.

Хатня ікона на цьому рівні виконує додаткову функцію, яка полягає в пізнанні навколишнього світу й відображенні конкретних символів, які ще із часів язичництва передавалися від покоління до покоління й кодувалися в орнаменті, побудові композиції, у зображенні певних елементів повсякденного оточення та місцевих краєвидів, типових для різних регіонів.

Етнографічний феномен народної ікони полягає ще й у розумінні її творцями канону, що, як відомо, є запорукою збереження традиції. За словами російської дослідниці Марії Некрасової, “канонічність, іншими словами нормативність, – одна з головних особливостей народного мистецтва” [11, с.234]. Хатня ікона, як й інші види народної творчості, формує колективну свідомість і зміцнює традицію.

Чому питання української хатньої ікони як етнокультурного феномену завжди залишалося поза увагою науковців? Як пише Олена Клименко, “імовірно, причини цього криються у запереченні більшістю науковців самої канонічності народної ікони” [12, с.61]. Відзначимо, що саме завдяки традиційним рисам, притаманним окремим регіонам України, стало можливим виділити характерні групи народних ікон, простежити витоки й основні етапи розвитку хатньої ікони кінця XVIII–XX століть у контексті історичних, соціальних і культурно-мистецьких процесів, визначивши стилістичні особливості.

5. Генетично-суб’єктивний (феноменальний) рівень ікони:

- виконує виховну функцію та потребує виправлення гріховної природи людини;
- включає генетичну здатність людини йти шляхом духовного зростання й завдяки цьому писати сповнені духом ікони;
- відповідає суб’єктивним настроям іконописця, духовному станові його душі, його екзистенційним переживанням.

Цей рівень стосується психологічних аспектів душі людини, зокрема проблем, які вивчає християнська антропологія. Треба зазначити, що хатня ікона відігравала й виховну роль. За словами Івана Музички, “ікона – це не тільки мистецька вартість, але над усе – то жива духовна цінність, яка формує душі, провадить і виховує народ і його покоління” [13, с.8].

За образним висловом, ікона – це безмовна проповідь, Слово Боже, яке є “гострішим від... меча обосічного” [14, Евр. 4: 12]. Ікона активує зовнішні та внутрішні почуття до споглядання божественного. Зображаючи образи святих, народні майстри глибоко усвідомлювали зміст божественних істин. Ікона в хаті постійно нагадувала про святе, була мовчазною книгою, через яку й неосвічений розумів події Святого Письма в образах.

Народні майстри, малюючи ікону, намагалися висміяти пороки й нецтво багатіїв, панів, непулящих попів. Зображення грішників, засуджених на вічні муки, змушували замислитися про порядність, свідомість і чистоту душі. Якщо майстри зображали життя й діяння Христа, то акцентували увагу на деталях, властивих життєвим ситуаціям. Ікони виконувалися в образній формі, щоб змусити людей переживати, співчувати, вірити у своє божественне призначення.

6. Художньо-технологічний (естетичний) рівень ікони:

- передбачає застосування певних технологічних прийомів;
- розкриває засоби художньої виразності.

Хатня ікона писалася зазвичай олійними фарбами, які вирізняються пастозністю, що не давало змоги показати Божественне несотворене Світло. Проте, за іконографічними канонами, ікона повинна бути написана так, щоб у ній відчувалися глибина й прозорість зміненого буття, осяяного Нетварним Світлом. Технологічно це можливо за допомогою яєчної темпері.

Олійний живопис, навпаки, своєю густою консистенцією закриває Світло, яке має випромінюватися з кожного предмета, зображеного на іконі. На думку богослова Павла Флоренського, іконопис, створений олійними фарбами, радше передає суть чуттєвого світу, аніж надчуттєвого [2, с.125]. Однак хатня ікона була орієнтована на земне буття, зокрема, виконувала певні функції оберега та слугувала для сакралізації житла, відображала основні засади народного світобачення, виявляла особливості традицій і фольклору. Тому не випадково народні іконописці використовували саме техніку олійного живопису.

7. Функціонально-типологічний (формальний) рівень ікони:

- замикає коло рівнів, з'єднуючись із релігійно-богословським рівнем.

Основні функції ікони:

1. Зображення Святого Письма, перекази й повчання святих отців і життя церкви.
2. Возведення до Першообразу, Його присутність та явлення.
3. Освячення часу й простору в симбіозі смислу та присутності (літургічна функція).
4. Перетворення звичайного житла в "домашню церкву", а життя віруючого – у молитовність, у безперестанне внутрішнє богослужіння.
5. Створення умов молитовної співпричетності.
6. Здійснення молитовної зустрічі зі святим у його умовно-символічному та реальному зображеннях.
7. Указування мети життя – перетворення людини до рівня святого, який зображається на іконі.
8. Відкриття процесу духовного відродження, перехід особистості в іпостасність.
9. Випромінення животворного світла.
10. Відкриття майбутньої слави святих і преображення космосу.
11. Свідчення про онтологічний зв'язок із Царством Світла, про можливість подолання обмеженого, створеного, занепаłego, земного світу й приєднання до свободи абсолютного буття.
12. Проявлення благодаті Божої на землі.
13. Відкриття присутності Боголюдської повноти.

Отже, розглядаючи феномен ікони, зокрема хатньої, можна зробити такі **висновки**.

Хатня ікона:

- має релігійно-богословську, філософську, історичну, етнокультурну, етнографічну та художню цінність;
- не обмежується церковними канонами, а відображає канони традицій і вірувань народу;
- відображає певні архетипальні особливості, притаманні українському суспільству;
- висвітлює локальні особливості традиційно-побутової культури певних регіонів України;
- є цінною складовою розвитку мистецької традиції, вартісним пластом української художньої культури;
- виявляє певні закономірності вподобання колористичних, семантичних і технологічних прийомів, властивих різним регіонам України;
- розкриває дух певного часу;
- проявляє дух нації, її національну свідомість;
- допомагає у визначенні національної ідентичності.

1. Бычков В. В. Феномен иконы: История. Богословие. Эстетика. Искусство / Виктор Бычков. – М. : Ладомир, 2009. – 633 с.
2. Флоренский П. Иконостас / Павел Флоренский. – М., 2005. – 208 с.
3. Граф Олсуфьев Ю. А. Икона в музейном фонде / Граф Юрий Олсуфьев. – М. : Паломник, 2006. – 400 с.
4. Лепакін В. В. Ікона та іконічність / Валерій Лепакін. – Львів : Свічадо, 2001. – 288 с.
5. Федь І. А. Іконічна інтенція героїчного / Ігор Федь. – Слов'янськ : Канцлер, 2004. – 203 с.
6. Евдокимов П. Искусство иконы. Богословие красоты / Павел Евдокимов. – Клин : Христианская жизнь, 2005. – 384 с.
7. Лепакін В.В. Ікона та іконічність / Валерій Лепакін. – Львів : Свічадо, 2001. – 288 с.
8. Федь І. А. Трансцендентальні та культурологічні виміри феномена української ікони : дис. ... доктора філос. наук : 17.00.01 / Ігор Федь. – К., 2006. – 395 с.
9. Лисюк Н. Діагностичний потенціал поняття архетипу в народній культурі / Н. Лисюк // Гончарівські читання (четверті). Традиційне й особистісне у мистецтві. Колективне дослідження за матеріалами Четвертих Гончарівських читань ; відп. ред. М. Селівачов. – К. ; УЦНК “Музей Івана Гончара”, 2002. – С. 38–48.
10. Кримський С. Б. Архетипи української культури / Кримський С. Б. // Феномен української культури: методологічні засади осмислення : зб. наук. праць. – К., 1996. – С. 91–112.
11. Некрасова М. А. Народное искусство как часть культуры / М. Некрасова. – М., 1983. – 367 с.
12. Клименко О. До проблеми вивчення канону в іконописі / О. Клименко // Ант : вісник археології, мистецтва, культури. – 2002. – № 7–8. – С. 59–64.
13. Музичка І. Ікона в родинному житті українського народу / Іван Музичка // Українське сакральне мистецтво : традиції, сучасність, перспективи. (Питання іконографії) : матеріали II міжнар. наук. конф., (Львів, 21–22 квітня 1994 р.). – Львів, 1995. – С. 8–19.
14. Святе Письмо Старого і Нового Завіту ; пер. з грец. : П. О. Куліш, І. С. Левіцький, І. Пулюй (мовою русько-українською). – К. : Простір, 2007. – 1074 с.

В статтє раскрывається феномен української домашньої ікони, которий состоить из трєх составляющих: метафизической (трансцендентальной), художественной (субъективной) и физической (объективной). Эти составляющие имеют разноаспектное проявление. Рассмотрена роль архетипических схем, характерных для мировоззрения украинского народа, их разнообразное воплощение в иконных образах. Доказано, что домашняя икона раскрывает дух определённого времени-пространства, характер народного сознания и помогает определить национальную идентичность.

Ключевые слова: феномен домашньої ікони, фольклорні традиції, іконографічний канон, архетипи, українська художественна культура.

The article explains the Ukrainian home icon phenomenon which has three components: the metaphysical (transcendental), artistic (subjective), and physical (objective) ones. These components are displayed in various aspects. Archetype patterns that are characteristic for Ukrainians' view of the worlds and their multiform incarnation in icon images are considered in the article. It is proved that a home icon reveals the Spirit of certain time and space and the character of people's consciousness, and helps in national identity determination.

Key words: home icon phenomenon, folklore traditions, iconographic canon, archetypes, Ukrainian artistic culture.

УДК 745.54.048 (477)

Олена Тихонюк

ЕТАПИ РОЗВИТКУ МИСТЕЦТВА ВИТИНАНКИ В УКРАЇНІ

У статті висвітлено культурно-мистецькі процеси, які зумовили становлення та розвиток української витинанки й спонукали її популяризації у творчості професійних художників. Викладено основні етапи розвитку цього виду мистецтва.

Ключові слова: витинанка, передумови, етапи розвитку, експозиції, колекції.

Дослідження умов виникнення й еволюціонування будь-якого виду мистецтва потребує його розгляду в контексті історичного й культурно-мистецького досвіду. Становлення профе-

сійної витинанки на українських теренах відбувалося в тісному зв'язку із загальномистецькими тенденціями та мало декілька етапів.

Перші друковані згадки про витинанку датовано кінцем XIX – початком XX століть [1, с.16]. Як зауважує М.Станкевич, мистецтво витинанки в Україні з'явилося значно раніше, але саме зміна культурних тенденцій на зламі століть створила підґрунтя для його вивчення. Ідеться про загальноєвропейські процеси, що актуалізували питання національного самовизначення та повернення до традицій [2, с.375]. Повернення до народних традицій у кінці XIX століття дослідники пов'язують з потребою тогочасної інтелігенції в створенні власної нової культури, тим більше, що багато видів народного мистецтва, і витинанка зокрема, ще існували у своєму природному середовищі, що давало можливість дослідникам ознайомитись із цим видом творчості безпосередньо та зафіксувати його в живому розвитку [3, с.34]. “Саме тому воно (народне мистецтво. – *Прим. авт.*) привернуло до себе таку велику увагу й стало відправним моментом у практичній діяльності художників. За їх переконанням, вони зрозуміли не лише принцип композиційної побудови форм, орнаменту й т. п., але й проникли в саму глибину його ества. Ця точка зору, як і думка про життєвість селянського ... мистецтва милого... проіснувала до сьогодні, спрямовуючи в багатьох випадках діяльність як художників-професіоналів, так й істориків мистецтва” [3, с.34].

Саме в цей час на хвилі загального зацікавлення народним мистецтвом формуються приватні колекції витинанок, організовуються регіональні етнографічні виставки. Позитивні відгуки в пресі мала колекція витинанок Софрона Левицького, експонована на етнографічній виставці в Тернополі 1887 року [1, с.14]. На Крайовій виставці 1894 року у Львові були представлені витинанки з колекції Володимира Шухевича, а 1909 року колекція Остапа Нижанківського експонувалася на виставці в Стрию [1, с.15]. Михайло Станкевич називає також імена колекціонерів початку XX століття: Богдана Заклинського (колекція датована 1904–1905 роками), Костянтина Широцького (1909), Северина Удзелі, О.Добрянського та ін. [1, с.15–16].

Аналогічні процеси відбуваються й у Польщі, Литві, Білорусі. Зокрема, польський дослідник Юзеф Грабовський відзначає, що на теренах Польщі мистецтво народної витинанки стало відоме широкому загалу з 1901 року. Це сталося після експонування в Кракові колекції ловицьких витинанок, зібраної художником Людвігом Стройновським [4, с.8].

Отже, ознайомлення широких верств населення з мистецтвом народної витинанки та поповнення музейних колекцій його зразками стало відліком подальшого розвитку витинаних композицій. Це відіграло роль своєрідного “консервування” традицій паперових прикрас і водночас поклало початок переходу витинанки з інтер'єру селянської хати у виставкові зали.

Але вже на цьому етапі стало помітним тяжіння витинанки (принаймні щодо сприйняття) у царину графічного мистецтва. Саме у виставкових залах відкрився той графічний потенціал витинанки, який згодом почали використовувати витинанкарі, а відтак і професійні художники.

Таким чином, уже на початку XX століття окреслилося, хоч і незначне, розгалуження в досліджуваному виді мистецтва. З одного боку, продовжувалася традиція декорування інтер'єру паперовими прикрасами, що поодинокі трапляється й нині (хоч як масштабне явище воно було приречене на поступове згасання у зв'язку з новими умовами побуту та культурними змінами), а з іншого, – увиразнилось “експозиційне” життя витинанки [1, с.22–23].

Михайлом Станкевичем зауважено втрату масовості в українській витинанці 1920-х років, але, попри це, відзначено її високий художній рівень: “Неабияку майстерність засвідчують ажурні паперові візерунки П.Грабовецької, П.Греблюк, І.Савчук, інших витинальниць, що виконані в традиціях давньої витинанки” [5, с.4]. Тенденція до витинання за архаїчними зразками тривала протягом 1920–1950-х років [1, с.59]. З одного боку, це було своєрідним гальмуванням розвитку мистецтва витинання, а з іншого, – сприяло підвищенню мистецької якості народних паперових прикрас, остаточному формуванню їх художніх і регіональних особливостей. У той час, коли деякі види декоративного мистецтва під впливом ідеологічного диктату переживали період “декоративізму” й еклетики (ткацтво, різьба по дереву, кераміка), інші опинилися на межі зникнення (писанкарство, народна картина, іконопис), витинанка зберігала свої первинні форми [3, с.40–41; 6, с.62–76].

Кризую образотворчої системи 1930–1950-х років і послабленням диктату “натурного бачення”, пошуками нових естетико-філософських і просторово-пластичних концепцій поясню-

ють дослідники нову хвилю захоплення народним мистецтвом, що почалась у 1960-х роках [7, с.13]. Ця загальна мистецька тенденція збігається в часі з новим етапом розвитку витинанки. Якщо раніше йшла мова про експонування паперових прикрас, вилучених із хатнього інтер'єру, то з другої половини ХХ століття майстри починають витинати твори суто експозиційного призначення [5, с.4]. За констатацією М.Станкевича, “підвищення матеріального і культурного рівня радянського села, переоцінка естетичних цінностей у формуванні й оздобленні інтер'єру сільського житла сприяло тому, що витинанки поступово набирають декоративного характеру і разом з іншими видами народного мистецтва демонструються на виставках. Першими почали виставляти свої кольорові паперові мережива С.Батюк, П.Глуценко, М.Павлова та інші на обласних та республіканських виставках” [5, с.4].

Указаний період позначений активною діяльністю народних майстрів та аматорів, ентузіазм яких був спрямований на вивчення й відродження цього згасаючого виду мистецтва. Важливим внеском у подальший розвиток і популяризацію витинанки в Україні стала діяльність представників сільської інтелігенції, а саме – шкільних учителів (О.Салюк, М.Руденко, М.Павлова, М.Глуценко, М.Левчук, М.Бурдяк та ін.). Проживаючи в осередках народної творчості, вони збирали етнографічний матеріал, вивчали народні традиції, щоб на цьому ґрунті розвинути власну мистецьку діяльність. Визначальними є ознаки творчої індивідуальності у витинанках тогочасних майстрів, що засвідчує новітні зрушення в еволюціонуванні цього виду мистецтва.

Надалі в розвитку витинанки важливу роль відіграла творчість викладача трудового навчання із села Саїнка на Вінниччині Олександра Салюка. Витинанка, яка була розвинута тут у традиційному вигляді, завдяки його старанням, ще більше поширилася не лише в селі, а й поза його межами [1, с.23–24]. “... Олександр Салюк на уроках ... розпочав різати із учнями паперові витинанки, а виконувати домашні завдання учнів просив допомогти старших – батьків. І взяли до рук ножиці бабусі й матері, батьки й сестри. І ми знаємо сьогодні імена багатьох уже забутих майстрів: Євдокії Британ, Марфи Купчик, Ганни Петльованої. Витинає і літня Наталка Кушнір та її онуки – Людмила і Валентина Салюки” [8, с.38]. Відгомін творчої манери майстра знаходимо як у витинанках місцевих професійних художників Людмили та Дарії Альошкіних чи Юрія Кафарського, так й у виробках наступного покоління саїнських витинанкарів: Валентини Британ, Катерини та Марії Будняк, Володимира Драгомира, Валентини Чечельницької.

Важливу роль у популяризації мистецтва витинанки відіграла активна виставкова діяльність саїнських майстрів. “У місцевій школі щороку влаштовують виставку витинанок. Потім вона переїздить у районний Будинок культури. Саїнські витиначі експонували свої твори на багатьох художніх виставках. Їх витинанки є у музеях і приватних колекціях Вінниці, Харкова, Львова, Києва й інших міст” [8, с.40]. Інтерес до візерунків з паперу зріс після виставки “Витинанки села Саїнки”, що відбулася 1968 року в Києві [1, с.87; 9, с.2; 10; 11, с.150; 12, с.4; 13, с.2].

Наприкінці 60-х років минулого століття свій внесок у відродження народної витинанки зробила Марія Руденко [1, с.90; 14, с.2]. Учителька із с. Слобода Ярошівська Вінницької області доклала багато зусиль до вивчення місцевої вишивки, витинанки, розписів тощо [15, с.4–5]. За життя брала участь у багатьох виставках, інших мистецьких заходах. Нині в Могилеві-Подільському функціонує музей її імені, де виставлено витинанки майстрині [1, с.110–112; 16].

Із творчістю Марти Павлової широкий загал ознайомився після виходу дитячих книг “Ходить пава” і “Співаночки”, оформлених витинанками майстрині. “Популяризація витинанок М.Павлової сприяла поверненню до творчості багатьох майстрів витинання”, – зауважує М.Станкевич [1, с.23].

Активна мистецька й виставкова практика майстрів у другій половині ХХ століття та широке висвітлення їх творчих здобутків у пресі сприяли відродженню, подальшому розвитку витинанки в Україні. На цей період припадає діяльність колекціонера, доктора технічних наук О.М.Петриченка. Паперовими прикрасами він зацікавився під час роботи в Китаї наприкінці 1950-х років. Надалі його колекція поповнювалася творами майстрів різних країн, різноманітних шкіл і напрямів. У зібрання, що нараховує чотири тисячі екземплярів, увійшли “зразки усіх сучасних різновидів вирізування з паперу” [17, с.12]. Велику частину колекції займають витинанки. Окрім збирання витинанок, Олексій Максимович їх пропагує, організовуючи

виставки, беручи участь зі своєю колекцією в імпрезах усіх рівнів, від міських до всесоюзних, передусім тих, що постійно влаштовувались у 1960–1980-х роках [17, с.14].

Так, 1977 року О.Петриченко організував у Харкові виставку “Художні витинанки з паперу та їх прикладні можливості” [1, с.24; 18, с.3]. З періодики можемо зробити висновок про тематичну та стилістичну різноманітність представлених творів: “У художніх роботах представлено казковий світ рослин і тварин, національний орнамент, тонке мереживо і радянську емблематику, композиції за мотивами літературних класичних творів та ін. У кожного майстра – свій почерк, своя манера вирізування, і скрізь – простота, виразність, радість” [18, с.3]. До експозиції увійшли твори українських майстрів М.Руденко, О.Салюка, В.Васильєвої.

Нового якісного рівня досягло декоративне мистецтво в 1980-х роках. Більшість тодішніх майстрів, які одержали підготовку в спеціальних навчальних закладах, створювали високохудожні твори мистецтва, засновані на глибокому вивченні народного мистецтва [6, с.92]. Зацікавлення національними традиціями в той час було притаманне художникам-живописцям, скульпторам, графікам. “Хвиля неофольклоризму 80-х років, помітна у всіх видах творчості, зумовлена ... подоланням кризового стану в духовному житті, яке в роки “застою” піддавалося ідеологічній та творчій регламентації” [7, с.14]. Ці процеси позначилися й на розвитку витинанки. Починаючи з 80-х років ХХ століття, ми можемо говорити про поширення професійної витинанки зі всіма її особливостями. Загальні мистецькі тенденції створили сприятливий ґрунт для експериментальних пошуків таких майстрів, як Михайло Білас, Леоніла Стебловська, Людмила Мазур, Людмила Безпальча, Дмитро Мимрик та інших.

Важливою для творчості багатьох художників стала ретроспективна виставка “Українські витинанки”, зорганізована у Львові з ініціативи дослідника М.Станкевича 1981 року. Уперше на загал було представлено все розмаїття паперових прикрас з різних теренів країни. Експозиція, у яку ввійшли витинанки з музейних фондів, приватних колекцій і надані безпосередньо майстрами, стала унікальною нагодою ознайомитися з традиціями та різновидами цієї техніки [1, с.24; 5]. Зокрема, такі сучасні витинанкарі, як Олена Турянська, Василь Корчинський, Андрій Пушкарьов, відзначають вплив цієї виставки на їх подальшу творчість. Для деяких митців це була перша експозиційна практика як витинанкарів.

У 1990-х роках продовжується поступальний розвиток мистецтва витинанки. Збільшується кількість художників-професіоналів, що втілюють творчі ідеї в цій техніці. Багато з них (Л.Мазур, А.Пушкарьов, В.Корчинський, С.Танадайчук, М.Теліженко, О.Турянська та ін.) своєю діяльністю перетворюють витинанку на рівнозначну з іншими видами декоративного та станкового мистецтва. Тяжіння художників до лаконізму, декоративності, знаковості образів і, водночас, до чуттєвості й оригінальності знайшло своє вираження у витинанці. Для багатьох вона стала альтернативною технікою, способом виразити в художньому творі свою ментальність й освоєнням нових композиційних і пластичних вирішень.

Під кінець ХХ століття з’явилися нові можливості продовжити формальні пошуки, розпочаті в 1960-х роках. Так, Леоніла Стебловська ще на початку 80-х років з обережністю демонструвала свої “паперові експерименти” окремим поціновувачам, згадуючи минулі звинувачення в націоналізмі [19], тоді як її витинанки 90-х років – це унікальні за етнічною глибиною й образною мовою композиції, що втілюють критичне ставлення майстрині до соціально-економічних проблем країни (“велика витребенька”), містять державну символіку незалежної України та різноманітні трансформації народних мотивів (“дерево життя”, “обереги”).

У 1993 році відбувся перший всеукраїнський симпозіум-практикум “Українська витинанка” у м. Могилів-Подільський Вінницької області [20, с.2–3; 21]. Директор Обласного центру народної творчості Тетяна Цвігун пояснює вибір місця проведення симпозіуму тим, що саме в Могилів-Подільському районі проживають двоє відомих корифеїв витинанки – Олександр Салюк у селі Саїнка й Марія Руденко в Слободі Яришівській. Навколо них гуртувалася молода генерація – Марія Гоцуляк, Оксана Городинська, Валентина Салюк, а у Вінниці мешкала старійшина української витинанки Валентина Васильєва [22, с.3]. Того ж року засновано Музей української витинанки при Могилів-Подільському міському Будинку народної творчості на основі збірки творів майстрів-учасників [22, с.3; 23].

Починаючи з 2002 року, симпозіум відбувається кожні три роки (2002, 2005, 2008) [22; 24]. Але саме між першим і другим симпозіумами, які відбулися з інтервалом у дев’ять років,

помітні найсуттєвіші зміни та новаційні зрушення в галузі витинання. Насамперед це стосується участі професійних митців. Якщо на симпозіум 1993 року прибули переважно народні майстри й аматори, то, починаючи з наступного з'їзду, у ньому активно беруть участь професійні художники. У 2002 році з 28 учасників 11 мали вищу художню освіту. Це – Андрій Пушкар'юв, Микола Теліженко, Сергій Танадайчук, Ярослава Галькун, Ольга Шинкаренко, Дмитро Власійчук, Наталія Гуляєва, Юрій Кафарський, Ольга Негода, Тетяна Мороховець, Людмила Альошкіна [22]. Такий склад учасників позначився на рівні мистецької акції: "... помітне зростання майстерності митців, відкриття і розширення якісно нових підходів в образотворенні і використанні можливостей матеріалу і техніки" [22, с.4]. Нині це єдиний в Україні захід, пов'язаний з мистецтвом витинанки, що відбувається за активної (зокрема фінансової) підтримки регіональної адміністрації та курується Вінницькою філією спілки майстрів народного мистецтва України. Останній (четвертий) з'їзд зібрав 45 майстрів з усіх куточків України, які продемонстрували всім бажаючим своє вміння, провели для початківців майстер-класи [21].

Значення згаданих симпозіумів для вивчення основних напрямів розвитку техніки витинання важко переоцінити. На симпозіумі майстри знайомляться з творчістю витинанкарів зі всієї України. Це значно розширює межі їх власного бачення витинанки, піднімає мистецький рівень, спонукає до творчих експериментів. Видані із цієї нагоди каталоги знайомлять нас із творами й особистостями митців [22; 24].

На початку ХХІ століття активізується експозиційна діяльність (Всеукраїнська виставка витинанки "ВитАрт-2007" у м. Житомир; регіональна виставка витинанки Вінницького обласного центру народної творчості у 2008; міжнародна виставка витинанки в м. Луцьк у 2008; Всеукраїнська виставка витинанки "Паперове мереживо українських художників" у м. Львів у 2008) [25, с.65–70; 26, с.104–105]. Відбуваються численні персональні виставки витинанкарів Я.Галькун, О.Городинської, Н.Гуляєва, В.Корчинського, М.Теліженка, О.Турянської та ін. Майже на кожній всеукраїнській виставці декоративно-прикладного мистецтва представлені окремі витинанки.

Важливою передумовою розвитку професійного декоративного мистецтва на ґрунті народних традицій стало відповідне спрямування вищих художніх навчальних закладів. У багатьох спеціалізованих вищих навчальних закладах ще на початку ХХ століття програмними були пошуки національного стилю, що базувалися на вивченні народного мистецтва [6, с.48]. Хоча з витинанкою почали знайомити студентів у рамках навчального процесу лише починаючи з 1980-х років, проте спрямування майбутнього митця до розуміння та використання автентичної культури у своїй творчості відіграло значиму роль у становленні багатьох витинанкарів [1, с.115]. Пластична мова народного (селянського) мистецтва була особливо близькою вихідцям із села, які, отримавши професійні художні знання, прагнули поєднати їх з народною виразністю. Багато з них знаходили таку можливість саме у витинанці.

Дальшому поширенню витинанки сприяє й педагогічна діяльність багатьох витинанкарів, котрі передають свою майстерність дітям у художніх школах і гуртках. У разі, якщо вихованці продовжують навчання у вищих художніх навчальних закладах, вони вдосконалюють набуті знання, застосовують їх як під час навчання, так і надалі у творчості. Важливим аспектом популяризації та подальшого розвитку витинанки є віртуальні галереї. На початку ХХІ століття такий принцип експонування творів набуває все більшої популярності. Інтернет-ресурс дає змогу ознайомитися з творчим доробком багатьох.

Висновок. На розвиток в Україні мистецтва витинанки та її поширення серед професійних художників вплинув ряд чинників. Першими поштовхами до вивчення хатніх прикрас на початку ХХ століття стали: діяльність приватних колекціонерів, поповнення музейних колекцій, активне експонування творів. 1960-ті роки позначені розквітом витинанки народних майстрів й аматорів, наділеної індивідуальними рисами, що мала суто виставкове призначення. У 70–80-х роках ХХ століття популяризації техніки витинання сприяють тематичні публікації та групові виставки, до яких найбільше долучилися колекціонер О.Петриченко та мистецтвознавець М.Станкевич. Саме цим періодом датовано перші витинанки, виконані дипломованими митцями.

З 1990-х років помітна стійка тенденція до творчого самовираження за допомогою паперовитинання. На зламі століть відбуваються численні групові та персональні виставки витинанок, постійною є участь витинанкарів на всеукраїнських виставках декоративно-прикладного й образотворчого мистецтва. Відбуваються симпозиуми, конференції та майстер-класи як в Україні, так і в сусідніх країнах за участю вітчизняних митців.

1. Станкевич М. Є. Українські витинанки / М. Є. Станкевич. – К. : Наукова думка, 1986. – 121 с.
2. Савицька Л. Народне мистецтво і художня культура України на початку ХХ століття: традиційне й особистісне у мистецтві / Л. Савицька // Колективне дослідження за матеріалами Четвертих Гончарівських читань. – К. : УЦНК “Музей Івана Гончара”, 2002. – С. 375–380.
3. Ильин М. А. Исследования и очерки / М. А. Ильин. – М. : Сов. худож, 1976. – 283 с. : ил.
4. Grabowski J. Wycinanka ludowa / J. Grabowski. – Warszawa, 1955. – 142 s. : іл.
5. Українські витинанки : каталог виставки / [авт. статті та упоряд. М. Є. Станкевич]. – Львів, 1981. – 22 с.
6. Кара-Васильєва Т. Декоративне мистецтво України ХХ століття. У пошуках “великого стилю” / Т. Кара-Васильєва, З. Чегусова. – К. : Либідь, 2005. – 280 с. : іл.
7. Петрова О. М. Мистецтвознавчі рефлексії : історія, теорія та критика образотворчого мистецтва 70-х років ХХ століття – початку ХХІ століття : зб. статей / О. М. Петрова. – К. : Вид. дім “КМ Академія”, 2004. – 400 с.
8. Кочережко Н. Витиначі / Н. Кочережко // Сонячні барви. – К., 1978. – С. 32–40.
9. Селівачов М. Р. Витинанки села Саїнки / М. Р. Селівачов // Культура і життя. – 1969. – № 59 (1513). – 24 липня. – С. 2.
10. Селівачов М. Р. Друге дихання витинанок (про виставку Зінаїди Косицької та Галини Хміль у Київському музеї літератури) / М. Р. Селівачов // Культура і життя. – 1991. – № 7 (3084). – 16 лютого. – С. 6.
11. Селівачов М. Р. Лексикон української орнаментики / М. Р. Селівачов. – К. : Ред. вісника “АНТ”, 2009. – 408 с. : іл.
12. Селівачов М. Р. Мереживо краси (про виставку “Витинанки села Саїнки”) / М. Р. Селівачов // Молода гвардія. – 1969. – № 158 (2300). – 10 серп. – С. 4.
13. Селівачов М. Р. Світ який – мереживо казкове (про виставку “Витинанки села Саїнки”) / М. Р. Селівачов // Вечірній Київ. – 1969. – № 166 (7630). – 17 лип. – С. 2.
14. Левицький А. Її величність витинанка / А. Левицький // Світлиця. – 2005. – Травень. – С. 2. – (Спецвипуск).
15. Гоцуляк М. Данина пам’яті Подільської берегині / М. Гоцуляк // Світлиця. – 2005. – Травень. – С. 4–5. – (Спецвипуск).
16. Татарин М. “Ця філософія ажурна...” / М. Татарин // Вінницький край. – 2006. – Т. 1. – С. 110–112.
17. Петриченко А. Европейские вырезки в коллекции А. М. Петриченко: разнообразие видов / А. Петриченко // Проблемы изучения, сохранения и использования искусства вырезки : материалы междунар. симп. / Домодедовский ист.-худ. музей ; отв. ред. Н. М. Полунина. – М. : ЦПВасиздаст, 2006. – С. 12–20.
18. Строковський Л. Витинанки – твори художні / Л. Строковський // Україна. – 1977. – № 3. – С. 3.
19. Запис розмови з Л. Стебловською, 22 грудня 2008. Приватний архів автора.
20. Витинанка – ремесло глибини століть : свято витинанки-2008. Могилів-Подільський район // Країни. – 2008. – 5 черв. – С. 2–3.
21. Всеукраїнське свято народного мистецтва “Українська витинанка” [Електронний ресурс] / Офіц. сайт Вінниц. обл. центру нар. творч., 2007. – Режим доступу : <http://www.vocnt.com.ua>.
22. Українська витинанка – 2002 : каталог всеукраїнського симпозиуму витинанкарів / [вступна стаття Т. Цвігун]. – Вінниця : Упр. культ. Вінниц. держ. адмін., Вінниц. обл. центр нар. творч., 2002. – 36 с. : іл.
23. Бронницький В. Подільська витинанка чарує світ / В. Бронницький // Вінниччина. – 2007. – 3 лип. – С. 4.
24. Українська витинанка – 2005 : каталог всеукраїнського симпозиуму витинанкарів / [вступна стаття Т. Цвігун]. – Вінниця : Упр. культ. Вінниц. держ. адмін., Вінниц. обл. центр нар. творч., 2005. – 42 с. : іл.
25. Тихонюк О. В. Витинанка українських художників: розмаїття шляхів / О. В. Тихонюк // Мистецтвознавство України : зб. наук. праць. – К. : ІПСМ АМУ, КЖД “Софія”, 2009. – Вип. 10. – С. 65–70.
26. Тихонюк О. В. Паперове мереживо українських художників / О. В. Тихонюк // Образотворче мистецтво. – 2009. – № 3. – С. 104–105.

В статье отражены культурно-художественные процессы, которые обусловили становление и развитие украинской вырезанки и ее популяризацию в творчестве профессиональных художников. Изложены основные этапы развития этого вида искусства.

Ключевые слова: *вырезанка, предпосылки, этапы развития, экспозиции, коллекции.*

Cultural and art processes which stipulated becoming and development of Ukrainian applique works and induced its popularization in creation of professional artists are reflected in the article. The basic stages of development of this type of art are expounded.

Key words: *paper-cut, pre-conditions, stages of development, exhibitions, collection.*

УДК 659.1:159.938.342

Ігор Голуб

МАНІПУЛЯЦІЙНА СТРУКТУРА ЗАСОБІВ РЕКЛАМНИХ ПОВІДОМЛЕНЬ НА ЗОВНІШНІХ РЕКЛАМОНОСІЯХ

Стаття розкриває аналіз маніпуляційної структури засобів у рекламних повідомленнях. Розглядаються основні методи (агітація, пропаганда, маніпуляція), композиція рекламного макета та впливи (візуальні, вербальні, психологічні).

Ключові слова: *зовнішня реклама, ціноутворення, пропаганда, агітація, гіпноз, маніпуляція, споживач.*

Сьогодні зовнішня реклама – це не просто цікаві художні композиції з графічних елементів і “влучних” гасел, якими зазначена мета впливу на споживача, а це вже інформативні носії з певною художньою естетикою. Засоби впливу реклами передбачають, зокрема, такі умови: вивчити психологію покупців, їх бажання й переваги; відобразити це в рекламі товарів і послуг, надавши їм вигляду образів та асоціацій. Комерційний ринок насичений різноманітними видами продукції й послуг, які перебувають у жорсткій конкуренції та розраховують на своїх потенційних клієнтів. Вивчення маніпуляційної структури засобів є важливим етапом дослідження й розвитку рекламної діяльності.

Серед найбільш значущих досліджень, де розглядаються маніпуляційні процеси в рекламі, варто виокремити працю Н.Бутенко “Соціальна психологія реклами” [5], у якій подано соціально-психологічні особливості рекламної діяльності з погляду культури та суспільства, висвітлюються поняття психологічних впливів. Проте автор не ототожнює ці дослідження з реальними об’єктами зовнішньої реклами, а тому виникає проблема опрацювання об’єктів рекламної діяльності. Художньо-сміслові оформлення як засіб маніпуляційної системи частково висвітлюється в таких авторів: Н.Кохтев – “Реклама: искусство слова” [7], Р.Овчиннікова “Дизайн в рекламе” [9], Н.Ротар – “Політична реклама” [10] та ін. Аналіз вивчення спеціальної літератури показує, що маніпуляційна структура зовнішніх рекламоносіїв є недостатньо висвітленою й потребує аналізу та дослідження.

Мета статті – проаналізувати поведінку споживачів і рекламіста-дизайнера; визначити методи, впливи маніпуляційної структури засобів художнього оформлення рекламних звернень.

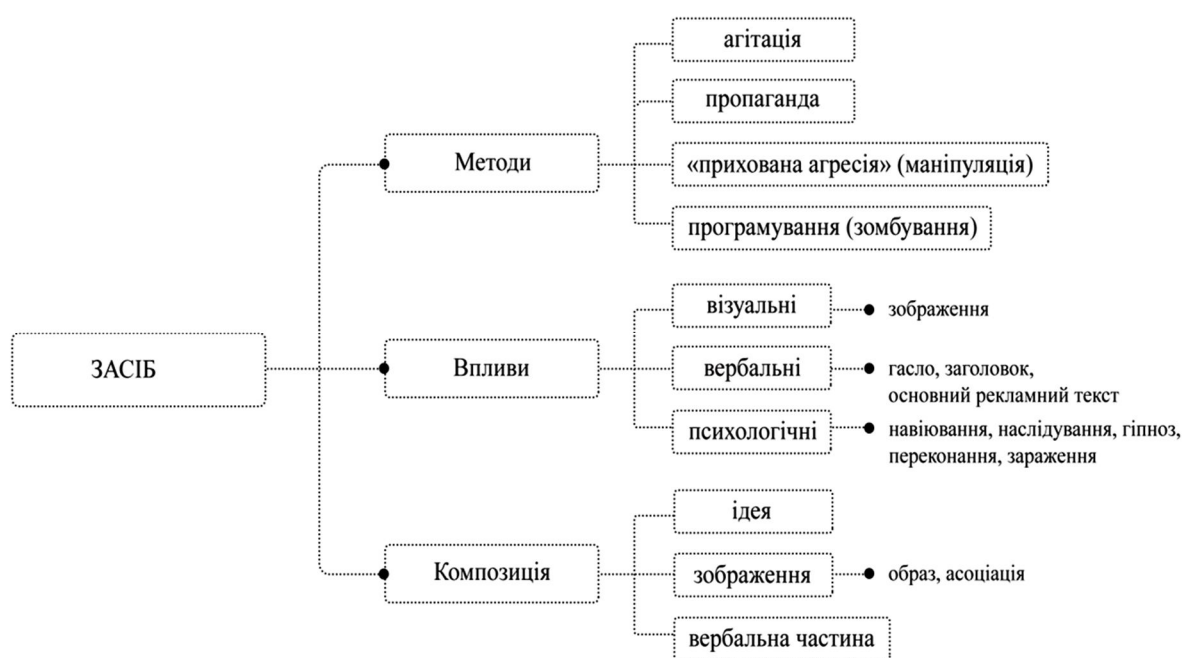
На рубежі XIX–XX століть спостерігається розвиток комерційної або торговельної реклами, яка безпосередньо пов’язана з пропагандою предметів, речей, послуг. Американський учений Гарольд Лассвелл сформулював своє розуміння методу пропаганди як “...створення одностайної позиції шляхом маніпулювання важливими поняттями-символами” [13]. У рекламну пропаганду закладено систематичні дії окремої особи або групи для контролю над переконаннями інших шляхом навіювання, тобто вона завжди продиктована свідомим плануванням. Іншою проблемою інтерпретації пропаганди є її відмінність від агітації. Визначаючи пропаганду як використання історичних і наукових аргументів із метою переконання й розцінюючи агітацію як поширення політичних гасел, спрямованих на активізацію мас, виникло навіть скорочення – “агітпроп”. На сучасному ж етапі ці поняття мають схоже значення, але термін “агітація” (лат. *agitatio* – приведення в рух) частіше вживають як метод політичної діяльності, а пропаганда має значно ширше коло застосування.

У 20-х рр. XX ст. після закінчення Першої світової війни розпочалася “ера торгівлі”, а реклама перетворилась у “комерцію, утілену на папері” [3]. У цей період реклама заповонила не тільки звичні афішні тумби, стовпи, а й стіни будинків (поширився новий тип зовнішньої

реклами – брендмауер). В умовах зростаючої комерційної та підприємницької конкуренції замовники вимагали, щоб саме їхня інформація була якомога доступною та помітною. Виробник реклами діє методами “прихованої агресії” – прагне впливати на потенційного покупця предметними, образотворчими та іншими засобами, звертається до конкретних груп населення, вибирає контингент споживачів тощо. Така агресивність щодо споживача реалізовувалася як маніпуляція (табл. 1). Ю.Белікова подає кілька визначень цього терміна: програмування думок, намірів, почуттів, прихований вплив на здійснення вибору, спонукання поведінки [4, с.101]. Реклама затверджує, легітимізує ідеї, образи, соціальні ролі. Вона маніпулює сучасним споживачем, створюючи видиму волю вибору та надаючи активність дій. Проте вона програмує вибір, інформує про новинки, сприяє адаптації до нових умов існування. Виділяють різні психологічні впливи на свідомість покупців, які закладені в повідомленнях на носіях зовнішньої реклами: навіювання, наслідування, гіпноз, переконання, “зараження” [5].

Таблиця 1

Маніпуляційна структура засобів рекламних повідомлень



Під час розробки рекламних макетів практикується тривала робота над текстовими й ілюстративними матеріалами. Завжди враховується вплив рекламних звернень, який безпосередньо націлений на об’єкт (об’єктом виступає людина, споживач, клієнт, замовник). Психологічний вплив не лише виявляється в рекламі, якою вона охоче користується, а й у підсвідомості споживачів та в дизайнерів-рекламістів у вигляді психологічного стану емпатії. Н.Ю.Бутенко стверджує, що “емпатія – це психологічна характеристика, здатність, необхідна людині, яка займається соціально-орієнтованою творчістю, зокрема рекламою” [5]. Слово “емпатія” походить від грецького patho – глибоке, сильне почуття (відчуття), близьке до страждання, а префікс “ем” означає спрямований (скерований) усередину. Емпатія проектується як здатність людини, а саме – графічного дизайнера, прийняти точку зору партнера (замовника), відчувати його емоційний стан, бажання тощо. Таким чином, можна припустити, що ефективним рекламістом буде та людина, яка чітко проаналізує замовлення, досконало вивчить матеріал і спроектує цікавий продукт.

На початку ХХ ст., коли психологи почали проводити численні прикладні дослідження в галузі реклами, їй завдання формулювалися головним чином як *навіювання або сугестія* (англ. suggest – пропонувати, натякати), спосіб психологічного впливу на волю людини з метою створення в неї потреби в рекламованому товарі [1; 4; 10]. Передбачалося, що такі потреби можна в певному сенсі створювати штучно, правильно маніпулюючи психологією споживачів. Зокрема,

К.Т.Фрідлендер стверджує, що кінцевою метою різної реклами є вплив на свідомість людини такою мірою, щоб спонукати її до здійснення певного вчинку, який полягає переважно в купівлі даного товару [12, с.2]. Сила рекламного впливу залежить від такого чинника, як повторюваність інформації. Для досягнення ефекту навіювання недостатньо повідомити інформацію лише раз. Потрібно, щоб повідомлення повторювалося кілька разів, причому щоразу містило нову інформацію, змінювалися способи й форми подання змісту.

У праці “Соціальна психологія реклами” Н.Ю.Бутенко виокремлює ефект нарцисизму (самозамилування), який переважає в рекламі нижньої білизни, косметики та ін., де активно використовується образ жінки, що милується собою в дзеркалі. Це природно, адже такий артефакт, як дзеркало, активно використовується в міфах, легендах, культових і магічних обрядах та мистецтві. Зображення квітки нарцис використовувалося як символ та емблема філософії самопізнання людини. Термін нарцисизм увів Х.Еллінс у 1898 році для діагнозу патологічної форми самозакоханості (егоїзм, марнославство, самовпевненість). Також цю проблему досліджував психолог Фромм, який указував на “професійну хворобу” політиків. Порівнюючи політичних лідерів (особливо харизматичних) як нарцисів, він стверджував, що для них, як і для фараонів та імператорів, що мали безмежну владу, є характерною риса в надлюдській силі, всевладді [6].

Створення умов для *наслідування* найбільш ефективно спрацьовує в рекламі, коли пропагується те, що для людини престижно й що купується з метою бути схожим на відому, популярну, авторитетну особистість. Цінності, потреби масового споживача виявляють його уявлення про особистість, славу й владу, комфорт і благополуччя, здоров’я та задоволення. У цьому разі естетичний вибір споживачів буде пов’язаний із символічним станом речі, який стосується вартості чи престижності компанії виробника. Р.Овчиннікова, аналізуючи внутрішній стан людини, доводить, що, експлуатуючи глибинні переживання, рекламний образ впливає на людину, проєктуючи на неї ті риси, яких вона потребує, а саме – бути в центрі уваги, стати суперсексуальним об’єктом, викликати стан задрощів і захоплення [9, с.137]. Часто бажання спробувати новий широко презентований товар виникає в людини не в результаті “безкорисливої” пізнавальної ініціативи чи як наслідок впливу реклами, а як бажання бути першим серед інших споживачів, скласти своє власне враження про цей товар, відчутти себе фахівцем. Велику роль у процесах запам’ятовування відіграють асоціації, які є зв’язком між рекламним об’єктом і її споживачем. Виконавець рекламного макета так підбирає тексти й організовує рекламну кампанію, щоб вона викликала в глядача певні уявлення про сюжет, створювала в його свідомості рекламний образ, який, у свою чергу, є багатограним поняттям, безпосередньо пов’язаний і презентований пропагованим товаром. Н.Кохтев підтверджує, що “...реklamний образ це акцент для споживача на нових чи вагомих перевагах продукції...” [7, с.25]. Таким чином, у результаті рекламних “хитрощів” споживач купує не косметику, а “красу”, не будинок, а “комфорт”, не автомобіль, а “солідність” тощо. Тобто людина купує риси власного Я, що виражається через асоціації, створені рекламою.

Яскравими візуальними об’єктами є рекламні плакати Альфонса Мухи, датовані кін. ХІХ ст. У центрі його композицій завжди зображується жінка, яка гіпнотизує глядача, вона приваблива, сповнена бажання й еротична. Її чарівність підкреслюється завитками волосся, яке спадає на плечі або зібране навколо обличчя. Декоративні роботи вражають композицією з рослинних орнаментів, декоровані елементами езотеричних символів. Для цього А.Муха використовував візантійські, кельтські, японські мотиви, елементи рококо й готики та ін. Жіночий образ Мухи – це риси зображень моравійської селянки та Венери або Мадонни. Проте духовне послання в його творчості не зводиться лише до специфічних, конкретних робіт на тему релігії. Сила підсвідомої та гіпнотичної уяви впливає на увесь спектр споживчих товарів, оскільки їх образ залишається в пам’яті покупців. Рекламні плакати, декоративні панно, календарі, коробки з печивом та іншими товарами щоденного вжитку під руками художника перетворювалися в предмети мистецтва та містили духовно-символічний зміст [2, с.13–19].

Захоплення рекламним чи візуальним образом підводить людину до джерела імітації, акцентуючи на його важливості. Джерелом виступає будь-який зразок, актуальний у сприйнятті певною культурою чи субкультурою. Імітація дозволяє, з одного боку, надати рекламним об’єктам властивостей і якостей художньо-значимих, історично цінних предметів, а з іншого, – при-

ховати негативні та небажані асоціації в споживачів [9, с.138]. Художнє оформлення кольором та ілюмінацією фасаду споруди стає “твором мистецтва” та частиною архітектури. Такий прийом часто використовують у період новорічних свят магазини, заклади харчування, державні установи, прикрашаючи яскравою ілюмінацією та аксесуарами вітрини, фасад, прилеглу територію.

Довірливість людей невичерпна, але досвід спілкування з рекламою формує своєрідні захисні реакції. З огляду на ці зовнішні соціальні чинники, а також індивідуальні психологічні особливості людей (тип нервової системи, темперамент, характер, специфіка сприйняття, соціалізація, вік, задоволеність у спілкуванні й низка інших причин), варто розуміти, що реакція споживачів на рекламу, природно, є неоднаковою. Ставлення до реклами визначилося в людей досить чітко. Деяка їхня частина сприймає її збентежено, з роздратуванням і в цілому негативно. Проте більшість людей реагує на рекламу нейтрально й нею не користується, але охоче розглядає нові речі, молоді обличчя, оцінюючи при цьому її виконання – цікаві художні прийоми, сполучення кольорів, музики тощо. Сучасна західна реклама давно індустріалізована. Вона ніби виключає розум зі сфери свого впливу, робить ставку на людей – потенційних споживачів, оскільки вплив на емоційну сферу людини здійснюється за допомогою несподіванки, оригінальності сюжетів і вже цим привертає увагу.

Сьогодні багато говорять про застосування різних форм *гіпнозу* переважно в політичній і комерційній рекламі. Способи введення людини в гіпнотичний стан були відомі ще людям у давнину й методи гіпнотичного впливу передавалися з покоління в покоління магами, чаклунами, шаманами [5]. При цьому гіпноз використовувався як із благородною метою, наприклад, для лікування людей чи знеболювання, так і з метою управління ними, маніпулювання, тобто “зомбування”. Слід зазначити, що вживання різних форм гіпнозу в рекламі теоретично можливе, однак ефективність гіпнотичних впливів залежить від величезної кількості чинників, які важко контролювати. Тобто, що саме має намір рекламувати той чи інший рекламодавець і які засоби він для цього використовує. Застосовується в рекламі так званий *гіпноз Еріксона*, який має основні техніки: трюїзм, ілюзія вибору, припущення, команда [1; 5]. У рекламній практиці перелічені техніки використовуються таким чином. Трюїзм (англ. truism — загальновідома, банальна істина) може бути над узагальненим висловлюванням. Найчастіше техніка команди активно використовується в політичній рекламі. Вона чітко апелює до дії, наприклад, політичне гасло “Народної партії” – “Вибери нормальних!” Н.Ротар вважає, що “...штаб виборчої кампанії кандидата на політичну посаду закликає до участі...” [10, с.20]. Отже, слово або текстовий блок допомагає запам’ятати зміст повідомлення, воно має більший вплив на людину, ніж інші фактори [7, с.24]. Особливе значення має смислове навантаження тексту, яке викликає в читачів певні думки, настрої, почуття. На процес сприйняття також впливають зорові ілюзії, споглядання фото або графічних зображень. Вони заворожують погляд того, хто сприймає, змушуючи його довго вдивлятися в зображення, повертатися до нього знову й знову. Соціопсихолог Габріель Тард вважав, що придбання споживчих товарів ствердно мотивоване бажаннями покупця заволодіти символами престижу; вибір визначається в сомнамбулічному стані, аналогічному до гіпнозу [8, с.12].

Переконання є рекламним впливом і його мета за допомогою аргументації довести споживачеві переваги даного товару або послуг і необхідність їх придбання. Процес переконання споживача передбачає критичне осмислення отриманої рекламної інформації та її зіставлення з попереднім власним життєвим досвідом. Особливість процесу переконання полягає в тому, що він спрямований на раціональну сферу свідомості потенційного покупця. Переконати його в необхідності придбання того чи іншого товару можна лише в тому разі, коли в нього є певна потреба, а товар викликає інтерес чи зацікавлення. Якщо споживачеві пропонують те, що його абсолютно не цікавить, процес переконання неможливий. Під час складання рекламного звернення також необхідно передбачати, які контраргументи може висунути покупець, і заздалегідь їх спростувати, а тому рекламіст повинен знати про упередження споживача.

“Зараження” багато психологів визначають як несвідому, мимовільну схильність індивіда до певних психічних станів. Індивід не відчуває навмисного тиску, а несвідомо засвоює зразки поведінки інших людей, підкоряючись їм [5]. Механізм “зараження” найчастіше проявляється у випадкових умовах незапланованих покупок і черг, де реклама поширюється й діє

миттєво. Сучасні супермаркети, які стали частиною культури суспільства XXI століття, забезпечують рекламним дискурсом і великою кількістю інформації. Процвітання реклами пов'язане з економічним розвитком. Переважно товарна продукція підсилюється продуманими пропозиціями: соціальна ціна, акція, розпродаж або англомовний варіант SALE, усе по 50 грн, спеціальна ціна 7.99 грн тощо.

Ефективність стратегії низьких цін – “знімання вершків” описує Ю.Тормоса: “...спираючись на низькі ціни, підприємство дістає шанс суттєво збільшити обсяг реалізації і тим самим витиснути з ринку слабших конкурентів” [11, с.65–66]. Сутність стратегії полягає в тому, що спочатку на продукцію встановлюється максимально можлива ціна, за якою вона продається на певному сегменті ринку. Після того, як збут за цією ціною почне скорочуватися, підприємство поступово зменшує ціну з метою приваблення нових клієнтів. Це дає змогу в кожному сегменті ринку отримати максимальну величину прибутку.

Висновки. Аналіз дослідження маніпуляційної структури засобів показує, як споживач сприймає рекламні повідомлення, які мають безпосередній вплив на його свідомість через візуальні, вербальні та психологічні характеристики. Завдяки вдало продуманим рекламним концепціям, дизайнер-рекламіст створює цікаві роботи, використовуючи різні технічні й художні засоби, проектуючи композицію рекламного звернення з оригінальних фотозображень, емоційних текстових компонентів тощо. Установлено, що людина ставиться до зовнішньої реклами нейтрально, адже рекламні повідомлення це – інформативні носії з певною художньою естетикою.

1. Альман Б. Про гіпноз [Електронний ресурс] / Б. Альман. – Режим доступу : <http://www.emgc.kiev.ua/LIT/webukr1.htm>.
2. Альфонс Муха / под ред. С. Мухи ; пер. с англ. Т. Золотова. – М. : Магма, 2006. – 160 с.
3. Бове К. Л. Современная реклама / К. Л. Бове, У. Ф. Аренс. – Тольятти : Изд. “Дом Довгань”, 1995. – 704 с.
4. Белікова Ю. В. Гендерні бізнес-ідентичності та реклама / Ю. В. Белікова. – Х. : ХНЕУ, 2009. – 160 с.
5. Бутенко Н. Ю. Соціальна психологія в рекламі : навчальний посібник / Н. Ю. Бутенко. – К. : КНЕУ, 2006. – 384 с.
6. Головин С. Ю. Словарь практического психолога. Нарциссизм [Електронний ресурс] / Головин С. Ю. – Режим доступу : <http://vocabulary.ru/dictionary/25/word>.
7. Кохтев Н. Н. Реклама: искусство слова. Рекомендации для составителей рекламных текстов / Н. Н. Кохтев. – М. : МГУ, 1997. – 96 с.
8. Лотман Ю. М. Об искусстве / Ю. М. Лотман. – С. Пб. : Искусство, 1998. – 704 с.
9. Овчинникова Р. Ю. Дизайн в рекламе. Основы графического проектирования : учебное пособие / Р. Ю. Овчинникова ; [под ред. Л. М. Дмитриевой]. – М. : ЮНИТИ-ДАНА, 2009. – 239 с.
10. Ротар Н. Ю. Політична реклама / Н. Ю. Ротар. – Чернівці : Рута, 2008. – 80 с.
11. Тормоса Ю. Г. Ціни та цінова політика : навч.-метод. посіб. для самост. вивч. дисц. / Ю. Г. Тормоса. – К. : КНЕУ, 2003. – 91 с.
12. Фридендер К. Т. Путь к покупателю (теория и практика рекламного дела) / К. Т. Фридендер. – М. : ВСНХ ЦУП СССР, 1926. – 132 с.
13. Lasswell H. The Strategy of Soviet Propaganda [Електронний ресурс] / Lasswell H. – Режим доступу : <http://ics.leeds.ac.uk/papers/pmt/exhibits/2944/Lasswell2.pdf>.

Статья раскрывает анализ манипуляционной структуры средств в рекламных сообщениях. Рассматриваются основные методы (агитация, пропаганда, манипуляция), композиция рекламного макета и влияния (визуальные, вербальные, психологические).

Ключевые слова: наружная реклама, ценообразование, пропаганда, агитация, гипноз, манипуляция, потребитель.

The article exposes the analysis of manipulation structure of facilities in publicity reports. Basic methods (agitation, propaganda, manipulation), composition of publicity model and influences (visual, verbal, psychological) are in detail examined.

Key words: outdoor advertising, pricing, propaganda, agitation, hypnosis, manipulation, buyer.

ДОКУМЕНТАЛЬНІ ПОШТОВІ ЛИСТІВКИ КРЕМЕНЕЧЧИНИ
ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті висвітлюється вагома роль документальних листівок Кременеччини першої третини ХХ століття як джерела дослідження культурної спадщини волинського краю. Автор досліджує основні етапи їх становлення та розвитку. Коротко аналізуються поштові картки осередку окресленого періоду.

Ключові слова: Кременеччина, листівка, документальна поштівка, архітектурне минуле.

Документальні та художні поштові листівки на початку ХХ століття були в центрі уваги багатьох видавців. Друкована графіка жваво відгукнулася на естетичні проблеми часу, створювала особливе духовне середовище й була однаково доступною для міського та сільського населення. Серед тем, які найчастіше репродукуються в поштівках, – етнографія, образотворче мистецтво, народна творчість, природа й архітектура.

Метою нашої розвідки є аналіз фотолистівок Кременеччини першої третини ХХ століття. Реалізація поставленої мети передбачає вирішення таких завдань: 1) простежити розвиток документальної листівки; 2) окреслити особливості поштових карток Кременеччини початку ХХ століття; 3) показати цінність документальних листівок для дослідження культури, побуту волинян і відновлення картини архітектурного минулого Кременця.

У кінці ХХ – на початку ХХІ століть дослідження документальної фотографії як феномену художньої культури здійснили російські науковці А.Н.Ларіна [4] та А.Є.Родіонова [5]. Найґрунтовнішим виданням з історії української поштової картки є альбом-каталог “Україна в старій листівці” [2].

Нині поняття “поштова листівка” означає художньо оформлений поштовий бланк, листове видання встановленого формату. На лицьовому боці листівки знаходиться будь-яке повноформатне зображення, а її зворотна частина призначена для написання повідомлення й адреси отримувача та відправника, а також для наклеювання поштової марки. Часто марка друкується одразу на листівці. Відомо, що перші поштові картки, листівки з’явилися в Європі наприкінці ХІХ століття, а саме – у 1869 році в Австро-Угорщині. Згодом на Всесвітньому поштовому конгресі в Парижі було прийнято міжнародний стандарт поштової картки: з 1872 до 1925 рр. – 90x140 мм, а з 1925 р. – 150x105 мм. Спочатку репродукції на них були чорно-білими й лише із часом з’явилися кольорові зображення. Вони виконувалися за допомогою хромолітографії – одного із способів літографського друкування багатоколірних зображень [3, с.16]. У Російській імперії наприкінці ХІХ століття під час друку поштових листівок найчастіше використовували інший спосіб – фототипію. У 1907 р. було дано дозвіл на друк фотолистівок приватним підприємцям, а фотографи отримали можливість використовувати свої світлини як поштові листівки [3, с.20–21]. З другої половини ХІХ століття вітальні листівки починають друкуватися в багатьох європейських країнах. Їх кількість уже обчислюється мільйонами. Спочатку на листівках найчастіше демонстрували різдвяні сюжети, пізніше з’являються Санта Клаус і композиції з квітів та ялинкових прикрас [6, с.42].

Згодом одним із різновидів ілюстрованих листівок стала “документальна листівка”, на лицьовому боці якої друкувалася фотокартка. Переважно це були види різних населених пунктів, окремих будинків, вулиць, пейзажів тощо. На рубежі ХІХ–ХХ століть із розвитком туризму виникає гострий попит на видання таких ілюстрованих листівок. Сьогодні вони є важливим джерелом для вивчення архітектурного минулого окремих українських міст і часто лише за ними можна відтворити вигляд тієї чи іншої місцевості.

Перші листівки з видами Кременеччини з’явилися ще в кінці ХІХ століття й відображали мальовничі волинські краєвиди. У місті діяло кілька фотографічних закладів, серед яких високоякісними світлинами славилася майстерня М.Оппітца. Проте всі вони найчастіше займалися художніми та документальними портретами.

Усе ж незабаром околиці Кременеччини (Бережці, Вишнівець, Почаїв, Шумськ та ін.) опинилися в полі зору видавців листівок. Найбільшу увагу привертала руїни замка. Так, на початку ХХ століття, у зв’язку із святкуванням сотої річниці з дня народження відомого польського поета Юліуша Словацького, вийшла серія фотолистівок, кожна з яких містила рамку з

портретом поета, знаменну дату (1809–1909) і зображення куточків міста й околиць. Зверху знаходився напис “Польське краєзнавче товариство”. Серія була виконана в графічному закладі Францішека Зелінського в Кременці та вийшла з друку у львівській друкарні “Książnica Atlas”. Серед поштівок переважають панорамні знімки стандартного розміру (90x140 мм) із зображенням міста, зняті з різних точок Кременецьких гір (Черчі, Воловиці, Бони, Дівочих скель) та окремі пам’ятки архітектури.



З 1914 до 1925 рр. вийшло ще три серії фотолистівок із зображеннями основних архітектурних споруд осередку – руїн королівського замка на г. Бона, будинків-близнюків, приміщення комерційного училища (колишня садиба графині Кароліни Дзембовської), комплексу Почаївської лаври, Миколаївського собору, будинку духовної консисторії й семінарії, видів центральної вулиці міста (Широкої). Одна з них містила написи російською мовою, інша польською, третя була підписана обома мовами. В усіх випадках роки випуску листівок не вказані. Різними були й видавництва. Поштові картки з видами Кременеччини друкувалися не лише в осередку, але й у Львові, Москві, Варшаві, Кракові.

Зазначимо, що у 20-х роках ХХ століття в місті діяло лише три фотозаклади, які знаходилися по вулиці Широкій (“Студіо”, “Фото-Фільм” (згодом “Екстра”) та майстерня фотографа Б.Бука). Вони, як і вищезгаданий заклад Опітца, охоче виконували портрети на замовлення та пейзажі околиць міста. Фотографувалися на свята, під час урочистих заходів і просто на згадку для друзів, дітей. Такі світлини підмальовувалися ретушшю, найчастіше невдало й недоречно. Про художнє значення робіт не могло бути й мови.

Переломний період у цій царині Кременця пов’язаний із приїздом польських професорів Станіслава Схейбала та Генріха Германовича, глибоко обізнаних із новітніми тенденціями світової фотографії. Саме завдяки їх наполегливості місто за лічені роки перетворилося на провідний осередок художньої фотографії України та Польщі. Фотографія саме перебувала на етапі злету, її вплив значною мірою поширювався на інші сфери культури. Крім того, знімок давав широкі можливості індивідуальної інтерпретації природи, учив відчуттю композиції, образу.

Фотографічний рух у Кременці розпочався в 1928 році, його рушійними силами стали фотомайстерня ліцею та згодом Кременецьке фототовариство (у 1930 р.) [9, с.10]. Тут навчали концентрації на фотооб’єкт (пейзаж, архітектуру чи людину) оком художника й трактуванню фотографії як мистецтва, а не ремесла. Спочатку фотографи ліцею в основному працювали над документальними знімками, на яких фіксували учнівський побут, визначні події закладу й міста та публікували їх у місцевій пресі. Коли розширилося коло діяльності митців, постало питання залучення молоді до художньої творчості.

При майстерні був створений курс художньої фотографії. Учні майстерні вивчали практичні та теоретичні основи художнього способу одержання зображень на світлочутливих матеріалах [1, арк. 9]. Стимулом для нових звершень були учнівські покази й опублікована в 1935 році видавництвом Організації громадського об’єднання серія листівок із кременецькими пей-

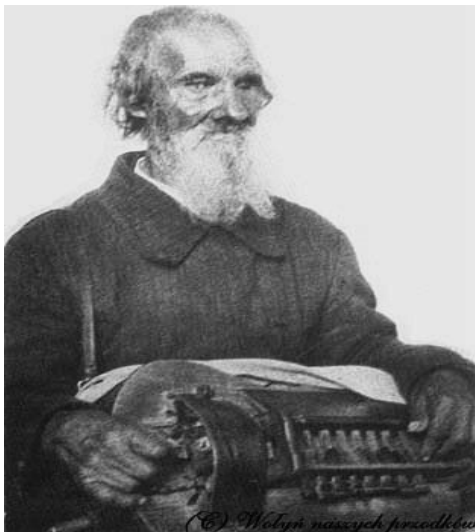
зажами роботи ліцеїстів та аматорів [8, с.54]. Кілька поштових листівок цієї серії зберігаються у фондах Кременецького краєзнавчого музею. На них зрідка зазначені прізвища виконавців і рік, найчастіше напис указує лише на приналежність роботи фотомайстерні Кременецького ліцею.



Із роками учні ательє закінчували навчальний заклад і продовжували освіту за межами міста, а їх роботи й негативи знаходилися в архіві, накопичувалися та із часом склали багатий матеріал, надзвичайно важливий у художньому й етнографічному плані.

Найчастіше авторами фотолистівок були викладачі навчальної фотомайстерні С.Схейбаль, Г.Германович і Л.Гроновський. Їх роботи одразу можна ідентифікувати за високою майстерністю, удаю образами ракурсами та художнім підходом. Окремо слід сказати про фото простих волинян, які ретельно добирали для серії фотомайстри. Серед них – світлина-листівка Г.Германовича “Волинський лірник”, на якій 90-літній сліпий музикант Франко Нагірний грає на корбовій лірі.

Бромова техніка, яку також часто використовував С.Схейбаль, у його світлинах розкриває градацію вохристих відтінків осені – від золотавих і бронзових до насичених коричневих. Його образи – це колеги, друзі, учні, але найчастіше – місцеві жителі, заклопотані повсякденними справами, усміхнені діти, літні люди з виразними рисами, мудрим поглядом. При цьому художник надзвичайно цікавився різноманітними фотоефектами. Оригінальним вирішенням майстра були художні листівки-фотоколажі. Найвідоміша пов’язана з однією з легенд Кременеччини: на ній зображено політ відьми в місячну ніч навколо Замкової гори.



Крім того, документальні листівки Кременеччини відігравали роль засобів масової інформації та виконували функцію своєрідної реклами для туристів, яка значно розширювала світогляд кореспондентів, що їх отримували. Так, на одній із поштівок 1938 року зображено художника за мольбертом, який працює в найбільш колоритному місці Кременця, єврейському кварталі, на перехресті вулиць Кравецької та Перацького. Інша – маленького хлопчика, який малює вигляд на г. Бона. Такі поштові картки демонстрували мистецьку сторону життя міста й сприяли напливу в осередок митців і туристів.



Також у місцевій друкарні Цвіка вийшов у світ фотоальбом, присвячений Кременцю, у якому були розміщені близько 50-ти фотографій, виконаних у кременецькій фотомайстерні Л.Гроновським, С.Схейбалем, Е.Смерецьким, Ч.Сулковським та Г.Германовичем [8, с.55]. У 1939 році деякі з них увійдуть у серію листівок.

Під час подорожі Волиню талановитого віленського етнографа, фольклориста й історика фотографії Яна Булгака в коло зацікавлень митця потрапили й краєвиди Кременця, Почаєва, Вишнівця. У 1937–1939 рр. була створена серія з 21 поштової листівки під загальною назвою “Волинь на знімках фотографа Я.Булгака”, яка вийшла накладом у луцькому відділенні Краєзнавчого повітового товариства в друкарні “Grafika” (Вільно). Окремі поштові листівки цієї серії зберігаються у фондах Волинського краєзнавчого музею. У 1939 році в друкарні “Książnica Atlas” у Львові вийшли позасерійні листівки Я.Булгака, серед яких “Волинь. Почаїв: ринок і лавра”, “Волинь. Кременець, вулиця Кравецька”.

Активна видавнича діяльність була викликана підготовкою до святкування восени 1939 року ювілею Ю.Словацького. У пресі друкували велику кількість світлин кременецьких фотографів та учнів майстерні з пейзажами міста й родинним будиночком поета. Лише в Кракові кременецькі світлини з’явилися в трьох видавництвах: “Swiatowidzi”, “Asie”, “Na szerokim swiecie” [7]. У 1991 році на основі підбірки фотографій 1930-х рр. був створений альбом та вийшла з друку серія листівок “Кременець, якого вже нема”. Поміж інших, сюди увійшла фотокартка, на якій зафіксована пожежа гето в центральній частині Кременця. Вона знищила понад 650 міщанських будиночків XIX століття, чудових зразків дерев’яної архітектури з мансардовими зламами, ганками і ганочками, балюстрадами та стовпами, які підпирали виступи дахів.

Отож документальні листівки є своєрідним дзеркалом, у якому відображається ціла історична епоха. Вони однаковою мірою близькі й зрозумілі всім національним групам, котрі мешкали в осередку. Нині вони чи не єдине джерело для вивчення архітектурного минулого Кременця першої третини XX століття.

1. Документи фотогуртка Кременецького ліцею // Фонди Кременецького краєзнавчого музею, од. зб. 40243, спр. 4300, 10 арк.

2. Забочень М. С. Україна в старій листівці : альбом-каталог / Забочень М. С., Поліщук О. С., Яцюк В. М.; [ред.: М. В. Луків, В. О. Коваленко]. – К. : Криниця, 2000. – 507 с. : іл.
3. Костюк В. Гадяч у стародавній листівці / В. Костюк. – К. : КВЦ, 2007. – 96 с.
4. Ларина А. Н. Документальная открытка конца XIX – начала XX вв. как источник по истории и культуре Москвы : дис. ... канд. ист. наук : 07.00.09 / Ларина Анна Николаевна. – М., 2004. – 213 с.
5. Родионова А. Е. Открытка как феномен художественной культуры (на материалах русской открытки конца XIX – начала XX вв.) : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. пед. наук / Родионова Анна Евгеньевна. – М., 1994. – 11 с.
6. Файнштейн Э. Б. В мире открытки / Э. Б. Файнштейн. – М. : Планета, 1976. – 131 с. : ил.
7. Gniazdowski B. Sztuka plastyczna na Wystawie Powiatowej w Krzemieńcu / B. Gniazdowski // Życie Krzemienieckie. – 1935. – № 11. – S. 494–496.
8. Madej-Janiszek R. Środowisko fotograficzne Krzemieńca. Na marginesie wystąpienia Aleksandry Sheybal-Rostek / R. Madej-Janiszek // Życie Krzemienieckie. – 2007. – № 34. – S. 52–57.
9. Sheybal S. Ruch Fotograficzny w Krzemieńcu / S. Sheybal // Życie Krzemienieckie. – 1932. – № 8/9. – S. 8–12.

В статье рассматривается важная роль документальных открыток Кременецчины первой трети XX века как источника исследования культурного наследия Волыни. Дан краткий анализ почтовых карточек упомянутого периода.

Ключевые слова: кременецкий регион, открытка, документальная почтовая карточка, памятники архитектуры.

The article clears up a weighty role of documentary postcards in the Kremenets region of the first half 20-th century as a source investigation the cultural inheritance in the Volyn territory. The author examines the main stages of their formation and development. The postcards of the mentioned period are also briefly analyzed.

Key words: the Kremenets region, postcard, documentary postcard, architectural monuments.

УДК 7.071.2

Петро Кузенко

ШТРИХИ ДО ПОРТРЕТА СКУЛЬПТОРА СЕРГІЯ ЛИТВИНЕНКА

У статті розкриваються основні етапи життя й творчості визначного українського скульптора Сергія Литвиненка. Проаналізовано особливості творчої спадщини та культурно-освітньої діяльності митця. Визначено роль С.Литвиненка в організації мистецького процесу в Україні та за її межами.

Ключові слова: скульптор, культурно-освітня діяльність, українська діаспора.

Невід’ємною складовою національного мистецтва є творчість майстрів української діаспори. Тривалий час з ідеологічних мотивів їм не приділялося належної уваги в мистецтвознавстві України. Тільки із здобуттям державної незалежності вітчизняні мистецтвознавці активізували наукові дослідження мистецького доробку українців зарубіжжя. Вагомий внесок у розвиток цього напрямку українського мистецтвознавства здійснили вчені О.Лагутенко, Д.Степовик, О.Федорук. Проте донині залишається недостатньо дослідженою творча спадщина Сергія Литвиненка. Аналізу основних етапів його життя й творчості присвячена наша стаття.

Народився митець 5 жовтня 1899 р. у м. Пирятин, що на Полтавщині. Для здобуття середньої освіти здібного хлопця батьки віддають на навчання до класичної гімназії в м. Лубни. Лубни – це важливий культурний центр, своєрідна “духовна столиця” Полтавщини. На початку XX століття в цьому древньому місті вирувало культурне й суспільно-політичне життя. У місті створюються й діють політичні партії, активно функціонує товариство “Просвіта”. В умовах Російської імперії лубенці ведуть активну боротьбу за українську мову, прагнуть всіма засобами домогтися вільного життя.

Загальна атмосфера в місті, гімназійне виховання, очевидно, значною мірою вплинули на молодого Сергія Литвиненка. У період активізації зусиль українців у справі здобуття державної незалежності він, як і велика кількість його земляків, записується добровольцем в армію УНР. Воює спочатку в ранзі рядового, а згодом хорунжого. Після поразки визвольних змагань два роки перебував у польських таборах інтернованих осіб у Ланцуті та Вадовіцах.

Звільнившись із полону, С.Литвиненко з метою продовжити навчання вступає до Краківського університету на політичний відділ. Очевидно, що його мистецький хист узяв верх над намаганнями опанувати політичні науки, бо молодий чоловік через деякий час вирішив здобувати мистецьку освіту в Краківській академії мистецтв.

У 1924 р. С.Литвиненко вступає на відділ різьби Краківської академії мистецтв. На той час це був один із найкращих мистецьких освітніх закладів Європи. У ній викладали визнані митці, талановиті педагоги, які давали студентам якісні фахові знання. На відділі скульптури студентів навчали техніці виконання рисунка, композиції, моделювання в глині, виконання скульптурного портрета, функціонували майстерні гіпсових відливів, різьби у твердому матеріалі, а також кераміки [1].

Велику роль у діяльності факультету різьби відіграв відомий польський різьбяр професор К.Ляшка, учнем якого був С.Литвиненко. Професор належав до новітньої генерації митців, яка відходила від академізму, активно впроваджуючи в художній процес інновації. У його роботах відчутні риси імпресіонізму. Скульптор був у дружніх стосунках із славним французьким різьбярем Огюстом Роденом, і його творчість зазнала помітного впливу цього майстра. Закономірно, що в ранніх своїх роботах С.Литвиненко перейняв багато принципів імпресіонізму, що стало помітним надалі в його творчій діяльності [1].

Одночасно із С.Литвиненком у Краківській академії мистецтв навчалося багато українських студентів, зокрема В.Крижанівський, О.Харків, Н.Мілянівна, В.Перебийніс. Українська молодь об'єдналася в Спілку студентів-емігрантів. Активним її членом став також і С.Литвиненко, який з 1926 до 1929 років був постійним головою цієї організації.

Українці Кракова вели активне культурно-освітнє життя, брали участь у діяльності товариства “Просвіта”. Так, у 1923 р. студентами вихідцями з України організовано День української культури. Свято було проведено в палаці артистів польських малярів, де організували виставку картин. У рамках святкування С.Литвиненко й А.Третьяків підготували театральну постановку “Гетьман Дорошенко”. Декорації малював В.Перебийніс, а доповідь читав професор І.Огієнко. Цю подію широко висвітлювала польська преса [7, с.208].

Професори академії мистецтв прихильно ставилися до української студентської громади. Особливою симпатією до українських студентів відзначалися професори К.Ляшка та В.Сароцький. В.Сароцький у своїй творчості часто використовував мотиви з гуцульського побуту й добре розмовляв українською мовою [1].

Навчання в Краківській академії мистецтв С.Литвиненко завершив у 1929 р. Він їде до Парижа, де влітку 1930 р. виставляє свої роботи в салоні Тюльрі. Проте Париж не полонив серце художника й він восени того ж року повертається до Львова, де відкриває свою власну творчу майстерню. Львівський період життя С.Литвиненка з 1930 до 1944 рр. був дуже плідним для митця, який активно творить і займається педагогічною діяльністю. Роботи молодого скульптора одразу ж одержали прихильні відгуки громадськості, зокрема, і мистецтвознавців. Мистецькі критики відзначали в його творах довершену композицію, відчуття краси й глибину творчих задумів. Про нього схвально писали М.Голубець і К.Морро. Німецький мистецтвознавець В.Борн на початку 30-х років визнав С.Литвиненка “багатонадійним молодим пластиком, що вміє віддавати неповторну суть індивідуальності моделі” [8].

С.Литвиненко має багато замовлень портретів, пам'ятників. Майстерня скульптора наповнюється новими проектами, ескізами. Найважливішими працями митця, виконаними в той час, є пам'ятник полеглим за волю України в Ланцуті, пам'ятник Героям у с. Базар на Волині, надмогильний пам'ятник І.Франку у Львові, пам'ятник полеглим у Рава Руській, пам'ятник митрополитові Андрею Шептицькому на подвір'ї Національного музею у Львові, монумент Тарасові Шевченку в Косові, надмогильні пам'ятники актору й режисеру М.Бенцелю, поетові В.Пачовському, Р.Купчинському. Серед інших творів митця скульптурний портрет А.Яковенка “Скептик”, М.Колесси “Композитор”, Ю.Мудрака “Радник” [1; 5, с.39].

Велике національно-патріотичне значення мало встановлення на Личаківському цвинтарі у Львові надгробка Іванові Франку роботи С.Литвиненка. Велелюдне, багатотисячне відкриття пам'ятника відбулося 28 травня 1933 р. На урочисті заходи із цього приводу до Львова прибули посланці з усіх куточків Східної й Західної Галичини, Буковини, Закарпаття та Канади. Серед

запланованих заходів були святкова академія у Львівському театрі, урочисті збори НТШ, концерт. З промовами виступили активні культурно-освітні діячі Б.Лепкий, В.Мудрий та інші.

Відкриття надгробка Іванові Франку відбулося через 17 років після його смерті. Це була довгоочікувана подія, яка поклала велику відповідальність на скульптора. С.Литвиненко успішно впорався із цим завданням. Скульптурна композиція “Каменяр” відображає основну ідею творчості І.Франка: не покладаючи рук, трудитися для блага свого народу. Цей монумент був гідним продовженням традицій львівської меморіальності поряд із працями Г.Вітвера, Й.Шімзера, Т.Баронча та ін. Надгробок став відомим у світі, фотографії монумента облетіли сторінки багатьох українських і зарубіжних видань.

Львівська майстерня С.Литвиненка була осередком культурного життя міста. Він підтримував зв'язки з багатьма активними культурно-освітніми діячами свого часу, здійснював педагогічну діяльність. Серед його учнів були Микола Сагайдаківський, Григорій Крук, Дмитро Кривач. Саме творчість С.Литвиненка спонукала цих молодих людей до опанування мистецтвом різьби. Славний скульптор Григорій Крук згадував: “Під його впливом, його різьб, народилася в моїй бідній душі спокуса – нездійсненна забаганка: за всяку ціну домогтися вчитися різьби в Краківській академії мистецтв” [4, с.57].

З метою забезпечення умов для здобуття мистецької освіти талановитою українською молоддю С.Литвиненко разом із С.Сапруком у 1943 р. організують вищу образотворчу студію у Львові. Цей заклад планувався як Українська академія мистецтв, що повинна була функціонувати за зразком подібних інституцій у Західній Європі. Ректором навчального закладу вибрано професора Василя Кричевського. Заступником ректора призначено С.Литвиненка, який одночасно виконував обов'язки декана факультету різьби. Професорами навчальної установи були Андрей Шептицький, Михайло Дмитренко, Антін Малюца [6, с.1]. На жаль, студія проіснувала недовго, тільки один рік. Її долю визначив перебіг подій Другої світової війни. З наближенням до Львова лінії фронту образотворча студія припинила свою діяльність.

Після закінчення війни через небезпеку комуністичного терору С.Литвиненко, як і велика частина прогресивної української інтелігенції, був змушений емігрувати. Він у середині 40-х років разом із багатьма іншими представниками національної культури опиняється в таборах для “переміщених” осіб у Німеччині. Проте навіть у цих складних умовах українські митці прагнуть творити. Художники, письменники, музиканти розгорнули активну культурно-мистецьку діяльність: організували виставки, театральні постановки, друкували газети та книги. Разом із Литвиненком тут перебували М.Бутович, С.Бурачек, Я.Гніздовський, І.Кейван, Л.Морозова, М.Радиш, П.Капшученко [9, с.246].

У таборі С.Литвиненко створює портрети Ісаака Мазепи, Катрі Гриневичевої, професора Козловського та ін. Виконує пам'ятники на могилі отамана Степана Шухевича, поета Андрія Гарасевича. Водночас організує Вищу образотворчу студію. У ній митець виконував обов'язки директора та керівника класу скульптури. Разом із ним у студії викладали М.Анастасівський, Е.Козак, М.Михалевич, О.Повстенко. Серед студентів, які навчалися в студії, були Петро Магденко, Степан Рожак, Іван Коваль, Любослав Гуцалюк та ін. [1].

У 1949 р. С.Литвиненко з дружиною емігрує до США й оселяється в Нью-Йорку. Тут він знову приступає до організації українського культурного осередку. За його активною участю в 1949 р. було створено Літературно-мистецький клуб, а в 1952 р. – Об'єднання митців українців в Америці, які довгий час він очолював. Літературно-мистецький клуб проводить різні заходи, присвячені популяризації національного мистецтва. Під час творчих вечорів проголошувалися доповіді на різноманітну тематику в галузі літератури, музики, образотворчого мистецтва. Клуб також надавав приміщення та організаційну допомогу іншим українським інституціям у США, зокрема, Українському музичному інституту й Об'єднанню митців українців в Америці (ОМУА). Об'єднання митців українців в Америці здійснювало активну просвітницьку діяльність. Зусиллями об'єднання було засновано мистецьку школу й організовано численні виставки. Кожного року відбувалася загальна мистецька виставка, у якій брали участь українські митці з Німеччини, Канади, Франції, Австралії. Крім річних, організувалися також індивідуальні та збірні виставки, у т. ч. у 1953 р. з-поміж інших було організовано першу посмертну виставку праць визначного художника В.Кричевського [6, с.1].

Важлива консолідуюча роль у діяльності ОМУА та Літературно-мистецького клубу належала С.Литвиненку. Митець, який народився на Полтавщині й довгий час жив і творив у Львові зумів на американському континенті об'єднати українських митців вихідців з усієї України. Як зазначає І.Кедрин, "...він був соборником у повному цього слова значенні, себто не відрізняв галичан і наддніпрянців ні в теорії, ні в практиці, ставившись однаково до одних і до других, оцінюючи їх за їх індивідуальними вартостями. Водночас він був людиною великої особистої культури, людиною товариською..." [3, с.2].

Поруч з організаційною діяльністю С.Литвиненко активно працював творчо, про що засвідчує його участь у багатьох виставках. Він виконав чималу кількість робіт як скульптор, маляр, різьбяр і керамік. Відомими є іконостаси митця в церкві святого Миколая в Чикаго (США) і в церкві святих Володимира й Ольги у Вінніпезі (Канада). Митець також виконав пам'ятники С.Шухевичу (Амберг, Західна Німеччина), В.Блаваковському (Філадельфія, США), І.Франкові (Глей Спей, США).

Значну частину мистецького доробку скульптора становлять портрети та станкові композиції на різноманітну тематику. Серед виконаних у США робіт є такі портрети, як "В.Чапленко", "Петришин", "Пані Іра", "Єгиптянка", а також станкові композиції "До сонця", "По-встанські чати", "Ранок". Загалом скульптор виконав понад 30 станкових творів у бронзі, дереві, гіпсі, теракоті, пластиліні.

У скульптурних працях нью-йоркського періоду творчості митця відчутні позитивні якісні зміни. Це вже був сформований, зрілий митець із власним розумінням форми, стилю, художнього вислову. У портретах простежується імпресіоністичний підхід, а в трактуванні пам'ятників – монументальність, класицизм. Нотки класицизму іноді відчутні й у станкових роботах. Приміром, у творі "До сонця" рух жінки, що підноситься в просторі, нагадує класичний типаж Ікара [6, с.1].

Роботи митця здобули широке визнання на північноамериканському континенті. Його творчістю захоплювалися не тільки українці, але й представники інших етносів, що проживали в США. Одна з робіт скульптора була відзначена Великою Американською нагородою.

Творчий доробок скульптора в основному знаходиться за рубежем. Це – праці, виконані в період еміграції митця. Більшість робіт скульптора, створених в Україні в довоєнний період, знищила радянська влада з 1945 до 1955 років. Зі спецфондів Національного музею у Львові, зокрема, зникли моделі пам'ятників Т.Шевченку й А.Шептицькому, портрети антрополога Р.Єндика й А.Шептицького, композиції "Крик", "Довбуш кличе". Дивом збереглися до цього часу три скульптури С.Литвиненка в дзвіниці Вірменської церкви м.Львів, скульптурні портрети "Шевченко в молодості", "Портрет П.Холодного" та "Голова дівчини" [5, с.39]. Кілька робіт уціліло на Личаківському цвинтарі, у т. ч. всесвітньо відомий надмогильний пам'ятник Іванові Франку.

Таким чином, можемо стверджувати, що С.Литвиненко зробив вагомий внесок у розвиток національної культури. Активний громадський діяч, непересічний митець він невтомно працював для збереження національної культури українців і розвитку українського мистецтва в умовах еміграції. Творчий постаті митця по праву належить гідне місце в культурній спадщині України. Приклад життя й творчості С.Литвиненка є дієвим виховним чинником майбутніх поколінь українських художників.

1. Андрусів П. Сергій Литвиненко. З приводу виставки його праць у Філадельфії / П. Андрусів // Мистецтво найміцніша зброя. – Нью-Йорк ; Париж ; Сідней, 1987. – С. 455.
2. Денисюк О. Краківська академія мистецтв у контексті українсько-польських мистецьких взаємин у 1920–1930 рр. / О. Денисюк // Художня культура: актуальні проблеми : науковий вісник / Ін-т проблем сучасного мистец. Акад. мистецтв України ; редкол.: О. Федорук (голова), В. Сидоренко, І. Безгін та ін. – К. : Видавничий дім А+С, 2006. – Вип. 3. – 680 с.
3. Кедрин І. Сергій Литвиненко : некролог / І. Кедрин // Свобода. – 1964. – № 118. – С. 2.
4. Крук Г. Мій шлях до різьби / Г. Крук // Перевал. – 1993. – № 2. – С. 57–68.
5. На чужині // Музейний провулок. – 2004. – № 1. – С. 36–39.
6. Островерха М. В робітні скульптора / М. Островерха // Свобода. – 1953. – № 9. – С. 1.
7. Перебийніс В. Академія мистецтв у Кракові / В. Перебийніс // Визвольний шлях. – 1956. – № 2. – С. 205–209.

8. Скалюк Н. Скульптор, який возвеличив каменяра [Електронний ресурс] / Н. Скалюк. – Режим доступу : h.ua /story/ 27.28.70.
9. Федорук О. Пластика Петра Капшученка / О. Федорук. – К. : Вид-во М. П. Коця, 2004. – 275 с.

В статті раскрыты основные этапы жизни и творчества выдающегося украинского скульптора С.Литвиненко. Проанализировано особенности творческого достояния и культурно-образовательной деятельности скульптора, определено его роль в организации художественного процесса в Украине и за её пределами.

Ключевые слова: скульптор, культурно-образовательная деятельность, украинская диаспора.

The main stages of life and creative work of the prominent Ukrainian sculptor Sergij Lytvynenko are described in the article. The artist's creative heritage peculiarities and cultural-educational activity are analyzed. The part of S.Lytvynenko in the organization of the art process in and out of Ukraine is determined.

Key words: sculpture, cultural and educational activities, Ukrainian diaspora.

УДК 7.071.1:7.03

Юлія Янчук

МИСТЕЦЬКІ НАПРЯМИ ТВОРЧОСТІ РОСТИСЛАВА ГЛУВКА

В статті розглядається творчість Ростислава Глуква в історії розвитку українського образотворчого мистецтва другої половини ХХ ст. Визначено його місце й роль у примноженні традицій національного мистецтва. Осмислено провідні світоглядні принципи художника.

Ключові слова: живопис, творчість, графіка, іконопис.

Інтеграція України до європейського співтовариства супроводжується складним процесом відродження національної свідомості й історичної пам'яті народу. У його основі – відновлення духовних цінностей нації, традицій і звернення до витоків історії.

Розвиток українського образотворчого мистецтва у ХХ ст. був зумовлений цілим рядом чинників, які, з одного боку, мали історико-культурне підґрунтя, а з іншого, – суто естетичний характер. Ще ранній модернізм виявив проблему національної форми, яка повинна була проявитися в різних видах образотворчого мистецтва як концептуальне осмислення культурної спадщини минулого, що для кожної національної культури мало на той час принципове значення. Політична історія Центрально-Східної Європи ХІХ – поч. ХХ ст. спричинила контекстуальну залежність українського мистецтва співвідносно тих держав, у межах яких опинилися етнічні українські землі – Російської й Австро-Угорської імперій, що цілісна українська художня культура була змушена розвиватися у двох лініях – на етнічних українських землях і поза Батьківщиною, у численних місцях вимушеної або свідомої еміграції митців у світі. Це наклало свій відбиток на проблематику мистецтва, яке розвивалося в різних ідейно-політичних і побутових обставинах і вбирало в себе дух й атмосферу відповідних середовищ функціонування мистецького життя в умовах національної діаспори.

Дослідження розвитку українського художнього мистецтва за кордоном у часи тоталітарного режиму було практично заборонено, зазнавали ліквідації більшість мистецьких організацій і творчих течій, вивчення цього питання можливим стало лише після здобуття нашою державою незалежності. Адже саме в діаспорі підтримувалися ті традиційні й культурні риси, які в рідній країні переслідувалися й винищувалися. Широкий доступ до архівних джерел, зарубіжної літератури та періодичних видань, спогади учасників створили умови для більш повного, глибокого й об'єктивного висвітлення сторінок української історії, культури періоду Другої світової війни й повоєнного часу.

Одним з таких художників, який змушений був працювати поза Батьківщиною, досягнувши при цьому значних успіхів, був Ростислав Глуква (1927–1990). Його творча біографія найбільш повно розкрилася в Лондоні (Велика Британія). Митець був активним членом Союзу українців Британії (СУБ), відіграючи певну роль у культурних ініціативах у Лондоні та в західній українській діаспорі в цілому впродовж 1950–1980-х рр. Однак, попри помітність цього митця в культурно-мистецьких колах того часу, його мистецтво сьогодні висвітлене вкрай вибірково, що утруднює популяризацію його спадщини в Україні.

Переважна більшість творів художника знаходилася до 2009 року поза межами України, а невелика кількість видань з окремими репродукціями не давала змоги побачити цілісність по-статі Ростислав Глуква на тлі складних мистецьких процесів в Україні й світі в другій половині ХХ ст. Потреба вивчення цієї проблематики зумовлена тим, що на даному історичному етапі дуже маловідомі або зовсім загублені тисячі імен творчо обдарованих особистостей, які творили в еміграції, депортації, засланні. Ознайомлення з ними сприяло б глибшому вивченню нашої історії, мистецтва, народознавства.

Надзвичайно важливим у вказаному контексті є опублікування у 2004 році спогадів самого ж Ростислава Глуква “Memorabilia”, які описують деталі життя, побуту, а пізніше переживань і важливих випробувань Глуква та його сім’ї. У праці автор не вважав доцільним розповісти про віхи своєї творчості, тому про Глуква як художника інформація не подана. Творчість митця розглядалась у статтях науковців і мистецтвознавців Романа Яціва, Гаврила Черніхівського, Дмитра Степовика, М.Луціва.

Відтак **метою** статті є розгляд творчого доробку Ростислава Глуква в контексті історії розвитку українського образотворчого мистецтва другої половини ХХ ст. через призму духовно-культурних джерел і шляхів вироблення ним формально-мистецької мови. Для реалізації зазначеної мети ставляться такі завдання:

- узагальнити відомі й увести в науковий обіг малоз’ясовані сторінки біографії Р.Глуква;
- виявити найбільш характерні твори художника, через які можна відслідкувати механізм засвоєння конкретних духовно-культурних джерел;
- виявити найбільш характерні риси творчості Р.Глуква;
- на підставі проведеного аналізу визначити місце творчості Р.Глуква в контексті українського образотворчого мистецтва другої половини ХХ ст.

Об’єктом дослідження є життя й творчість Р.Глуква в повноті його мистецьких виявів.

Предметом дослідження виступають духовно-культурні джерела, які живили концепцію творчості художника, а також стилістичні особливості його творів.

Ростислав Глукво був уродженцем села Сураж Шумського району (тепер – Тернопільська обл.). Його мистецька спадщина складає значну кількість живописних картин та іконописних творів, станкової, книжково-журнальної й прикладної графіки, а також художнього текстилю, кераміки малих форм та інших видів декоративного мистецтва.

Належав Ростислав Глукво до української родини з високим рівнем політичної й культурної свідомості, що проживала в місті Кременець на Волині. Одним з рушійних моментів розвитку творчості митця стали щорічні канікулярні художні студії в Кременці в 1930-х роках, які організовували вчителі Кременецького ліцею на чолі з професором з Кракова Станіславом Схейбелем. Вони посприяли інтенсивнішому розвитку Р.Глуква як митця, розширили його мистецьке світобачення, зміцнили фундамент майбутньої творчості.

У тринадцятирічному віці хлопець розлучився з батьком, якого через активну політичну позицію польська влада, а згодом і радянська прирекли на поневіряння поза рідним домом, далеко від сім’ї. Друга світова війна принесла в родину наступне горе – Ростислава з мамою та молодшою сестрою було депортовано до Казахстану. У п’ятнадцять років хлопець вступив до лав польської армії, що й стало початком його блукань світовими шляхами. До 1947 року він відвідав Ірак, Іран, Палестину. Кінцевим пунктом стала Англія, а саме – Лондон, де Ростислав оселився, здобув вищу художню освіту в Гаммерсміт Коледж оф Арт й активно зайнявся творчою діяльністю.

Увібравши у свій психологічно-творчий внутрішній світ багато культурних нашарувань під час перебування в країнах Сходу та Європи, він зберіг пієтет до національного, пластичне відчуття традицій, невтомну жагу до розкриття свого образного світу в різних видах творчої діяльності. Крок за кроком він підкорював і випробовував різні жанри, методи й стилі, а також тематичні варіації образотворчого мистецтва, знаходячи співвідношення між графічною мовою й мовою живопису, керамікою та художньою обробкою тканин, вивчаючи різноманітні матеріали й техніки. Проте найбільшого творчого результату Ростислав Глукво досяг у двох галузях – графіці та малярстві.

Численні зміни художником побуту й обставин життя спричинили накопичення в його образному мисленні гнучких відтворень культурних середовищ, у яких перебував автор. Здійс-

нюючи синтез творчої трансформації від побаченого, художник досягнув поєднання українського візуального стилю відтворення з пластично-образними стратегіями Італії, Іспанії, країнами Сходу.

На початкових етапах він проектував обкладинки до книжок, малював пам'ятні поштові марки, обгортки до грамофонних платівок, святкові листівки, каталоги виставок, афіші концертних програм, виконував ілюстрації до журналів і книг. До ілюстрованих художником журналів і книг належать журнал для молоді "Юні друзі", "Звідуни степових когорт", "Шляхами смерті", "Плем'я непокірних" Святомира Фостуна, "У вирі боротьби" Юрія Борця, "В німецьких млинах смерті" П.Мірчука. Марки Р.Глуква приурочені 400-літтю острозької Біблії, 40-літтю Організації волинян у Вінніпезі, численна серія, створена до 1000-ліття хрещення України, серед якої "Церкви на Волині" та інші.

Твори художника пронизані багатою художньою образністю, емоційним відчуттям форми, кольору, простору. Він не зупинявся на досягнутому, пробував свої сили в різних жанрах і мистецьких напрямках. Згодом Ростислав, крім графічних творів, починає малювати живописні полотна. Та найцікавішим творчим надбанням митця є іконописання, яке проявилось у творчості художника близько 50-х років його життєвого шляху. Особливість технічного виконання Ростиславом Глуквом ікон полягає в тому, що дошки як основу під майбутнє зображення він виготовляв власноруч, скріплюючи їх тонкою тканиною з використанням різноманітних клеїв і масел, покриваючи ґрунтовкою – левкасом. У малюванні художник наслідував прийоми стародавніх малярів – малював яєчною темперою на основі свяченої води, яєчного розчинника й оцту. Окрім цих матеріалів, він використовував акрилові барвники, що характеризуються більшою міцністю, насиченістю кольору, а також, рідше, масляні фарби.

Застосовуючи візантійське образотворення (зображення святих зливалось з однобарвним, плоским фоном ікони в єдину площину), художник створив прекрасні ікони – "Ісус", "Марія", "Святий Павло", диптих "Борис і Гліб", "Феодосій Печерський", "Ангел Золоте Волосся", "Пантократор", "Богоматір з Ісусом", "Терновий вінок", триптих "В'їзд до Єрусалима" і ряд інших. Ікони Ростислава Глуква експонувалися в Манчестері, Детройті, Брайфорді, Лондоні, Торонто [4, с.118].

Художник експериментував із барвами, створюючи на одній площині гострі контрасти кольорових поєднань, які не вносили дисгармонію в зображуване, а, навпаки, підсилювали звучання твору.

Круті маршрути життєвих блукань художника сприяли появі живописних творів пейзажного жанру. У них автор варіативно проявляв свої емоційні враження від побачених краєвидів світу, то змальовуючи точні образи архітектурних ансамблів, то деформуючи їх, додаючи власних пластичних ефектів. Натурні замальовки поєднували в собі серії панорам Італії, Іспанії, Греції. Тут слід відзначити картини "Венеціанська лагуна", "Флоренція", "Тарагона", "Венеційська вулиця", "Урбіно". Кожна з них наділена специфічним настроєвим переливом [2, с.10].

Серія архітектурних замальовок церков України виконана яєчною темперою, вони немов дихають сакральною монументальністю давнини. Дерев'яні храми віддзеркалюють золотистими барвами, які підсилені технікою виконання твору: церква св. Миколи у Львові, церква св. Юра в Дрогобичі та інші.

Значну частину художніх робіт Ростислава Глуква складають фольклорні переспіви народних мотивів. Картини "Козак Мамай", "Кобзар", "Козак на жовтому полі", "У неділеньку рано", "Козака несуть", "Маруся Чурай" зіставили авторський пошук композиційного і кольорового вирішення з традиційним народним малярством, які поєдналися у неперевершені сюжетні образи [2, с.13].

Ще одним цікавим аспектом творчого доробку митця є картини на історичну тематику: "Похорон Пантелеймона Куліша", "Мазепа", "Гамалія", "Гетьман", які засвідчують небайдужість і переживання автора долею батьківської землі. У погляді очей, у динамічному ривку й статичній застиглоті фігур художник передає одвічне питання нащадкам "Що чекає український народ попереду? Злет чи падіння у прірву забуття?"

Твори художника знаходяться в приватних колекціях, а значна частина робіт розміщена в приміщенні Кременецького обласного гуманітарно-педагогічного інституту імені Тараса Шев-

ченка, де від 2010 року діє кімната-музей Ростислава Глуква, у якій експонуються картини, ікони та інший матеріал, пов'язаний із життям і діяльністю митця.

Це здійснено за сприяння його доньки Світлани Глукво, ректора інституту професора А.М.Ломаковича, голови Кременецького об'єднання “Просвіта” Л.А.Следзинської та найближчого товариша художника Володимира Луціва.

Наприкінці 2010 року Володимир Луців поповнив експозицію музею Р.Глуква ще п'ятьма грампластинками, які знаходяться в обгортках, що оздоблені графічними малюнками, виконаними Ростиславом Глуквом: “Мій рідний край”, “Серця у пісні обнялись”, “Думи і пісні”, “Українські та неаполітанські пісні”, “Чабан”. Це чудове поповнення музею, безцінний матеріал для вивчення творчої спадщини обох митців.

Обгортки до платівок – це прекрасні мистецькі полотна художника. Особливу увагу привертає до себе обгортка “Мій рідний край”. На ній – окремі сюжетні малюнки: чумаки повертаються з Криму, везе сіль в Україну на фоні ночі; грозові хмари, з яких виглядає місяць; Чумацький Шлях, на якому розсипана сіль, відбивається в небі. Борці за волю України – козаки доби Хмельниччини, холодноярці, січові стрільці, воїни УПА. Кобзар на кобзі грає. Цей малюнок свідчить про те, що “наша дума, наша пісня не вмре, не загине”.

Обгортки оздоблені образами-символами України. Собор символізує високу духовність українського народу. Сонце – символ енергії, світла, які посилаються з неба на нашу землю. Дерево – невмирущість народу України, міцний зв'язок між поколіннями.

Три образи хрестів: козацький з тризубом, повстанський березовий і чорний гулягівський. Вони розкидані по всьому світові. Чайка, що кигиче над землею – це образ матері в скорботі. Зозуля символізує смуток і розпач. Усі ці малюнки переплетені гронами червоної калини, яка є оберегом рідної матінки-України.

Крім платівок, майстерно оздоблених рукою Ростислава Глуква, пан Володимир надіслав дві афіші українською та англійською мовами, що виконані в чорно-оранжевих кольорах: “Концерт українських ансамблів СУБ з Великобританії та хору “Гомін” з України, танцювальна група “Орлик”. Гість – артист, тенор, бандурист Володимир Луців”.

А ще – дві часописні статті: “Українські думи на сценах англійських театрів (газета “Українська Думка”, Лондон, 17.11.1978 р.) та “Бандура знову на сценах британських театрів” (газета “Українська Думка”, Лондон, 30.11.1989 р.). Ці статті свідчать про те, що Ростислав Глукво був не тільки художником, але й знавцем інших видів мистецтва й популяризував їх у світі. Його діяльність сприяла розповсюдженню української культури, створенню позитивного іміджу України.

Висновки. Отже, багатогранна творча спадщина Ростислава Глуква, який був активним членом Союзу українців Британії (СУБ), знайшла відображення в живописних картинах, які за жанровим різноманіттям охоплюють архітектурні пейзажі, портрети, декоративні натюрморти, переспіви українських мотивів, а також у творах станкової, книжково-журнальної та прикладної графіки. Окремим особливим мистецьким здобутком художника є іконопис. Попри життєві блукання країнами Казахстану, Іраку, Ірану, Палестини й проживання на теренах Великобританії, Ростислав Глукво зберіг у творчості українську ментальність і пієтет до національних традицій.

1. Він присвятив себе мистецтву : матеріали міжнар. наук. конф., 5 верес. 2007 р. / за заг. ред. А. М. Ломаковича. – Кременець : ВЦ КОГПІ, 2009. – 72 с.
2. Глукво Р. Memorabilia : спомини / Ростислав Глукво ; пер. з англ. М. Яців ; вступ. ст. М. Енкала, Р. Яціва ; післяслово С. Глукво. – Львів : Афіша, 2003. – 176 с.
3. Луців В. Мистець Ростислав Глукво / В. Луців // Українська думка. – Лондон, 1983.
4. Степовик Д. Історія української ікони Х–XX століть / Д. Степовик. – К. : Либідь, 1996. – 440 с.
5. Степовик Д. Українська ікона: іконотворчий досвід діаспори / Д. Степовик. – К. : Вид-во Балтія Друк, 2003. – 260 с.
6. Чернихівський Г. Митець світової слави Ростислав Глукво / Гаврило Чернихівський // Тернопілля-97. – Тернопіль : Збруч, 1997.

В статье рассматривается творчество Ростислава Глука в истории развития украинского изобразительного искусства второй половины XX века. Определено его место и роль в приумножении традиций национального искусства. Осмыслено ведущие мировоззренческие принципы художника.

Ключевые слова: живопись, творчество, графика, иконопись.

It is considered in the article works of Rostyslav Hlyvko in the history development of Ukrainian Art the second half of XX's century. His place and role in enhancing traditions of national art. Determined and are interpreted the leading world-view artist's principles.

Key words: painting, creative activity, graphic, iconographics.

УДК 7. 023.11

Наталія Волянюк

ТВОРЧИСТЬ АНДРІЯ БУРБЕЛИ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ВОЛИНСЬКОЇ ШКОЛИ ІКОНОПІСУ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті подається панорамний огляд творчості волинського іконописця Андрія Бурбелі (1931–2001) учня іконописної майстерні Почаївської лаври, яка висвітлена через призму складових понять художньої культури.

Ключові слова: мистецтво, духовна культура, релігійна культура, релігія, культурний простір, іконопис, традиція.

Для розвитку образотворчого мистецтва Тернопільщини в окремих його напрямках велика роль належить творчим особистостям художників, яких історія називає видатними. Саме такі художники своєю діяльністю беруть участь у формуванні та розвитку мистецтва свого часу, відгукуючись на ідейні й естетичні потреби суспільства.

Іконознавство Тернопільщини впродовж ХХ століття не збагатилось якимись оригінальними й новаторськими ідеями, тому творчість Андрія Бурбелі є найбільш помітною для дослідження іконопису Волині, а саме – етнографічної частини Тернопільщини, що входить до її складу.

Творчість Андрія Бурбелі була покликана часом. В умовах радянської України, яка вела антицерковну й антирелігійну політику, його мистецтво було свіжим ковтком повітря для монументальних розписів релігійних споруд того часу. Він був з тих митців, які не побоялися кинути виклик владі заради мистецтва, іконопису та культури свого народу. Зазвичай за досягненнями творчості таких митців визначають віхи звершень образотворчого мистецтва.

Аналізуючи архівні, літературні та періодичні джерела, слід відмітити, що творча спадщина А.Бурбелі, ще не є дослідженою на теренах сучасного мистецтвознавства та становить білу пляму в розвитку образотворчого мистецтва України ХХ століття. Найбільш ґрунтовні матеріали, які подають відомості про життєвий і частково творчий шлях А.Бурбелі, було надруковано в матеріалах науково-практичної конференції “Берестецька битва в історії України” 2011 р. (публікація “Андрій Іванович Бурбела – художник во славу Божу”). Деякі матеріали про нього вміщено в статтях періодичної преси, зокрема, “Волинь”, 14 квітня 2005 р. і “Духовна нива”, №1, березень 2003 р. Таких публікацій нараховується незначна кількість, тому творчий шлях художника залишається маловідомим для поціновувачів образотворчого мистецтва України. У своїй роботі автор спирався на дослідження, орієнтовані на цілісність культури та мистецтва (В.Каган, Є.Бистрицький, М.Попович, Є.Соколова). Для дослідження іконописних творів художника були використані праці С.Гординського, В.Овсійчука, В.Отковича, В.В.Філатова, В.В.Лепакіна та Д.Степовика, які подають відомості про ікону та канонічність, іконографію й історію української ікони з Х до ХХ століть. Стаття є першою спробою панорамного огляду творчості художника, у т. ч. аналіз його рисунка, живопису й іконопису, здійсненого на основі домашнього фотоархіву.

Мета та завдання статті: у контексті складових понять культурології, таких як духовна та релігійна культура, культурний простір, дослідити творчий шлях волинського іконописця, учня іконописної майстерні Почаївської лаври Андрія Бурбелі, указати на основні жанри, у яких працював художник, і роль його творчої спадщини для художньої культури Волині.

Досліджуючи життєвий і творчий шлях іконописця, важливо відмітити, що вся його творчість пронизана високою духовною культурою, зміст якої становлять не користь та вигода, а “радість духу” – краса, знання, мудрість.

Важливим рушійним чинником творчості митця була релігія. Глибинна суть її пов’язана з духовним життям людини, з вічним прагненням максимально розкрити свій внутрішній потенціал. Тому над удосконаленням своєї майстерності, тренуванням і без того сильного духу та волі художник невтомно працював усе життя. Його життєвий шлях наповнений релігійною свідомістю та релігійними почуттями, релігійною мораллю, про що засвідчують розповіді рідних та близьких людей художника: “Батько багато часу проводив у молитві, – за словами старшого сина Григорія, – будь-яку роботу розпочинав та закінчував молитвою і дітей цьому навчав”.

Творчість Андрія Бурбелі протікала в руслі культового релігійного мистецтва, структуру якого становлять живопис, іконографія, орнаментика. Основу його творчості складав іконопис.

Перебуваючи після дев’ятирічного сибірського заслання в стінах Почаївської лаври, монументальні розписи якої справили на майбутнього іконописця незабутнє враження, художник вирішив займатись іконописом. Прославляти Бога, по-особливому розписуючи Божі храми. Перебування А.Бурбелі в лаврі, де він був занесений у списки послушників монастиря з майбутнім волинським митрополитом Яковом, сприяло розвитку та становленню його професійної майстерності як іконописця.

Це був період переймання досвіду. Саме при монастирі в нього з’явилася можливість ходити в іконописну майстерню. Тут діяв клас рисунка та живопису й А.Бурбела спочатку споглядав, як пишуть ікони лаврські іконописці, й одночасно працював як підмайстер, виконуючи різного характеру підготовчі роботи. Готував ґрунти, робив підрамники, чистив палітри, підготовляв полотна для іконопису. Через два роки таких робіт став учнем іконописної майстерні, а незабаром майстерним іконописцем.

Своїм учителем при Почаївському монастирі вважав, за словами дочки пані Надії, лаврського іконописця О.І.Корецького, разом з яким виїздили за межі монастиря розписувати церкви, монастирі, храми. Саме О.І.Корецький помітив малярський талант юнака й став учителем і наставником молодого художника.

Багато уваги у своїй роботі приділяв техніці рисунка та короткочасним портретним замальовкам. Був управним портретистом, досконало володів різними техніками як рисунка, так і живопису. Основною вправою для художника, іконописця, маляра вважав саме рисунок. За згадками внучки Ірини, і сам дідусь багато часу проводив з олівцем у руках, про що й засвідчують численні малюнки з домашнього архіву.

Малюнок Андрія Івановича сповнений майстерного виконання, чіткі та впевнені лінії поєднані з легкістю штриха та світлотіньовою грою. На всіх портретах досконало передано настрій та емоційні стани людей. “Сон матері” 1970 року виконання – на полотні зображена жінка в стані поверхневого сну, де по міміці видно, що навіть під час сну жінку не покидають роздуми та хвилювання, а життя, сповнене випробувань, залишило свої сліди.

Сум і загадковість в очах, надія, виклик долі та впевненість погляду присутні в усіх роботах художника. Але поряд з упевненістю немає бунтарства й егоїзму. Обличчя сповнені спокою, миролюбності, миловидності й покірності перед Богом. Така характерна риса виконання притаманна численним портретам, виконаним олівцем: це – портрети дочки Надії 1969 та 1970 років. Вона дивиться на глядача по-наївному дитячим, ніжним, але впевненим поглядом. Заслуговує на увагу й “Портрет сусідського дідуся” 1970 року, погляд якого потопає в згадках про пережиту війну. У цій роботі майстерно передана художником, обабіч суму в очах, весела вдача дідуся, яка затамувалась у легкій посмішці.

Слід відмітити, що в техніці рисунка олівцем нараховується сім автопортретів художника, які виконані в 1958–1973 роках. Також присутній один автопортрет акварельними фарбами 1960 року та чотири автопортрети, відтворені в техніці олійного живопису. Загалом нараховується дванадцять автопортретів. Останній автопортрет намальований художником, де він зображений в окулярах із покритим сивиною волоссям, дата виконання на ньому не зазначена, але, за словами рідних, це – робота останніх років його життя.

Аналізуючи автопортрети художника, можна сказати, що на кожному з них зображено час і світ, у якому знаходився митець. Вдивляючись в обличчя, помічаємо тугу, сум, напругу.

Особливо в автопортретах після сибірського заслання переплітаються радість, упевненість, боротьба, сила волі та характеру, доброта й безмежна любов до світу. Усі ці типові риси автопортретів художника карбувало саме життя, сповнене важких випробувань часом.

У техніці олійного живопису вагомими є напрацювання художника в портретному жанрі живопису. Численні портрети рідних і близьких людей зображені в реалістичній манері виконання. Зосереджується увага на характерних особливостях натури, передачі її внутрішнього світу, який художник тонко відчував. Емоційний стан людини митець вправно передавав засобами живопису. Про це свідчать такі полотна: “Портрет сина Миколи у родинному домі” і “Портрет сина Миколи” (1983), “Портрет матері у синій хустині”, “Портрет молодої жінки” (1961) і три портрети синів Григорія, Івана та Миколи вже в дорослому віці.

Знайшлося у творчості художника місце й для пейзажних мотивів, але їх нараховується дуже мало, оскільки весь свій час майстер проводив за написанням ікон. Нам відомо лише 5 пейзажів, виконаних у рідному селі та на його околицях: “Сільська хатина” (1961), “Зима”, “Георгіївський собор” с. Пляшів – робота останніх років життя художника, “Два вулики” – дата виконання не зазначена та “Подвір’я” (1995).

Незважаючи на багатогранність таланту, володіння різними техніками живопису та рисунка, А.І.Бурбела присвятив своє життя, головним чином, іконопису. Це був іконописець високого рівня. Неперевершене знання анатомії людського тіла дало можливість виконувати найважчі іконописні роботи у верхній зоні храму – “небо”, яка містить у собі склепіння верхнього рівня купола й конхи (напівкруглі перекриття) апсид, де перебувають зображення Христа, Богоматері й ангелів, другій зоні – паруси (або тромпи) і верхні частини стін, на яких писали зображення ангелів й апостолів. І рідше займався розписом третьої зони – це більш нижчі склепіння й нижні частини стін. Майстерне володіння живописом, ерудованість (адже відомо, що художник постійно займався самоосвітою), знання особливостей релігійного іконопису різних епох і народів допомагали художникові не відступати від християнських канонів і символів іконописання, а працювати в гармонії з ними своїм майстерним реалістичним письмом.

Як уже згадувалося, його іконописний шлях розпочався з Почаївської лаври, де він невтомно навчався. Потім працював в Успенському соборі, а саме – у Печерній церкві, виконавши там майже всі іконописні роботи. Сам шлях до Печерної церкви пролягає через цілу анфіладу східців, що спускаються вниз по довгому коридору, стіни якого 1885–1888 років були розписані лаврськими іконописцями Паїсієм й Анатолієм. Це були перші іконописці в цьому храмі, які виконали настінні розписи із зображенням усіх святих землі Руської дев’ятого та десятого сторіч: рівноапостольна Ольга, митрополит Михаїл і два мученики – варяги Федор і син його Іоан, а також святі одинадцятого сторіччя на чолі з рівноапостольним князем Володимиром, святими Борисом і Глібом, преподобними Антонієм та Феодосієм.

У самому храмі зліва, зі стіни, що підходить безпосередньо до гори, і зі стелі видно фрески, які зображують останні дні земного життя Спасителя: “Вхід Господній до Єрусалима”, “Таємна Вечеря”, “Зрада Іуди”, “Суд Пілата”, “Моління про чашу”, “Розп’яття”, “Зняття з хреста”, “Погребіння” і “Воскресіння”, виписані надзвичайно яскраво та рельєфно в 1970-х роках пензлем Андрія Бурбела. Жодної події Страсного тижня тут не упущено, і ця єдність теми при розписі храму виділяє Печерну церкву від інших церков, влаштованих при Почаївському монастирі. Усього ж нараховується 52 фрески, включаючи й ті шість, що знаходяться у вівтарі. За даними головного іконописця лаври ієромонаха Паїсія, який був завідувачем також іконописної майстерні, що розписував храм і завершив працю 27 жовтня 1888 року, було написано 606 сюжетів, які всі згодом майже через 90 років реставрували А.І.Бурбела й І.О.Корецький. Вони працювали не як учень і вчитель, а як два майстри своєї справи.

Настінним розписам при Почаївському монастирі іконописець приділив багато років клопіткої роботи, про цей факт свідчать фото з домашнього архіву художника.

Ім’я Андрія Івановича Бурбела – самобутнього художника-іконописця у 80-ті роки минулого століття, було відоме не лише в Україні, а й в усьому колишньому Радянському Союзі. І це незважаючи на те, що він не закінчував мистецьких інститутів, академій, не мав високих нагород. Проте переслідувався владою за свою працю, яка була сповнена релігійності та народності. Розписував храми, церкви, собори, у яких на століття залишив у спадок наступним поколінням тисячі ікон, картин на біблійні сюжети, портретів церковних сподвижників.

Славився також як великий майстер мініатюрних робіт. У Миколаївській церкві Києва він під лупою на іконі розміром близько 80×50 сантиметрів зобразив у повен зріст понад 100 святих, у Свято-Георгіївському храмі з лівого боку біля апостола першомученика Стефана зберігається Євангеліє (1960), оздоблене мініатюрними зображеннями святих виконання славетного майстра.

Та нелегка то була праця – бути художником, який розписує святі храми. Адже доводилося працювати на риштуваннях, як уже згадувалося, зазвичай під куполом, на висоті 20–30 метрів. Але Андрій Іванович ніколи не шкодував себе, був надзвичайно вимогливий до себе, працював по 12–14 годин на добу, а часом і більше, щоб вчасно закінчити розпис. На роботу художника чекали завжди сотні людей. У віддалене село на Волині не один десяток раз їхали гінці, щоб запросити його, і тільки його, розписувати їхню церкву. І Андрій Іванович погоджувався. Завершував одну й відразу розпочинав нову роботу, яка іноді тривала тижні чи місяці, а деколи – не один рік. Ставився до творіння ікони як до молитви. Уважав, що кожен мазок пензля в ній – це як слово молитви, як крок до зустрічі з Господом. Казав, що без віри в Бога ікон писати не можна. Ця віра допомагала йому й жити, й творити навіть тоді, коли його здоров'я вже непомітно було підірване виснажливою працею, а часу на лікування все не вистачало.

Малюючи ікони та розписуючи церкви й іконостаси, виготовляючи вертепи, кіоти з Розп'яттям, художник усе своє життя мріяв відвідати ті Святі місця, де жив і був розп'ятий Ісус Христос.

Ця проща залишила незабутні враження в душі вже не молодого художника, під час якої він почерпнув сили й снагу для подальшої творчості та роботи. Після цієї подорожі час минав швидко й непомітно, митець постійно перебував у творчій праці. Та все частіше про себе давали знати хвороби.

Восени, перебуваючи вдома, він продовжує натхненно працювати, немовби поспішаючи встигнути намалювати все задумане. З-під його пензля з'являються нові оригінальні картини за біблійними сюжетами: “Тайна Вечеря”, “Христос і Грішниця” (улюблена картина його дружини, яку він написав на її прохання), “Явлення воскреслого Христа Марії Магдалини”, “Воскресіння дочки Іаїра”, портрети синів і вищезгаданий останній автопортрет. Він ще мав мрію поїхати в усі храми, у яких творив. Та на це в художника вже не залишилося ні сил, ні часу.

До останніх своїх днів Андрій Іванович малював – навіть тоді, коли, здавалося, сили залишили його зовсім. Художник, уже напівлежачий, починає писати свою останню картину “Ісус Христос перед стратою на Голгофі” розміром 1,60×2,30 метра. Проте встигає виконати повною мірою тільки рисунок, який у нього завжди відзначався високою майстерністю, і невелику частину перекрити одним шаром фарби.

14 грудня 2001 року серце великого художника перестало битися. Поховали українського митця в рідному селі Антонівка. У його будинку й досі стоїть незавершена ним картина – як нагадування нам про швидкоплинність людського життя на землі.

Художник помер, але в Божих храмах України й далекої Росії, у кожній написаній ним іконі досі живе часточка його душі. І люди, приходячи до храму, навіть не здогадуються про те, що їх писав іконописець з маленького волинського села – Андрій Іванович Бурбела.

Висновки. Концепція творчості митця просякнута високою духовною культурою та функціонувала в широкому духовному просторі. Художник зумів утілити у своїх образах світло людської душі через реалістичність, емоційність, типовість у поєднанні з релігійними канонами та догмами. Саме таке поєднання стало основою його творчого методу. Важливим є те, що творча спадщина Андрія Бурбели залишила вагомий слід в історії українського образотворчого мистецтва ХХ століття, тому потребує свого негайного дослідження, обґрунтування та мистецтвознавчого аналізу.

1. Загоранець О. Майстер з Берестечка розписував храми трьох столиць / О. Загоранець, В. Уліцький // Волинь. – 2005. – 14 квіт.
2. Мандзюк Ф. Храми у трьох столицях розписував майстер з Волині / Феодосій Мандзюк // Український тижневик. – 2001. – № 1(246). – С. 6–7.
3. Скруха А. Андрій Іванович Бурбела – художник во славу Божу / А. Скруха // Берестецька битва в історії України : матеріали наук.-практ. конф., присвяч. 360-річчю Берестецької битви / Держ. іст.-

мемор. заповідник “Поле Берестецької битви” ; упоряд. О. Борисюк. – Рівне : Несторов С. Б., 2011. – С. 121–127.

4. Загоранець О. Іконописну справу самобутнього художника Андрія Бурбеля сьогодні продовжують його діти / О. Загоранець, В. Уліницький. // *Сьогодні*. – 2005. – 10 трав.
5. Гайдай О. Шлях у Царство Небесне / О. Гайдай // *Духовна нива*. – 2003. – № 1. – С. 29–32.
6. Подольська Є. А. Культурологія: 100 питань – 100 відповідей / Подольська Є. А., Лихвар В. Д., Погорілий Д. Є. – К. : Інкос, 2008. – 240 с.

В статті подається панорамний обзор творчества волинського іконописця Андрія Бурбеля ученика іконописної мастерской Почаевської лаври, котора освіщена через призму составляющих понятій художественної культури.

Ключевые слова: *искусство, духовная культура, религиозная культура, религия, культурное пространство, иконопись, традиция.*

The article served a panoramic view of creativity Volyn icon painter Andrei Burbelo student icon workshop Pochaev Lavra which is illumined through a prism is the concept of culture.

Key words: *art, spiritual culture, religious culture, religion, cultural space, iconography and traditions.*

УДК 7.04: 728.1 (1-21) (477.8)

Анна Радченко

ДЕКОР МІСЬКИХ ОСОБНЯКІВ ПРИКАРПАТТЯ КІНЦЯ ХІХ – ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ ст.: ПОРІВНЯЛЬНИЙ АСПЕКТ

У статті розглядаються пам'ятки архітектурного декору кінця ХІХ – першої третини ХХ ст. Гуцульщини та Покуття. Проводиться порівняння орнаментальних мотивів, структури оздоблення й технології виготовлення декоративних деталей. Визначено деяку схожість між декорами особняків, вілл України, Польщі, Австрії.

Ключові слова: *модерн, ар-деко, наскрізне різьблення, вілли, профільовані стовпи.*

У міській архітектурі Прикарпаття наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. творчо засвоєні найрізноманітніші мистецькі ідеї сакральних і світських споруд минулого, виникли нові засади ажурного й накладного різьблення завдяки вдосконаленням інструментів і часткової механізації процесів деревообробництва. Декор міських особняків став унікальним мистецьким явищем, позначений тенденціями модерну й ар-деко.

Минуло майже століття й у сучасному будівництві особняків знову помітне захоплення декоративними елементами з дерева й металу, а тому висвітлення найважливіших засобів і мотивів оздоблення початку ХХ ст. є нині актуальним і має практичну складову – важливу основу для дизайнерів.

Стаття є продовженням публікацій автора на цю тему [1; 2]. Її мета – здійснити порівняння найхарактерніших зразків архітектурного оздоблення головних центрів на Покутті, Гуцульщині з подібними будівельними прикрасами туристичних міст Польщі й Австрії.

Розповсюдження дерев'яного та металевого декору в міській архітектурі Гуцульщини й Покуття було не рівномірним. Найбільше налічується пам'яток у Коломиї та Івано-Франківську, менше – у Косові, Ворохті, Кутах, Снятині, а найменше – у Городенці, Вижниці, Путилі. Останній населений пункт знаходиться в горах, дещо віддалений від цивілізаційних процесів, однак і сюди дійшли мистецькі спрямування, що стосуються прорізного оздоблення особняків, які припадають на 1920–1930-ті роки. Характерним є особняк з верандою на вулиці Українській, 53, збудований у 1920-х рр., має елементи накладного наскрізного різьблення у вигляді витинанок з паперу, широкі смужки з колом у центрі та закрутками по кутах прямокутника. Ще два будинки на причілках наділені прямокутно-луковидними обв'язками майстерної теслярської роботи (вул. І.Франка, 12; 14).

У Кутах звертає на себе увагу багате різьблення. Потужні закрутки, що симетрично розміщені обабіч дзеркальної осі симетрії на фронтоні веранди будинку (вул. Косівська, 16), за побудовою є логарифмічною спіраллю, що демонструє раціональний принцип організації “сучцвіття і супліддя, системи листорозташування на гілках дерев та пагонах рослин (...) у формах

равликів. Він властивий і для бімолекулярних структур” [3, с.117]. Стилiстично композиція синтезує ажурне рiзблення з плетiнковою структурою мотивiв, що є рiдкiсними для ар-деко. Натомiсть унiверсальним методом є комплексне застосування обв’язки, фахверкових смуг конструкцiї й елементiв дрiбно-ажурного рiзблення на будинку аптеки (вул. Косiвська, 5).

Деталi архiтектурного декору мiських особнякiв i вiлл зустрiчаються спорадично й за межами Гуцульщини та Покуття, передовсiм на схiд i пiвнiч вiд зазначеної територiї. Зокрема, виявлено по три об’єкти в Бережанах, Галичi, Моршинi, Рогатинi; по два – у Бурштинi, Бучачi, Долини, Калущi, Монастириськах, Стрию; по одному – у Болеховi, Дрогобичi, Золотому Поточi та iн. Можна припустити, що серед заможних мiщан поширювалася мода на добротне й оздоблене житло за “стандартами” Львова, Ивано-Франкiвська, Коломиї. Першiсть у цьому тримав Трускавець, завдяки своєму курортно-вiдпочинковому статусу. Очевидно, звiдси вишуканiсть планово-просторового проектування й декору пансiонатiв, вiлл й особнякiв. Тут переважно зустрiчається iмiтацiя фахверка як модної для Захiдної Європи архiтектурно-декоративної iдеї початку ХХ столiття. Застосування фахверкового оздоблення в трускавецьких вiллах i пансiонатах є доволi умовним, вiрогiднiше, натяком, нiж справжньою демонстрацiєю його декоративних можливостей, якщо порiвнювати з аналогами Коломиї або ж Ивано-Франкiвська, де стовпи й рамковi з’єднання виразно виступають на поверхнi стiни будiвлi.

Профiльованi стовпи з вiдкосами частiше застосовували у Ворохтi й Трускавцi. Здається, це було пов’язано з бiльшим впливом фольклорних традицiй, якi також проникали в стилiстику модерну. Такi будiвлi обходилися замовникам значно дорожче, але й виглядали чарiвнiше. Наприклад, вiлла Гопляна, що на майданi Кобзаря, 3 у Трускавцi, вражає досконалiстю профiлювання стовпiв, якi на кожному рiвнi висоти мають iнший пластичний силует. Загалом уся планово-просторова структура будiвлi, профiлювання й шалювання деталей дуже нагадують середньовiчну мiську споруду з галереями, до певної мiри й панську сiльську садибу, що, звичайно, набула бiльших масштабiв i пишнiших форм. Аналогiчне застосування фольклорних мотивiв у Народному доми смт Ворохта. Натомiсть стовпи галерей, ганкiв, балконiв у Коломиї, Ивано-Франкiвську та iнших мiстах Покуття не мають профiлювання. Отже, стовповi конструкцiї в Украiнi, а також i в сусiднiх краiнах, належать до унiверсальних деталей, якi рiдко заховають локальнi чи нацiональнi характеристики. Натомiсть вiдкоси, що вiзуально єднають конструкцiї стовпiв у цiлiсну систему, переважно мають унiкальнi форми, силуети та пластичнi особливостi. Наприклад, фiгурнi вiдкоси зустрiчаються в Трускавцi, Тлумачi, дугоподiбнi – у Ворохтi, Трускавцi, ажурно-рiзбленi – у Коломиї.

Обв’язки фронтонiв, причiлкiв i кронштейни, якi крiпляться разом з ними, мають також аналогiчнi вiдмiни. Бiльшiсть обв’язок позначенi загальними рисами, стабiльнiстю вiдповiдної конструкцiї, тобто унiверсальнiстю декоративних обрисiв i функцiй змiцнення крокв. Найрiзноманiтнiшi типи обв’язок у Коломиї, тодi як у Трускавцi переважають прямокутнi й округлi. При цьому вони переважно закритi ажурним рiзбленням. Дерев’янi кронштейни мають рiзноманiтнi декоративнi iнтерпретацiї, що особливо добре помітно на будинках стилю модерн й ар-деко в Ивано-Франкiвську.

Найоригiнальнiшi й неповторнi тi частини мiських будiвель кiнця ХІХ – першої третини ХХ ст., якi мають ажурне та накладне рiзблення фронтонiв i причiлкiв. У Трускавцi поширенi ажурно-лiнiйнi мотиви у виглядi динамiчних закруток за схожiстю до декору на вежi будинку в смт Путила Чернiвецької обл. Це доволi вiддаленi населенi пункти, щоб можна було припустити запозичення чи роботу одного й того ж майстра, але не виключено, що iснував якийсь друкований взiрець в альбомi, книзi, доступний для вiдповiдного опрацювання. Це був дуже професiйний пiдхiд для вирiшення архiтектурного декору, натомiсть народнi теслi та рiзбярi iнодi засвоювали й застосовували традицiйнi мотиви. Так, силует пташки можна побачити на вишиваних тканинах, настiнних розписах, писанках, витинанках, а також дерев’яних виробах. Пташка – часте зображення серед коломиїських рiзблених прикрас архiтектури – зустрiчається й на трускавецьких вiллах. Вона – унiверсальний символ вербального, музичного та пластичного фольклору, але при виконаннi в деревi набуває особливих неповторних рис. Наприклад, декор фронтону з пташкою на будинку в Трускавцi (вул. О.Довбуша, 20, 1930-тi рр.) вiдрiзняється вiд прорiзної прикраси з пташкою в Коломиї (вул. І.Франка, 73, 1930-тi рр.).

Глухий ажур, що передбачає різноманітні накладні прорізні елементи, також вирізняється унікальними орнаментальними структурами у вигляді стилізованих рослинних стрічок, дзеркально-симетричних композицій тощо. Такі прикраси є на будинках у Львові, Трускавці, Моршині, Івано-Франківську, Коломиї та Косові.

З усіх декоративних деталей архітектури у Львові застосували півкруглі обв'язки фронтонів, які іноді поєднували з масивними кронштейнами або з делікатним ажурним різьбленням площин, що розташовувалися навколо. Унікальними є складні фігурні обв'язки (вони не зустрічаються на Гуцульщині та Покутті) з елементами хвилястих брусів і прямих. Використання такої теслярської обв'язки з ажурністю наскрізьної різьби є на будинку на вулиці І.Свенціцького, 11 [4, с.228]. Шалювання трикутних фронтонів іноді містить традиційний мотив “сонця”, відомий на будинках і віллах у Ворохті, Коломиї, Тлумачі, Івано-Франківську, Трускавці. Однак у Львові він має особливо вишукані риси: подвійні півкола “сонця”, промені розходяться вшир, а найголовніше – старанно профільовані зубчастим фризом вітрові дошки. Крім того, ряд маленьких вентиляційних отворів збагачує пластику фронтона [4, с.229].

Отже, основні типи декоративних деталей міської архітектури, що наділені унікальними особливостями, це: 1) різьблення фронтонів; 2) круглі, подвійно-круглі та фігурні обв'язки; 3) профільовані кронштейни й відкоси стовпів. У структурі орнаментів переважають ажурність й асиметрія рослинних мотивів, переплетених пагонів.

Існують певні складності щодо точності визначення унікальності деталей міських будівель, бо характер архітектурного декору Прикарпаття за окремими технологічно-художніми параметрами, типами конструктивних елементів і мотивами прорізного орнаменту схожий до декору дерев'яних споруд на курортах Польщі (Закопане, Криниця), оздоблення житла в деяких регіонах Молдови, Румунії, Росії, Угорщини й України.

У першу чергу варто розглянути й порівняти декор вілл і пансіонатів Криниці, оскільки це була єдина територія Галичини під владою Австро-Угорщини. Така обставина могла б пояснити спільні універсальні засади оздоблення. Однак їх не так багато, як можна було очікувати. У центрі Криниці на алеї інженера Новотаргського є чотири визначні споруди, виконані в традиціях модерну й ар-деко: вілли “Світязь”, “Біла роза”, “Вітольдівна” і “Старі лазенки”. Сюди необхідно долучити й віллу на вулиці І.Красевського, 12. Із п'яти названих будівель три мають звичайні гладкі стовпи без профілювання та відкоси, дві – з типовою фахверковою конструкцією, однак лише на вежах “Старих лазенок” вона виділена темно-коричневим кольором. На чотирьох віллах застосовані найпростіші хрещаті обв'язки (бантина з прямовисним брусом, який переходить у шпиль і звичайну частину) крайніх кроків фронтонів і причілков. Інших обв'язок, що характерні для архітектури модерну Івано-Франківська, Коломиї, Львова чи Трускавця, не виявлено.

У Криниці відзначаємо вертикальне шалювання фронтонів на трьох будинках і вітрові декоративні дошки, які часто застосовують у Молдові, Румунії, Словаччині й Україні. Кронштейни є на “Старих лазенках” у вигляді решітчастої конструкції й на особняку, що на вулиці І.Красевського, 12.

Найбільше єднає вілли, пансіонати, особняки Польщі й України подібна стилістика ажурного та накладного різьблення фронтонів. Наприклад, прорізні мотиви різьблення з панівними розетами й закрутками-паростками заповнюють трикутні площини хрещатої обв'язки вілли “Біла роза” у Криниці, а також нагадують аналогічну композицію прорізного декору на будинках у Коломиї за адресою: Шопена, 1; Карпатська, 39; І.Франка, 80. Їхня пластика орнаментів значно виразніша й вишуканіша.

Динамічні й досконалі накладні прикраси на віллі “Світязь”, однак ще дрібніші вони на вежах “Старої лазенки”. Тут помітне застосування численних есвидних і трилисних мотивів, які утворюють густе мереживо. На будівлі воно виглядає неначе ювелірна оздоба. Тонкістю виконання орнаментики, що на годинникових вежах “Старої лазенки” у Криниці, можуть конкурувати з візерунками коломиїських майстрів (вул. Карпатська, 42; І.Франка, 178).

Серед рекреаційних будівель Криниці першої третини XX ст., мабуть, не знайти урочистих фронтонів без високих увінчань. Переважають шпиль заввишки 1,5–2,5 м. Вони більші на метр від аналогічних архітектурних деталей Івано-Франківська, Коломиї, Львова. Шпиль вілли “Вітольдівна” сягають два метри, а “Білої рози” – близько трьох і мають кулясто-призма-

тичне профілювання. Вони в поєднанні з прямовисними брусами надають будинку підкресленої стійкості, вертикальності. Важливо, що звисаючі від покрівлі бруси нагадують зимові бурульки або сталактити. Такі деталі не застосовували в Україні. Лишки від перехрещень брусів у конструкції обв'язок дуже короткі, а тому їх не варто брати до уваги.

Отже, високі увінчання (шпилі) на фронтонах польських вілл, а також прямовисні бруси з профільованим теслярським чи токарським завершенням – унікальні особливості архітектурного декору, які годі зустріти на інших теренах.

Будівництво й оздоблення замських вілл та особняків в Австро-Угорщині (точніше, у самій Австрії) здійснювалося за іншими підходами, ніж для міських офіційних споруд державного й громадського призначення. На відміну функціональної концепції О.Вагнера, конструктивістської – А.Лооса, сецесійних тенденцій Й.Гофмана та Й.Ольбреха утверджуються романтичні й фольклорні ідеї декору вілл, які успішно пропагує Гюстав Вольф. Архітектор у своєму альбомі пропонує варіанти декоративного вирішення дерев'яних альтанок, павільйонів, прибудинкових галерей, веранд, ганків тощо [5, с.36–65]. Стовпи й відкоси, за версією автора, можуть бути різьблені або профільовані, детально орнаментовані дошки-фризи та вітрові дошки. Обв'язки крайніх кроків фронтонів у посібнику-альбомі подані кількох типів: хрещата, півкругла й у “три дуги”. Остання не набула поширення, мабуть, через складність виконання.

Г.Вольф представив дванадцять ескізів фронтонів із різьбленим декором. У першому – тонко прорізане зображення у вигляді симетричних закруток із листками-квітами, суцільна дошка виступає тлом як на віллі в Путилі Чернівецької області. Інші фронтони виконані за протилежним принципом: видалене тло, залишилися трав'яні шувароподібні, смугасті або шнурові переплетені композиції, у яких панують силуети квітів: мак, водяна лілія, жоржина тощо. Увінчання фронтонів також квітково-фігурні, але не шпильасті [5, с.56–59]. У всьому шляхетно дотримано сецесійних засад.

Вілли із застосуванням дерев'яного теслярського та різьбярського декору на початку ХХ ст. зведені в містах Зальцбург, Лінц Верхньої Австрії; у регіоні Шпірії – Грац, Канфенберг, Фонедорф та ін. [8, с.31]. Вони не відповідають повністю ескізам Г.Вольфа, однак близькі стилістично; окремі деталі схожі й на прикраси особняків, вілл містечок Гуцульщини й Покуття. Утім останні більше були під впливом місцевих народних традицій, ніж академічної мистецької школи Відня. “Архітектура Австро-Угорщини напередодні Першої світової війни була найпередовішою в Європі. Вона мала розвинуту архітектурну школу, очолювану Вагнером; вона мала такого передового теоретика й блискучого полеміста, як Лоос; насамкінець, її варіант стилю модерн – Сецесіон – і в характері орнаменталізації, і у вирішенні самого об'єму споруди був значно стриманішим, ніж інші аналогічні течії” [9, с.136].

Вплив австрійської архітектури й декоративного мистецтва, що поширився передовсім на терени Австро-Угорської імперії, був очевидним. Однак сила його дії на Польщу, Словаччину, Румунію, Угорщину, Україну була різною, бо не однаковою була готовність сприйняти нові віяння. Україна, зокрема, Гуцульщина й Покуття з їх розвиненими деревообробними ремеслами, мала високий рівень творчого засвоєння ідей модерну, ар-деко.

Прорізний архітектурний декор кінця ХІХ – початку ХХ ст. типовий для Верхнього Поволжя, північних і центральних областей Росії у вигляді віконних наличників, карнизів, обв'язок зрубу й вітрових дощок. Ці прикраси генетично містять декоративні мотиви фіно-угорських і східних мистецьких традицій. Але тут не застосовували профільованих стовпів, відкосів, кронштейнів, різноманітних теслярських обв'язок й увінчань фронтонів, які, власне, і визначають галицьку мистецьку систему оздоблення міських вілл й особняків.

Російський прорізний декор має три джерела походження: перше – давнє глухе “корабельне” різьблення ХVІІІ ст., що, імовірно, прийшло в Росію з Північно-Західної Європи; друге – ажурні узори Сходу; третє – наслідування стилю Ропета, який, починаючи з 1860-х рр., експериментальним шляхом поєднував “візантійські, давньоруські та інші орнаментальні мотиви в дерев'яній архітектурі”. І.Бібікова стверджувала, що різьблення будівель і кораблів виконували ті самі артільні майстрів, водночас подала як аргумент цитату В.Даля із часопису “Зодчий” (1872, №3): “Мистецтво різьблення розвивалося на волзькому кораблебудівництві. Нині, коли давні оздоблені макшани й коноводи поступово витісняються пароходами й бар-

жами, і корабельні різьбярі почали працювати по селах, віконниці, наличники, карнизи й підкрилки до будинків вони вирізують з великим смаком” [10].

На початку XX ст. в орнаментах ажурного й накладного різьблення в Росії найчастіше зустрічаються такі групи традиційних мотивів: квітуче дерево, гілка або паросток, жіноча фігура, трипелюсткова квітка або крин, фігурки пташок, звірів, коней, драконів, есвидні та солярні знаки [6, с.69]. Об’єднуючою основою всіх цих мотивів виступає рослинний орнамент у вигляді симетричних паростків хвилястої гілки із завитками. “Найширше розповсюджений орнамент у вигляді гілочки з листками, що плавно завивається і є основою декору. До нього органічно вплітаються S-подібні фігурки й крин, який схожий іноді на пелюстковий тюльпан; в’юнкий паросток, як правило, переходить у композицію із S-подібних фігур або у два рапорти орнаменту, що сприймаються при побіжному погляді як повторення один одного” [6, с.69]. Аналогічний хвилястий, зигзагоподібний візерунок із закрутками, есиками зустрічається в Україні й у Західній Європі. Вірогідно, ці ідеї розвивалися незалежно на ґрунті середньовічних мистецьких традицій декору.

Ковано-слюсарські деталі архітектури були під впливом модерну й ар-деко не менше, ніж дерев’яні. Це добре помітно при порівнянні художнього металу особняків Австрії, Німеччини, Польщі, Чехії й України.

Основне спрямування стилю модерн лаконічно окреслив Генрі Ван де Вельде: “Я хочу мистецтва, хочу форми, гармонії й лінії” [7, с.113]. Своє стильове розуміння декору він показав через форму, лінію та їх шляхетне узгодження. Саме це простежуємо на характері решіток балконів в Івано-Франківську (вул. Гаркуші, 8; Лепкого, 48) і вхідних металевих дверей, що в будинку на вулиці Василіанок, 54. У першому випадку ще панує динаміка асиметричних ліній, у другому – налагоджений спокійний ритм через поєднання кільцево-овальних і хвилясто-горизонтальних форм. Урешті, на дверях зіставлено (у півкрузі вікна) закрутки неobaroko з прямо-висними прутами вікон на полотнищі дверей, які мають прикраси – маленькі подвійні рамочки та квадратні виступи на ніжках. Суцільні площини дверей розділяють отвори-віконця, оточені голівками круглих заклепок. Усе надзвичайно строго й раціонально. Синтез криволінійних і прямолінійних елементів, отворів і площин творить гармонійний, урівноважений та завершений образ.

Відголоски мотивів neobaroko чи neoklasicizmu іноді поєднуються з мотивами модерну в кованих решітках Коломиї та художнього металу Львова або ж доволі віддалених міст – Миколаєва, Херсона й Одеси [10; 11].

У художній структурі сецесійних решіток Австрії й Чехії відмічено поєднання ліній і площин, комбінації кованих кольорових металів (міді, латуні, бронзи), що служать декоративними акцентами поруч із залізними конструкціями [7, с.120]. В Україні не застосовують дорогих кольорових металів, однак лінійно-площинний характер мають архітектурні деталі Коломиї, Івано-Франківська, Львова.

У Росії популярності набувають ковани металеві решітки, кронштейни, вхідні дашки, лінійно-візерункові композиції з волют, спіралей, кілець, есиків, ромбиків, пік тощо. Вони відрізняються від тих, що побутували в Україні (зокрема, Гуцульщині та Покутті). Їхні тонкі мережива полотен нагадують філігранні східні мотиви [12].

Після Першої світової війни ощадливість прикрас у кованому металі стає нормою. Наприклад, поруччя балконів Коломиї, що на площі Шевченка 18, 19 або ж на вулиці С.Петлюри, 10. Аналогічно в Криниці (Польща) балкон будівлі “Старі лазенки” складається з низки вертикальних гранчастих і торсированих прутів. Підтвердження лаконізму в кованому декорі архітектури можна знайти в Познані й Вроцлаві, Празі й Берліні [7, с.129–132]. Очевидно, це стало результатом енергійної й талановитої полеміки А.Лооса, який боровся з оздобленням архітектури, віддаючи перевагу її функціональності та пропорційності форми. Слід віддати належне й авангардним течіям, які через геометризацию структур, узагальнення й лаконізм вираження сприяли становленню основ ар-деко. У художньому металі це був стриманий і раціонально вмотивований декор архітектури.

Висновки. Оздоблені архітектурні деталі міських особняків і вілл спорадично зустрічаються не лише на Гуцульщині та Покутті, але й за їхніми межами – у східному та північному напрямках: на теренах бойківського Підгір’я, Опілля та Західного Поділля.

Фахверкові, стовпові конструкції будівель, за винятком відкосів, в Україні й у сусідніх країнах відзначаються простою універсальною формою. Більшість обв'язок, які мають сталі конструкції, виконують загальні функції зміцнення крокв і покрівлі, несуть усталені декоративні обриси: хрест, прямокутник, квадрат, лук, півколо.

У шалюванні фронтонів в Україні улюбленим є мотив “сонця”, натомість у Польщі, Австрії переважає прямовисне або косе “ялинкове” формування фронтонних щитів.

Унікальністю наділені круглі, подвійно-круглі та фігурні обв'язки, профільовані кронштейни, відкоси стовпів, ажурне й накладне різьблення фронтонів. З'ясовано, що оригінальною особливістю архітектурного декору вілл і пансіонатів Гуцульщини й Покуття є ажурне та накладне різьблення рослинних мотивів, плетення пагонів і квітів. Подібна стилістика різьблення єднає вілли й пансіонати України та Польщі, водночас оригінальною особливістю польських вілл є високі шпилі та звисаючі профільовані бруси.

Визначено деяку схожість між декорами особняків, вілл України й Австрії, але якщо перші зазнали фольклорного впливу, то другі – академічної школи архітектури.

Російський прорізний декор будівель хоч і схожий до українського, що має вигляд хвилястих зигзагоподібних візерунків, есіків, однак останній розвинувся незалежно на ґрунті середньовічних східних і європейських мистецьких традицій.

В оздобленні ковано-слюсарських деталей архітектури переважає універсальність тектоники та стилістики орнаментальних мотивів. У металевих решітках поєднуються відголоски неobaroco, neoclassicismu з художніми особливостями модерну.

1. Радченко А. Г. Стилістика деталей міської архітектури Гуцульщини та Покуття першої третини ХХ століття / А. Г. Радченко // Мистецтвознавство '07. – № 1. Науковий збірник. – Львів : СКІМ, 2007. – С. 123–134.
2. Радченко А. Г. Металевий декор міських вілл Гуцульщини і Покуття / А. Г. Радченко // Народознавчі зошити. – 2007. – № 3–4. – С. 331–335.
3. Боднар О. Я. Золотий переріз і неевклідова геометрія в науці та мистецтві / О. Боднар. – Львів, 2005. – 223 с.
4. Станкевич М. Є. Українське художнє дерево XVI–XX ст. / М. Є. Станкевич. – Львів : Ін-т народознавства, 2002. – 480 с. : іл.
5. Wolf G. Wolf's Garter Lauben Verandas und Gerbelverungen / G. Wolf. – Leipzig, 1906. – 67 s.
6. Рождественская С. Б. Русская народная художественная традиция в современном обществе / С. Б. Рождественская. – М. : Наука, 1981. – 206 с. : ил.
7. Семерак Г. Художественнаяковка и слесарное искусство / Г. Семерак, К. Богман. – М. : Машиностроение, 1982. – 232 с. : ил.
8. Selz P. Art Nouveau. Art and Design at the Turn of the Century / P. Selz. – New York, 1961. – 319 p.
9. Келлер Б. Архитектура Австро-Венгрии / Б. Келлер // Всеобщая история архитектуры : в 12 т. – Т. 10 : Архитектура XIX – начала XX вв. – М. : Изд. по строительству, 1972. – 266 с.
10. Малина В. В. Народне мистецтво півдня України. Кінець XIX – початок XX ст.: на матеріалах Миколаївської, Одеської, Херсонської областей : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтв. : спец. 17.00.06. “Декоративне і прикладне мистецтво” / В. В. Малина ; Львів. акад. мистецтв. – Львів, 1999. – 20 с.
11. Шаргородский Ф. Декоративные решетки Одессы / Ф. Шаргородский // Декоративное искусство СССР. – 1981. – № 8. – С. 34–35.
12. Горбачев В. Железные кружева / В. Горбачев // Декоративное искусство СССР. – 1977. – № 1. – С. 36–38.

В статье рассматриваются памятники архитектурного декора конца XIX – первой трети XX в. Гуцульщины и Покутья. Проводится сравнение орнаментальных мотивов, структуры обрамления и технологии изготовления декоративных деталей. Определено некоторое сходство между декорами особняков, вилл Украины, Польши, Австрии.

Ключевые слова: модерн, ар-деко, сквозная резьба, виллы, профилированные столбы.

The article sights of architectural decoration of the late 19th and first third 20th century Hutsul and Pokuttya. A comparison of ornamental motifs, structure, finishes and manufacturing techniques of decorative details. Determined some similarity between the decoration flats, villas Ukraine, Poland, Austria.

Key words: modern, Art Deco, through carving, villas, profiled poles.

ХУДОЖНЯ ТВОРЧІСТЬ ЯК ТИП ДУХОВНОСТІ

У статті здійснюється теоретичне обґрунтування художньої творчості як естетичної проблеми, яка активно пов'язана з динамікою видоутворення мистецтва, специфікою дослідження власне феномену художньої творчості. Уводиться в теоретичний ужиток низка положень, сукупність яких виявляє самодостатність й естетичну цінність мистецького твору, непересічність особистості митця, мотив і стимул творчості.

Ключові слова: художня творчість, видоутворення мистецтва, творча особистість, константи активізації творчого процесу.

Сучасна естетична теорія виокремлює декілька рівнів естетичного аналізу мистецтва, воно осмислюється як: специфічний вид реальності, особлива форма духовного досвіду, своєрідна формуюча здатність. Разом з тим відбуваються динамічні процеси в розвитку естетичної теорії, її самовизначення як науки: розширення й переосмислення змісту багатьох традиційних категорій і, перш за все, категорії “художнє”; пошук ціннісних підходів до всебічного усвідомлення ролі естетичного в ціннісній організації людського досвіду, до аналізу сучасного художнього світосприйняття; вироблення методологічних засад сучасного дослідження естетично-художніх процесів.

Осмилення “художнього” як типу духовності є досить складним і багатоплановим, оскільки опирається як на загальнотеоретичну базу естетики, на усталені підходи, так і на нові тенденції, що виявляються в спрямуванні сучасного естетичного знання до концептуального плюралізму.

Феномен “художнього” маніфестує себе в людському бутті в різноманітних формах, що ускладнює процес його пізнання й формулювання дефініції за принципом виявлення його видових і родових ознак. Тож одним із першочергових завдань є вироблення методологічних принципів дослідження “художнього” у контексті сучасної естетики й функціонування культури.

Метою статті є розгляд різноманітних способів утілення “художнього” як типу духовності в індивідуальній життєдіяльності людини, урахування складності процесу одухотворення власного життя, незавершеність, неповторність людського життєстановлення в усій його суперечливості.

Творчість – це особлива діяльність людини, унаслідок якої виникають нові матеріальні та духовні цінності. Але творчість є також своєрідним способом самореалізації особистості, завдяки якому здійснюється самопізнання глибин своєї самості, розкриваються й осмислюються горизонти власного духовного життя, відбуваються катарсичні та компенсаторні процеси. У такому аспекті творчість набуває не лише загальнолюдського й історико-культурного, а й суто індивідуального значення.

Тривалий час науковий пріоритет у дослідженні художньої творчості було закріплено за психологією, що певною мірою обмежувало можливості цілісного вивчення цього явища. Не применшуючи ролі й значення психологічного аналізу художньої творчості, так само як й інших параметрів її осмилення – естетичного та мистецтвознавчого, слід визнати, що акцентція на естетичному вимірі відкриває нові зрізи розуміння й особистості митця, і етапів творчого процесу, і виявлення специфіки художньо-образного мислення в контексті розвитку конкретних видів мистецтва: архітектури, скульптури, живопису, музики, театру, кінематографії тощо.

Мистецтвознавчий параметр художньої творчості розкриває специфіку вияву естетичного (почуття, переживання, смак) у творах різних видів мистецтва. Складність визначення мистецтвознавчого параметра значною мірою пов'язана із суперечливим ставленням до співвідношення естетики й мистецтвознавства. Відомі приклади їх ототожнення або визначення предмета естетики як науки про мистецтво. Властиві цій проблемі суперечності були подолані М.Дессуаром, який обґрунтував естетику як науку “більш широких” можливостей, ніж мистецтвознавство. Позиція М.Дессуара знайшла подальший розвиток у теорії кінця ХХ ст., коли в науковий ужиток була введена теза про естетику як метатеорію мистецтва.

Естетика значно виразніше, ніж будь-яка інша гуманітарна наука, здатна виконати об'єднуючу функцію, допомагаючи і мистецтвознавству, і етиці, і психології виявити реальний

потенціал духовності. Можливості естетики підсилює її потужна історія, яка від часів античності тією чи іншою мірою включала в обсяг своєї проблематики специфіку створення мистецького твору, а головне – феномен творчої особистості, котра концентрує в собі емоційність, фантазію, натхнення, здатність образно відтворювати час.

У класичній культурі поняття “художньої творчості” усвідомлюється як тотожне поняттю “творення життя”, оскільки останнє є дійсним, перш за все, життя формотворчого духу. Справедливість такого розуміння сенсу мистецтва стає очевидною, якщо брати до уваги життя як процес конструювання людством власного образу.

Концептуальна логіка дослідження потребувала всебічного осмислення проблеми духовності як в історико-філософській традиції – у творчості Арістотеля, Платона, Плотіна, Прокла, Августина, Т.Аквінського, Г.Гегеля, так й у філософії ХХ століття – у працях Е.Касієра, Е.Муньє, П.Тіліха, М.Шелера, С.Франка, В.Франкла.

Для обґрунтування особливостей *художньої творчості* в контексті життєтворчості особистості залучалися до аналізу твори як зарубіжних, так і вітчизняних філософів, у яких розглядалися: взаємозв'язок свободи, творчості й духовності (Е.Фромм); творчі можливості мистецтва (М.Бердяєв, С.Булгаков); взаємозв'язок життя, творчості й мистецтва (Ф.Ніцше); співвідношення раціонального та ірраціонального (Е.Морен, М.Мудрагей, І.Пригожин); суперечливість естетичної творчості (М.Євшан); естетичне як тип духовності (О.Наконечна); естетичний вимір художньої творчості (О.Оніщенко).

Вагомим підґрунтям для аналізу «художнього» як світоглядної універсальї стали наукові праці Т.Адорно, М.Гайдеггера, російських філософів В.Біблера, М.Мамардашвілі.

Поняття “художнє” стосується мистецтва: діяльності художника, сприйняття мистецтва, оцінки творів мистецтва та ін. Але насправді є такі естетичні явища, процеси, цінності, які не мають художньої ознаки, наприклад, естетичні явища в природі, естетичні риси в поведінці, побуті, в утилітарних формах людської діяльності.

“Художнє” слід розглядати як “прикметник від іменника” мистецтво. *Художня потреба* – це потреба в мистецтві, художня оцінка – це оцінка мистецтва; художня творчість – це створення мистецтва, художнє сприйняття – це сприйняття мистецтва тощо. Інакше кажучи, “художнє” виступає як вид естетичного, що є родовим поняттям; художня діяльність – вид естетичної діяльності, художня творчість – вид естетичної творчості.

Кожен художній твір є діалектичною єдністю індивідуального та всезагального у змісті досвіду.

“Художнє” завдяки здатності до схоплення й оприявлення найрізноманітніших відтінків людської чуттєвості, до осмислення пошуків у різних видах мистецтва спроможне долати різноманітні табу, що обмежують здатність людини до вибудови свого духовного світу. Це й виражає можливий вимір художнього як спроможності до розкриття потенційних ліній саморозбудови духовного універсуму особистості через смислове наповнення життєвого світу людини як особливої єдності інтерсуб'єктивності й індивідної неповторності.

Свідомо чи інтуїтивно, але давньогрецькі мислителі тяжіли до цілісності в розробці проблем видової специфіки мистецтва й художньої творчості. Найпоследовніше проблемами художньої творчості пройнята естетична спадщина Арістотеля. Визначаючи мімесіс своєрідною інваріацією художнього методу, філософ наполягає на пріоритеті раціонального начала у творчому процесі: художній твір може з'явитися тільки тоді, коли “митці добре розуміють і знають причини того, що створюється”. Важливим внеском Арістотеля є застосований ним “*граничний принцип*” дослідження феномену художньої творчості: порівняльний аналіз історії та поезії, вченого й митця.

За добу Середньовіччя цілеспрямоване вивчення художньої творчості практично повністю припиняється, а предметом дослідження стають живопис й архітектура з відвертим наголосом на аналізі професійно-технічної специфіки цих мистецтв. Чи не єдиною авторською моделлю видоутворення в умовах ХІІ ст. є концепція “вільних” (слово, музика, архітектура) і “механічних” (драма, літургія, містерія) мистецтв, запропонована Гуго Сен-Вікторським [2]. Ця модель буде творчо використана Ф.Шлейєрмахером і знайде певний відгук у розробках сучасних мистецтвознавців.

Традиційні уявлення про мистецький твір, мистецтво й історію мистецтва сягають своїми витокami XVIII століття, зокрема, праці І.Канта “Критика здатності судження” [3]. Саме в ній було чітко виокремлено сферу естетичного як специфічну стосовно сфери пізнання й дії, а мистецтво було визначено як естетичне мистецтво, причому у двох проявах – “приємне” і “прекрасне”. В усякому разі специфічними ознаками їхньої художньої природи мали бути “незацікавлене задоволення”, здатність подобатися саме по собі, без жодної зовнішньої мети. У сучасних дослідженнях, після багатьох десятиліть дискусії щодо дефініції мистецтва, попри розбіжності в поглядах і підходах, усі сходяться на тому, що мистецький твір позбавлений утилітарного призначення; він є продуктом генія, нескутого жодними правилами творчості, орієнтований на дистанційоване споглядання.

Межа XVIII–XIX ст. у вивченні проблеми взаємозв’язку та взаємовпливу видової специфіки мистецтва й художньої творчості пов’язана з іменем Г.Гегеля, на думку якого, мистецтво є першою формою саморозкриття Абсолютної ідеї [1]. Маючи три історичні етапи – символічне, класичне, романтичне, мистецтво реалізується в динаміці п’яти видів мистецтва: архітектурі, скульптурі, живописі, музиці та поезії.

Естетична теорія протягом кінця XVIII – початку XIX ст. поступово набувала домінуючого характеру стосовно аналізу художньої творчості й протягом XX ст. почала виконувати об’єднуючу функцію щодо психологічного, етичного й мистецтвознавчого параметрів. Ця тенденція виявляється при специфіці рефлексування філософсько-естетичних засад інтуїтивізму й аналітичної психології в художній процес XX ст., а також у традиціях української естетики.

Доробок видатного німецького мислителя XIX ст. Ф.Ніцше має певне символічне значення, оскільки завершує добу Г.Гегеля й А.Шопенгауера й відкриває добу З.Фройда і А.Бергсона. Аналіз ніцшеанської інваріації художньої творчості стимулював розгляд моделей українських теоретиків і практиків мистецтва перетину XIX–XX ст., оскільки специфічне ставлення української інтелігенції до естетико-мистецтвознавчих ідей Ф.Ніцше взагалі і його модифікація *художньої творчості* зокрема, значною мірою зумовлені їх запереченням з боку І.Франка, який виконав роль естетико-мистецтвознавчого камертона, а подальша антиніцшеанська позиція марксизму закріпила негативне ставлення до філософії Ф.Ніцше як такої.

Отже, специфічною особливістю *твору мистецтва як духовного феномену* є внутрішня цілісність його художньої тканини, що є єдністю *ідеї й образу, всезагального й особливого, типового й індивідуально неповторного* [4; 5]. Організуючим началом твору як художнього цілого є *художня ідея*. Вона збирає твір у художньо виразне, цілісне та внутрішньо доцільне буття, надаючи йому чуттєво сприйманих, змістовно й емоційно наповнених форм.

Нами відстоюється доцільність використання в естетиці поняття “*мотив*”, яке є надбанням, насамперед, психології, але стосовно процесу художньої творчості дозволяє виявити специфіку взаємовпливу “*автор – твір*”. При цьому поняття “мотив” і “мотивування” постають як самостійні. Вони входять до тезауруса тріади художньої творчості: *мотив – образ – мотивування*. Серед цих понять в естетико-мистецтвознавчій традиції значна увага приділяється тільки образу. Проте, на наше переконання, його значення набуває особливих рис саме через співвідношення з мотивом. Адже один і той самий мотив може виникнути у творах різних митців, проте його образне втілення ніколи не буде однаковим, оскільки кожна творча особистість є унікальною й неповторною, а отже, мотив виконує функцію своєрідного художнього орієнтира. Мотив доцільно інтерпретувати як своєрідну рефлексію стимулів творчості митця.

Художній образ – стрижневе поняття естетичної теорії, що є сутнісною основою мистецтва, умовою його життєвості як специфічного типу духовного досвіду й особливого способу його відображення в матерії формування. *Художній образ* – це специфічний для мистецтва засіб утілення творчого задуму митця в чуттєво сприймані матеріальні форми художньої мови.

Художня творчість – це процес духовно-практичного уособлення художньої ідеї в чуттєво сприймані художні образи. Загальна його спрямованість – досягнення максимальної відповідності між творчим задумом й адекватним утіленням у мові мистецтва [6].

Отже, аналіз природи «художнього» свідчить, що найбільш яскравим і безпосереднім виявом духовності людського життя є мистецтво. Формуючи ідеальні образи буття, воно надає йому естетичної визначеності.

Відтак творчий процес має два основні періоди, що поділяються на кілька етапів. Перший – це загальний задум, художнє вираження якого може скластися під впливом випадкових зовнішніх вражень. Друга стадія – це практична реалізація задуму, що також має ряд етапів. Мета його – надати витворам уяви досконалого, чуттєво сприйманого образу завдяки формуючим умінням.

Таким чином, в основі художньо-творчого процесу покладені об'єктивні фактори. Перший – це прагнення об'єктивації духу в матерії формування, причому воно набуває характеру мети. Другий – це здатність суб'єкта творчих умінь заглиблюватися в сутність явищ і формувати образи їх життєвості як ідеальну реальність у матеріалі конкретного виду мистецтва.

Необхідною умовою результативності художнього процесу є також досконале володіння митцем художньою “технікою”. Тобто твір набуває внутрішньої переконливості за умови майстерного втілення образів у матеріалі конкретного виду мистецтва. Адже саме завдяки формуючим умінням митця образи сповнюють свою внутрішню визначену життєвість. Отже, творча діяльність – це процес, що розгортається у формі внутрішньої потреби, яка набуває характеру необхідності й реалізує себе в наслідках як вільна внутрішня життєвість духу в досконалих художніх образах.

Висновки. Оригінальність художніх ідей і неповторна досконалість їх утілення в мові мистецтва складають специфіку художнього генія. Свобода творчого самоздійснення особистості найбільш виразно виявляє себе в досконалих художніх творах.

Масштабність творчих здобутків геніальних митців відкривається лише з плином часу, коли людство усвідомлює їх творчий доробок. Отже, особистість митця концентрує в собі унікальність формуючих умінь людини, метою яких є художня досконалість у її чуттєвих виявах – у цілісній її життєвості. Діяльність митця – це свобода вияву творчого духу, що торує шлях до усвідомлення краси як вищої цінності, як складової ідеалу.

1. Антология мировой философии : в 4 т. / [ред. кол.: Н. С. Нарский (ред.-сост. 3-го т. и авт. вступ. статьи) и др.]. – М. : Мысль, 1971. – Т. 3 : Буржуазная философия конца XVIII в. – первых двух третей XIX в. – 760 с.
2. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли : в 5 т. / [отв. ред. М. Ф. Овсянников]. – М. : Изд. Акад. художеств СССР, 1962. – Т. 1 : Античность. Средние века. Возрождение. – 682 с.
3. Кант И. Собрание сочинений : в 6 т. / И. Кант. – М. : Мысль, 1984. – Т. 5 : Критика способности суждения. – 564 с.
4. Наконечна О. П. Естетичне як тип духовності / О. П. Наконечна. – Рівне : Вид-во УДУВГП, 2002. – 201 с.
5. Наконечна О. П. Проблема духовності та її типів: сучасний контекст / О. П. Наконечна // Наукові записки. (Релігієзнавство. Культурологія. Філософія). – К. : Нац. пед. ун-т ім. М. Драгоманова, 2002. – Вип. 10. – С. 3–10.
6. Оніщенко О. І. Художня творчість у контексті гуманітарного знання : [монографія] / О. І. Оніщенко. – К. : Вища школа, 2001. – 179 с.

В статье осуществляется теоретическое обоснование художественного творчества как эстетической проблемы, которая активно связана с динамикой видообразования искусства, спецификой исследования собственно феномена художественного творчества. Вводится в теоретический обиход ряд положений, совокупность которых представляет самодостаточность и эстетическую ценность художественного произведения, незаурядность личности художника, мотив и стимул творчества.

Ключевые слова: художественное творчество, видообразование искусства, творческая личность, константы активизации творческого процесса.

The article deals with the theoretical analysis of artistic creativity as an aesthetic problem, closely connected with the dynamics of arts development and the specificity of the phenomenon of fictional creativity. The range of claims is made, which reveal the aesthetic value of a piece of fiction, the outstanding individuality of the author, the motive and inspiration, for the creativity.

Kew words: artistic creativity, art's development, creative personality, constants of the creative process stimulation.

ЗАГАЛЬНІ ТЕНДЕНЦІЇ ДЕКОРУ В НАРОДНОМУ ОДЯЗІ УКРАЇНИ
XIX – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ

У статті висвітлено різноманітні методи оздоблення одягових тканин, розглядаються типові орнаментальні мотиви. Наголошено на особливостях розташування декоративних елементів в українському строї. Вивчається колірна гама тканин і пряжі, що використовувалися для пошиття чи оздоблення одягу. Проаналізовано походження основних елементів декору.

Ключові слова: декор, одяг, тканина, орнамент, колір.

Поряд із загальними ознаками комплексів одягу, які побутували на території України, можна виділити деякі особливості народної ноші Лівобережжя й Правобережжя. Відмінності в комплексах Лівобережжя й Правобережжя, а також їхніх північних, центральних і південних варіантів виразились у специфіці елементів, які туди входять.

Із часу підйому в XIX ст. національно-визвольних рухів майже всі провідні етнографи, дослідники народних культур звертали увагу на особливості народного одягу. У загально-теоретичному мистецькому аспекті осмислення проблеми, порушеної в статті, опиратимемося на концептуальні дослідження українських учених Л.Кравчук, О.Соломченка, І.Симоненка, В.Шухевича, Н.Крутенко, Р.Захарчук-Чугай [4; 5; 6; 7; 8; 9].

З робіт останніх десятиліть потрібно відзначити праці про український костюм Т.Кари-Васильєвої, О.Косміної, Т.Ніколаєвої [1; 2], і З.Васіної [3]. У монографії Т.Ніколаєвої [1] висвітлюється розвиток традиційного українського народного одягу кінця XIX – початку XX ст. В основу досліджень покладено ретроспективний, фактологічний аналіз з виходом на перспективу розвитку кращих традицій народного одягу.

Метою нашого дослідження є порівняння принципів декорування одягу в основних етнокультурних регіонах України, висвітлення різноманітних методів оздоблення одягових тканин, визначення типових орнаментальних мотивів костюма.

У різних районах України розміщення орнаменту мало як спільні, так і відмінні риси. На значній частині території його розташовували на суцільно-кросному рукаві або уставці, а також на рукаві біля вставки; у північно-західних районах Українського Полісся – на плечовій вставці й унизу рукава. На Середній Наддніпрянщині декорували уставку та передпліччя у вигляді двох широких, співзвучних за малюнком смуг. Якщо рукав заповнювався вишивкою, то вона являла собою або окремі елементи орнаменту, розташовані в шаховому порядку, або ж вертикальні композиції.

Прикрашали також і поділ сорочок (ляхівка, лиштва, пелена), комір та манжети. Верхню частину стану орнаментували залежно від наявності нагрудного одягу. У північних і центральних районах Київщини, де не вживали безрукавного нагрудного одягу, декор мав вигляд широкої вертикальної смуги на грудях, уздовж пазушки. Іноді до неї додавали по боках ще по одній смузі (так звані погрудки). У цілому на сорочках Правобережжя орнаментация розміщувалася на рукавах, уставках, грудях, комірці, манжетах, подолі. На Лівобережжі орнамент також заповнював рукави та уставки, прикрашав поділ; на комірці ж, манжетах і грудях він був відсутній. На Західному Поліссі поділ сорочки, як правило, не прикрашався [1, с.137].

Колористика орнаментации українських сорочок, як і малюнок, залежала переважно від місцевих традицій. Так, на Чернігівщині, Полтавщині, а також на правобережному Поліссі переважала однотонна орнаментация. Проте монохромність Правобережжя й Лівобережжя була різною. У першому випадку домінував червоний колір, а орнаментация в основному виконувалася технікою ткацтва. На півночі Київщини в червоний декор інколи вкраплювався синій колір.

На Лівобережжі переважав монохромний орнамент – білий або з легкими відтінками різних кольорів, які досягалися підфарбованою природними барвниками лляною ниткою. Вишивання білими нитками (біллю) було характерне для старовинних комплексів, ареал його збігається з ареалом поясного одягу типу плахти. На півночі Чернігівщини до білої орнаментации іноді додавали червоний колір. Невідбілена сіра або підфарбована у відтінки коричневого чи синього кольору вишивка характерна для Полтавщини, для Київщини та Поділля – двокольорова червоно-чорна вишивка. В останньому випадку переважання одного з кольорів залежало

від призначення сорочки та віку її власника. З Південно-Західного Поділля в напрямку Карпат поширюється ареал поліхромної вишивки [2, с.176].

На правому березі переважала двоколірна орнаментация сорочок, одночасно в напрямку з півночі на південь прослідковується тенденція до наростання кількості кольорів: на півночі – монохромна (червона), у центральній частині (червоно-чорна), на півдні – до попередніх двох додався третій (жовтий, зелений) і більше кольорів.

Кожна місцевість має й свої улюблені техніки, їх традиційне колірне вирішення. Так, класичною технікою Поділля є низь чорного або червоного кольору, яка лягає густими, насиченими лініями геометричного орнаменту. Для Київщини типове набірування, для Волині – занизування, для Полтавщини – лиштва. Крім технік, поширених тільки в певному регіоні, існують такі, що зустрічаються повсюди. У кожній місцевості вони виступають у різній колірній гамі, що й створює їх різноманітність. Так, на Полтавщині вирізування й виколування завжди білого кольору; на Київщині – червоного, іноді чорного; на Поділлі – багатоколірне червоне, чорне, біле, жовте.

На Полтавщині переважає білий колір, на Чернігівщині мережки вишивалися широкими стрічками “шеляжка” білого й червоного кольорів, на Поділлі ажурні з’єднувальні шви “шабак” виконуються в чотири кольори: чорним, червоним, білим, синім, у західних областях “павучки” вишиваються в більш насиченій гамі – червоним, білим, чорним кольорами по жовтій основі [3, с.275].

Особливістю полтавської вишивки є співіснування рослинного, рослинно-геометричного та геометричного орнаментів. Поширені “барвінок”, “хмелик”, “морока”, “курячий брід”, “зозулька”. Особливо улюблені “гілки” і “ламане дерево”. В основу геометричного орнаменту покладено найпростіші фігури: скісний і прямий хрест, квадрат, ромб, трикутник, зірчасті мотиви. Поєднання лиштви, ажурних мережок, наскрізних технік вирізування, виколування й особливо таких ювелірних технік, як “солов’їні вічка”, “довбанка”, збагачують виразні засоби орнаментальних композицій, надають їм схожості з мініатюрою. Вишивки Полтавщини розраховані на довгий уважний розгляд зблизка. Тільки тоді розкривається все багатство й краса узорів, ювелірність їх виконання.

Для вишивок Черкащини характерний рослинний орнамент, який складається з грон винограду, ягід, невеличких квіточок. Тут, як і скрізь в Україні, полюбують сполучення червоного із чорним; збереглася традиція вишивки сорочок білим по білому [4, с.114].

На Наддніпрянщині, крім північних районів, як і в середній смузі України взагалі, побутували рослинні, рослинно-геометричні мотиви, відомі в усіх слов’янських народів. На півночі України переважали найпростіші геометричні побудови малюнка, у той час як на Південно-Західному Поділлі, у передгір’ях і особливо гірських районах Карпат (у гуцулів) вони набували ускладнених форм. Рослинні мотиви, що побутували на Закарпатті (у бойків і лемків), відрізнялися від аналогічних на Середній Наддніпрянщині композиційною будовою, технікою виконання, поліхромністю. На півночі Київщини та Чернігівщини збереглися архаїчні геометричні мотиви. На значній частині Лівобережжя переважав геометризований рослинний декор або хвилястими лініями (хмеликами) розміщувалися розетки та зірочки. На Правобережжі побутували такі рослинні мотиви, як гвоздики, дубові листки, троянди.

Елементи тваринного світу, часто дуже стилізовані, зберегли свій початковий зміст у назвах орнаменту: метелики, рачки, павуки, собаки, півники. На Київщині й Полтавщині траплялися стилізовані зображення качок, павичів, джмелів.

Ромб – один з найпопулярніших мотивів вишивки й ткацтва Волині, Поділля, Гуцульщини, він набуває різноманітних окреслень. Ускладнюється не тільки внутрішній простір, а й зовнішній контур. У вишивці, відповідно до застосованої техніки, він дає різноманітний художній ефект.

З інших орнаментальних мотивів геометричного плану в орнаменті української вишивки виділяються зіркоподібні й хрестовидні. Зіркоподібний мотив – це розетка, що складається з восьми витягнутих паралелограмів, з’єднаних попарно. Між парами існує невеличкий ромбоподібний просвіт. Цей мотив типовий для орнаментики Полтавщини, Київщини, Чернігівщини. На Волині та Поліссі пари паралелограмів з’єднані разом. Розетка у вишивці Се-

реднього Подніпров'я має назву “зірка” і найчастіше зустрічається в комбінації з мотивом “ключі”. Дві зірки, розташовані поруч, на Полтавщині зуться “вітряки” [1, с.93].

Вишивки Рівненської та Волинської областей в основному нескладні за своїми орнаментами, які складаються з ритмічного повторення поодиноких або вписаних одне в одне різноманітної конфігурації ромбів, восьмикутних зірок, ламаних ліній тощо. Характерною прикметою поліських вишивок є спокійно-розмірений ритм одного лаконічного за обрисами мотиву. Виразність малюнка досягається застосуванням техніки занизування, що утворює на полотні виразні чіткі лінії. Поліські вишивки – дуже стримані, прості й графічно виразні. Вражає вміння майстринь володіти масштабним і колірним ритмом, що створює різноманітні за своїм емоційним ладом композиції. Вони вкривають суцільно, як килимовий узор, усе поле рукавів жіночих сорочок і груди чоловічих.

У Київському й Чернігівському Поліссі поряд з геометричними популярні рослинно-геометричні мотиви в червоно-синій гамі. Улюбленими тут є “рожі”, “берізки”, “хміль”, “барвінок”, а також “гусячі лапки”, “сливки”, “старчики” та ін. В їх трактуванні завжди присутній елемент реалізму, але високо розвинуте декоративне чуття майстринь наділяє їх необхідною часткою умовності й стилізації. Поряд із занизуванням застосовувалися вирізування, лиштва, ажурні розшивки. Це типовий для Чернігівщини елемент ажурного поєднання двох частин сорочки за допомогою наскрізної мережки, так званої чернігівської розшивки [2, с.166].

У вишивці Східного Поділля переважають геометричні мотиви складних сполучень, мініатюрна розробка їх справляє враження дорогоцінної мозаїки. Класичною технікою Поділля є низь чорного й червоного кольорів, які лягають густими насиченими лініями. Ця техніка виконується з вивороту, а на лиці, як на негативі, має протилежний вигляд щодо розміщення кольорів.

Варіанти червоного кольору в різних селах Покуття мали свої відмінності. У Стецеві вони мали помаранчевий відтінок, у Воронівцях і Раківцях (Городенківський район) – темно-вишневий. Улюблений узор – композиція з чотирикутників, уся площина яких зашивалася нитками в різному напрямку. У селі Видинові “чорненки” вишивали дрібними чорними купочками, розкиданими в шаховому порядку по всьому полю рукава, що створювало високий рельєф узору. До того ж на Покутті чоловічі портяниці й жіночі сорочки “рісили”, тобто збирали в дрібні складочки. Це також створювало додатковий художній ефект глибини поверхні полотна сорочки [5, с.26].

Високим художньо-технічним рівнем виконання вирізняються вишивки багатонаціонального Закарпаття. Вони демонструють як широту етнокультурних взаємовпливів, так і збереження традицій сивої давнини. Цей регіон відзначається різноманітністю технік виконання й колірної гами, застосуванням бісеру, стеклярусу, металевих леліток. Рукави жіночих сорочок оздоблені густо, без пробілів, кучерявим стібком, заволікуванням, а також прозорим шитвом. Особливо цікаві сорочки з брижами. Це густо зібрані складки з вишитими поверх них узорами на чохлах, навколо шиї [6, с.83].

У верховинській вишивці домінує чорний колір, орнаменти утворюються від різноманітної комбінації ромбів і трикутників. Відмінність вишивки цього мистецького осередку полягає в детальнішій розробці середини елементів. Кожна форма орнаменту подрібнюється на маленькі квадратики, що, як перлини, заповнюють весь внутрішній простір. Улюбленими мотивами є “очкатиї”, “качуровий”, “зв'язаний”, “скриньковий”.

Космацька вишивка виділяється своїм жовтогарячим колоритом, що утворюється завдяки гармонійному поєднанню ясних тонів жовтого, оранжевого, темно-червоного кольорів з незначним додаванням зеленого та чорного. Космацький кептар щедро прикрашений квадратами коричневого сап'яну, густо вибитими металевими прикрасами – капселями, жаб'ївський – вишитий барвистими вовняними шнурками з перевагою зеленого, верховинський – по низу оздоблений широкою смужкою з барвистих кручених ниток.

Гаму кольорів доповнюють темно-коричневі сап'янові аплікації та вишивка зеленими нитками. Святково декорують кептарі в с. Розтоки, суцільно вкриваючи їх аплікаціями на мотиви “рачки”, “кучері”, “зубці”. Викликають цікавість оздоблені вишивкою місцеві сердаки із чорного, вишневого ясно-червоного сукна. Вишивка не тільки зміцнювала лінії швів, але й була яскравою декоративною прикрасою. Шви обшивали довкола вовняними нитками червоного,

жовтого кольорів, підкреслюючи простоту й лаконічність крою, вишивали “кучері”, “звізди”, “зубчики”, нашивали яскраві вовняні гудзики, китиці [7, с.164].

Керсетка на Лівобережжі з’явилася раніше, ніж на Правобережжі (середина XIX ст.); на правому березі поступово поширилася до кінця XIX – початку XX ст. тільки на території центральної Київщини. У будь-якому разі вона мала яскраво виражену специфіку у виборі художньої обробки. На Лівобережжі вона прикрашалася розташованою вздовж усієї поли аплікацією (“левадка”). На правому березі побутувала керсетка з яскравих однотонних тканин, оздоблених вишивкою, аплікацією, машинною строчкою з композиційним акцентом у правому куті (“квітка”). На Лівобережжі переважала свита з білого домотканого сукна, на правому березі була поширена й коричнева свита [2, с.177].

Особливим чином оздоблювалися кожухи Київщини: на правій полі впадав в око великий квіткоподібний візерунок, декоративними нашивками прикрашали також поділ і низи рукавів. Багатством декору позначалися охтирські та богодухівські кожухи, вишиті на полах, спинці, комірі. Матеріалом для вишивки служив кольоровий гарус – вовняні нитки. Техніка вишивки полягала в тому, що на білому тлі кожуха вуглиною малювали контури майбутньої орнаментальної композиції, а потім вишивали гладдю в “пройму”. Мотиви орнаменту кожухів виконували не лише декоративну, а й магічну функцію. У Центральній і Східній Україні кожухи були з великим запахом, а декор переважав на правій полі.

Колір кожухів був переважно білий, рідше так званий “червоний” або ж чорний. “Червоні” кожухи мали в різних районах свої відтінки: на Чернігівщині – оранжево-коричневий, на Черкащині – червоно-коричневий. Українські нагальні (некриті) кожухи прикрашалися вишивкою, аплікацією з кольорової шкіри, нашивками з яскравих шнурів, купованим або саморобним в’юнком із вовни, китичками з різнокольорових вовняних ниток, розташованими в місцях вшивання клинів, ласток [8, с.21].

У кінці XIX – на початку XX ст. усе більше доступними для використання селянами стають фабрична пряжа й нитки, які урізноманітнюють і збагачують структуру й орнаментально-колеристичне рішення домотканих тканин, вишивки. Фабричні тканини значно розширюють асортимент народного одягу й разом з тим поступово витісняють трудомісткі у виготовленні домоткані тканини для поясного одягу. Ручна вибійка замінювалася різнокольоровими фабричними ситцями, замість валяного сукна домашнього виготовлення для осінньо-весняного верхнього одягу поступово приходять вовняна й напіввовняна мануфактура. Змінюється характер обробки народного одягу, що пов’язано з особливостями художнього рішення фабричних тканин, з поширенням асортименту самих матеріалів обробки за рахунок промислових товарів, які все більше проникають у народний побут (стрічки, тасьма, шнурки), а також з появою нових технологічних прийомів. Значної художньої виразності досягає машинна строчка, за допомогою якої інколи здійснюється складна орнаментальна композиція [2, с.178].

Зберігаючи загальні риси, український народний костюм у кінці XIX – на початку XX ст. мав багато локальних варіантів. Найвиразніше етнорегіональна визначеність українського одягу виявлялася в способах його оздоблення, оскільки вони відтворювали зональні художні традиції, уплетені у своєрідність ментальності населення того або іншого регіону. Найбільш помітними були відмінності в костюмі, що побутував на Лівобережжі й Правобережжі, Слобожанщині та Поділлі. Це ж стосується й традиційного одягу населення Подністров’я, Карпат, Полісся та Півдня України. Регіональною специфікою були позначені передусім матеріали для одягу; конструктивні, технологічні й декоративні прийоми його створення; способи виробництва окремих деталей: головних уборів, прикрас; колорит, техніка та мотиви орнаментики – особливо сорочок і поясного одягу, які майже до кінця XIX ст. зберігали давні локальні особливості, а також способи носіння й об’єднання всіх елементів одягу в повний, завершений комплекс вбрання.

1. Ніколаєва Т. Історія українського костюма / Т. Ніколаєва. – К., 1996. – 215 с.
2. Николаева Т. Украинская народная одежда: Среднее Поднепровье / Т. Николаева. – К., 1988. – 348 с.
3. Васіна З. Український літопис вбрання. – Т. 2 : XIII – початок XX ст. / З. Васіна. – К. : Мистецтво, 2006. – 448 с.

4. Кравчук Л. Вишивка / Л. Кравчук // Нариси з історії декоративно-прикладного мистецтва. – Львів, 1969. – 248 с.
5. Соломченко О. Сучасні Художні Промисли Прикарпаття / О. Соломченко. – К. : Знання, 1979. – 169 с.
6. Симоненко І. Народна вишивка Закарпаття / І. Симоненко // Матеріали з етнографії та художнього промислу. – К., 1957. – 168 с.
7. Шухевич В. Гуцульщина / В. Шухевич. – Львів, 1901–1908. – Ч. 1–5.
8. Крутенко Н. Українські обереги: традиції та сучасність / Н. Крутенко // Образотворче мистецтво. – 1991. – № 3. – С. 18–26.
9. Захарчук-Чугай Р. Українська народна вишивка Західної області УРСР / Р. Захарчук-Чугай. – К., 1988. – 190 с.

В статье освещены различные методы отделки тканей для одежды, рассматриваются типичные орнаментальные мотивы костюма. Отмечены особенности расположения декоративных элементов в украинском строе. Изучается цветовая гамма тканей и пряжи, которая используется для пошива или отделки одежды. Анализируется происхождение основных элементов декора.

Ключевые слова: декор, одежда, ткань, орнамент, цвет.

In this article we can see the various methods of an ornament of the fabrics clothes, the typical ornamental motive of a suit has been considered. The feature of an arrangement of decorative elements in the Ukrainian clothes has been underlined. The colour scale of fabrics and yarn has been studied. The origin of basic elements of a decor has been analyzed.

Key words: décor, clothes, fabric, ornament, colour.

УДК 711.4: 728.1:72.012

Уляна Шпільчак

ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ МІСЬКОГО СЕРЕДОВИЩА: ДЖЕРЕЛА Й ЗАСОБИ

У статті поданий опис основних напрямів розвитку й умов формування художнього образу архітектурного середовища міста. Представлено джерела пошуків форм виразності. Підкреслюється потреба у формуванні міського оточення за допомогою засобів гармонізації відповідно до функціонального призначення.

Ключові слова: архітектура, міське середовище, засоби гармонізації, художній образ, містоформуючі фактори.

Нині постає проблема оновлення чи створення принципово нового типу образу міста. Інформаційний ресурс у цьому питанні відіграє методологічну роль. Пропозиції формотворення, які задовольняють естетичні й утилітарні запити, мають загальнокультурну цінність. Це питання розглядали науковці М.Бевз, А.Рудницький, Б.Посацький, А.Іконніков, В.Сосновський та ін.

Мета статті – надати огляд поставленої проблеми в ракурсі містоформуючих впливів. Розвинути ідею композиційного й стильового втручання у формотворення містобудівних ансамблів й елементів міського середовища відповідно до функціональної спрямованості.

В архітектурі й дизайні подібно до точних наук теж є свої алгоритми досягнення високих результатів. У контексті пошуків естетики, замість формул і задач, вони оперують законами композиції й стильовими рамками. Мода впливає на створення стилю, пропагує наслідування певних зразків. Коловорот художніх концепцій від раціоналізму до іронічної епатажності насичує простори міста багатством барв з різних історичних періодів. Тому особливо цінним залишається індивідуальний характерний образ, що вирізняється із широти різноманіття популярних композиційних моделей. Історичні міста можна “читати” за стильовими ознаками, вирізняючи при цьому давно збудовані й сучасні осередки.

Усяка новизна априорі сприймається як щось краще за старе. Проте це тільки на перший погляд. Чи то нові матеріали, чи технологія так само швидко можуть бути замінені на попередні або принципово інші нововведення. Зародження нових напрямів, стилів у мистецтві пов’язано з рушійною силою прогресу й соціально-економічними передумовами, новими естетичними пріо-

ритетами. Уведення новітніх технологій і формотворчих принципів зобов'язує до переосмислення сталих естетичних цінностей та ідеалів. З початку ХХ століття в архітектурі широкого поширення набули металеві конструкції, здешевилося великомірне скло. Це дало поштовх до культу суцільного застосування внутрішнього простору, виникнення так званих скляних вітрин. Однак разом із цією новою тенденцією повернувся з новою силою також інтерес до солідності стіни, який уявлявся у вигляді кам'яної кладки чи поштукатуреної поверхні фасаду [1, с.80–81].

Фактор технічного прогресу пропонує нові технологічні підходи, що в результаті впливають на колірні, композиційні та стильові пошуки. Одним із провидців архітектури майбутнього називають П.Меймона, який говорив так: “Сучасні фантасти залишаються незрозумілими тільки тим, хто не уявляє собі справді фантастичних можливостей нової техніки” [4, с.37–38]. На рубежі ХХ–ХХІ століть докорінно змінюють архітектурне середовище такі матеріали, як залізобетон, пінобетон, топ-бетон, пластик, хромована сталь та інші нержавіючі метали. Широко застосовуються металопластикові вікна й двері, мембранні покриття, дзеркальні та прозорі вітрини. Нового звучання набувають звичні матеріали через збільшення варіацій форм і кольору, фактурне розмаїття, штучні аналоги. Технологічні новинки надають можливість дизайнерам створювати складніші композиції, формують простір для експериментів.

Науковці порівнюють міське оточення з витвором мистецтва, що являє собою конструкцію в просторі, але гігантського масштабу, щось таке, що можна сприйняти тільки за тривалий час. У формуванні міста складно досягти цілком контрольованої послідовності [10]. Залежно від обставин, проектування міського середовища має неоднаковий характер. Планування різного виду містобудівних структур на забудованій ділянці виконується з урахуванням усіх наявних просторових і функціональних зв'язків, на протигагу проектній діяльності на відкритій місцевості. Обмеження, що накладаються при зведенні нового міста тісно пов'язане з природною системою, а при оновленні існуючого – з природно-технічною [6, с.40].

Географічні умови можуть бути сприятливими чи несприятливими для забудови взагалі або для різних композиційних варіантів архітектурних споруд чи при підборі матеріалів для реалізації задуманої конструкції. Характер проектування будівель у новітній період з появою нових матеріалів і технологій отримав значну свободу рішень. Фактор технічного прогресу дозволив подолати деякі вимоги, продиктовані географічними умовами. Раніше планувальна композиція здебільшого залежала від особливостей ландшафту й клімату. Звідси маємо різні форми дахової конструкції, дверей і вікон, портиків, декоративних елементів тощо. Виконання проекту в матеріалі теж має свої відмінності залежно від регіональних особливостей, адже з метою економії віддається перевага наявній сировині над привізною.

В економічному аспекті об'єкт проектування регулюється законами економіки. Вибір матеріалів і засобів виробництва впливає з бюджету. Рентабельність тісно пов'язана з досягненням візуальної краси й практичності. Тобто підвищення естетичного рівня об'єкта взаємозалежно збільшує його комерційну цінність [8, с.69]. Економічний аналіз розвитку міського середовища передбачає розгляд двох груп показників: інженерно-економічного, який включає в себе затрати на технічну підготовку, реалізацію й подальшу експлуатацію об'єкта проектування, а також соціально-економічного, який повинен ілюструвати соціальні й культурні прагнення [6, с.40].

Біологічний фактор розвитку міста, насамперед, припускає розгляд питання чисельності населення стосовно площі розселення. Демографічна ситуація виставляє тенденції, вносить корективи, дозволяє прогнозувати розвиток міського середовища. Одним із перспективних варіантів вирішення питання збільшення щільності населення є використання штучних рівнів для розселення людей [4, с.156].

Ідеї “цілісності”, “узгодженості”, “взаємозв'язку” й “інтеграції”, що простежуються між частинами біологічного організму, можуть бути застосовані для опису подібних якостей у добре спроектованих об'єктах архітектурного середовища. Адаптація організму до навколишніх умов може бути порівняна з гармонійним зв'язком будівлі та її оточення й абстрактно притаманна будь-якому спроектованому об'єкту. Тому природно, що біологія викликає особливу цікавість у дизайнерів [9, с.4].

Перший крок до прирівнення органічної спадковості до технологічного копіювання зробили науковці Семпер і Віолле ле Дюк. Пізніше різноманітність рис неприродної еволюції на

прикладом декорацій була наведена як доказ науковцями Г.Белфором у його “Еволюції декоративного мистецтва”, а також А.Хеддоном у творі “Еволюція у мистецтві” і кількома іншими авторами. Їхня робота продемонструвала й аргументувала консерватизм ремісників і витoki традиційних форм. Походження окремих декоративних елементів досліджувалося через простежування їх у минуле, де були наявними безперервні серії із завжди малими відмінностями в копіюванні. Науковець Г.Белфор розрізняє кілька гіпотетичних стадій у загальній еволюційній послідовності декорування: адаптивна стадія, штучне наслідування й успішне копіювання [9, с.76–100]. Тому спадкоємність часто можна прослідковувати в архітектурних і містобудівних традиціях різних країн. У біологічному аспекті мистецьку спадщину можна розглядати як сукупність живих організмів, на які впливає комунікація, які піддаються видозмінам з метою пристосування до змін навколишнього середовища.

Композиційні особливості міського оточення можна розглядати як в аспекті планувальної чи об’ємно-просторової структури, так і в окремих фрагментах об’єктів. У процесі дослідження художньої форми розкриваються основні принципи її створення, особливості призначення. При цьому роль дизайну в підвищенні художнього рівня предметно-просторового середовища із часом стає все більш вагомим. З епохи Олександра Македонського, коли були утверджені комплексні реконструкції міст, завдання композиційної побудови міського простору визначається як художнє, а не тільки утилітарне питання [2, с.242].

Розглядаються три рівні узагальненого усвідомлення архітектурних образів: символ, знак, міф. Наприклад, якнайкраще символізують сутність Єгипту піраміди, а Парижа – Ейфелева вежа. Знакові системи в архітектурному середовищі є поширеним явищем. Вони несуть інформаційне навантаження, виконують різну функціональну роль. Загальновідомими є релігійні знаки [2, с.108–109]. Науковці класифікують символи за тематикою: 1) символи-обереги виконують захисну функцію; 2) зображення-комунікатори мають інформативну функцію; 3) ідеологічні символи, геральдика – виявляють приналежність до певної спільноти людей [6, с.154]. За допомогою цих засобів створення художнього образу об’єкт проектування потрібно формувати відповідально, із чітким розумінням того, якими мають бути результат і наслідки розробленої композиції. Знаки й символи, якими наповнене міське оточення, покликані “вести діалог” з людиною. Вони орієнтують нас у просторі й часі, розставляють акценти та домінують.

Відомо, що символом міста із соціально-психологічних міркувань вважається його центр. У західноєвропейських містах найчастіше характерний двоелементний центр. Це – кафедральний собор, що символізує колективну силу й славу міста. Навколо церковної споруди завжди закладена центральна площа, колишній ринок з будівлею ратуші. У дуже давніх містах і у великих мегаполісах може бути не один символічний центр [2, с.232–234]. У Нью-Йорку, наприклад, їх є кілька. Згідно з проектом планування, місто являло собою позбавлену центру прямокутну сітку вулиць, невеликим ядром міського простору уявлялася ділянка на окраїні Манхеттена. Однак згодом мешканці стали розселятися відповідно до роду занять. Так, люди, приналежні за професією до швейної промисловості, оселилися в районі 34-ї вулиці й Бродвею. Діловий центр сформувався на Волл-стріт, а громадський – на Медісон-авеню. Концентрація видовищних заходів традиційно відбувається на Таймс-сквер [4, с.32].

Прагнення “бачити місто” було раннім явищем. Наукова думка розділяє сприйняття міста на видимий простір, а саме – “геометричний” і “географічний”, і невидимий – “міфічний”. Останній відзначається непостійністю, метафоричністю, фрагментарністю тощо [7, с.108–109]. Аспекти вияву міфічності середовища полягають у психологічній взаємодії людини й оточення. Об’єкт зображення людиною подається у формі вираження типових рис та особливостей. Міфотворчість у містобудівному значенні – риса міських жителів, які сприймають наявний простір як користувачі. Образ міста, відображений через призму їх індивідуальності, принципово може братися до уваги як суб’єктивний погляд на порушене питання [2, с.285]. Образне сприйняття навколишнього середовища є властивістю розуму людини. Початок свідомого естетичного осмислення міста науковці пов’язують з епохою Відродження, відколи збереглися описи зображення міст мандрівниками [2, с.250].

Науковець К.Лінч, послідовник когнітивної ідеї дослідження міських просторів, трактує образи оточення через результат зворотного зв’язку між спостерігачем і його навколишнім середовищем. Звідси маємо, що оточення пропонує членування й залежності, а спостерігач, у

силу своєї неповторної індивідуальності, по-своєму тлумачить те, що він бачить [10]. Виявлення художності в міському середовищі вимагає професійної оцінки предметів і явищ містобудівних структур, яка би представила з мозаїки відомостей цілісну картину. Теоретичне обґрунтування об'єктів і явищ у плануванні й розвитку міського середовища відіграє значну роль у практиці означеної теми.

Архітектор Ле Корбюзьє висловлював ідею, що “містобудування – це ключ”, уявляючи при цьому, що суспільні проблеми можна вирішити, якщо протиставити місту-гіганту з перещільненою хаотичною забудовою нові житлові комплекси повні світла, повітря й відкритих зелених просторів [4, с.9]. Соціально-психологічні чинники мають чималий вплив на формування середовища міста. Вони виявляють мотивацію різних рішень. Людиною постійно подаються запити, метою яких є розв'язання соціальних питань. Трансформація навколишнього середовища має можливість частково задовольнити потреби кожного індивіда й вирішити деякі проблеми суспільства, наприклад, організації належних умов відпочинку та праці, оздоровлення тощо. Група радянських учених, прогнозуючи прогресивні тенденції майбутнього, розробила містобудівельну систему, у якій одне з перших місць відводилося спілкуванню людей. За їх переконаннями, культурна самодіяльність і контакти за інтересами мають лягти в основу розселення людей у різних районах держави [4, с.15].

Послідовник ідеї архітектури-скульптури М.Геріц, автор “Маніфесту емоційної архітектури”, стверджував, що в новітній період перед зодчими стоїть проблема, перш за все, філософська, яка би забезпечила концептуальну основу естетики, тому що мистецтво без духовної ролі перетворюється в ніщо [4, с.110]. Архітектурне середовище, яке не зацікавлює людей, у майбутньому докорінно втратить свій зміст і значення, буде замінено кращими зразками. На відміну від вартісних одухотворених об'єктів, які будуть мати кращі шанси на виживання.

Ідейна складова містобудівного розвитку полягає в пошуках форм виразності, які би якнайкраще відображали сутність і репрезентували характер спрямованості місцевості. Науковцями створена класифікація на базі містоутворюючих структур, яка виділяє 7 функціональних груп: столиці, обласні центри, індустріальні осередки, населені пункти, що обслуговують навколишні території, транспортні міста, оздоровчі центри, місцевості з переважаючим значенням науково-експериментальних функцій [8, с.94]. Зазначена типологія вказує на необхідність принципово різних підходів до проектування й художніх пошуків. Розгляд питання вказує на закономірний зв'язок у відповідності образних асоціацій до змісту проєктованих об'єктів. Різні масштаби й функціональне спрямування населених пунктів визначають свої пріоритети, які потрібно виділити засобами композиції.

Містоформуючі фактори розкривають зміст наявних перетворень у міському середовищі. Серед них є соціологічні, економічні, психологічні, філософські, біологічні, географічні тощо. Це – закономірний процес нашарування, синтезу та послідовних змін, спрямованих на задоволення естетичних, соціально-економічних запитів і підвищення функціональності. Сьогодні є різні підходи й способи збереження та вдосконалення міських просторів.

Художнє відображення середовища ґрунтується на основних напрямках розвитку. Образність міста ми класифікуємо за типом трансформації на ретроспективну, прогресивну, а також поліфонічну, яка поєднує риси обох попередніх. Засади ретроспективізму визначають традиційні підходи й усталені норми в проектуванні. Вони психологічно легше сприймаються широкими масами населення й часто економічно виправдані. Проте час змінюється, а разом з ним і нові запити, і модні віяння. Прогресивний принцип є найбільш цікавим у розвитку архітектурного середовища на етапі проєктної пропозиції, тому що стає альтернативою до наявної дійсності. Цей напрям подає оригінальні варіанти вирішення форм або нові матеріали й технології. Однак у світлі існуючих обставин практичне застосування новітніх ідей нерідко відкладається на майбутнє. До прогресивного спрямування принципів у містобудуванні можна зарахувати “Осяйні міста” Ле Корбюзьє, пропозиції просторового й мобільного містобудування Й.Фрідмана, проєкти плавучих населених пунктів і “підвішених” будинків П.Меймона тощо [4].

Слід зазначити, що серед сформульованих напрямів розвитку міста – ретроспективного, прогресивного й поліфонічного, останній є найбільш поширеним. Незважаючи на всеохоплюючий вплив науково-технічного прогресу на архітектурну діяльність, що, безумовно, накладає свій відбиток на художні пошуки, формотворення на засадах ретроспективізму й надалі

залишається важливим на початку XXI століття. Відомий зодчий новітнього періоду Ф.Канделла стверджував, що суть архітектурної діяльності в наслідуванні певних зразків і концепцій. Він засуджував лихоманку пошуків новизни, висловлюючи думку, що “тільки безглузді й неефективні конструкції мають шанс довгий час вважатися оригінальними” [4, с.159]. Тому нові пропозиції є не завжди успішні для реалізації, у зв’язку з невиправдано великими затратами коштів чи значною трудоемкістю прикладених зусиль. Тоді як повторення вдалих традиційних варіантів структур видається досить раціональним. Між тим, серед прогресивних варіантів вирішення є такі, що пропонують здешевлення технології виготовлення, наприклад, індустріалізація будівництва.

Планування нових населених пунктів характеризується більшою свободою проектних рішень. На відміну від розвитку міського середовища зі сформованою містобудівною системою, де необхідне врахування наявного організованого порядку, і залежно від бажаного художнього образу обираються сценарії подальших дій. У містобудівній практиці виділяються три основні методи оновлення міст: збереження загального характеру історично сформованої структури, радикальні зміни в певних ділянках, а також тотальна трансформація, що тягне за собою створення нової планувальної організації території [6, с.14–15].

Розглянувши питання специфіки розвитку міст, зокрема, його художніх рис, можна стверджувати, що образність формується зважаючи на масштаби й статус міста. Добре простежується зв’язок функціональної спрямованості до композиційного вирішення містобудівних структур. Прикладом є населені пункти, які орієнтуються на туристичну, економічну, промислову інфраструктури.

Аналіз художніх особливостей розвитку міського середовища вказує на те, що джерелом формування художніх образів є матеріальна й духовна культура, яка визначає естетичні пріоритети. Певні відмінності в пошуках форм виразності помічаються залежно від географічного положення об’єкта дослідження та на різних історичних етапах. Це можна пояснити варіаціями рівня розвитку соціальних груп та обставинами, які називаємо містоформуючими впливами.

Під засобами гармонізації міського оточення ми визначаємо проектні підходи. Дизайнерські прийоми в цьому плані використовують композиційні методи. А технічне виконання проводиться на основі архітектурних та інженерних розробок.

1. Глазычев В. Архитектура. Энциклопедия [Текст] / В. Глазычев. – М. : Изд-во “Астрель”, 2002. – 672 с. : ил. – ISBN 5–271-04660–5.
2. Гутнов А. Мир архитектуры: лицо города [Текст] / А. Гутнов, В. Глазычев. – М. : Мол. гвардия, 1990. – 350 с. – ISBN 5–235-00487–6.
3. Лисенко О. Символизм архитектуры входных пространств у жилых будинках (на прикладі Львова) [Текст] / О. Лисенко // Вісник національного університету “Львівська політехніка”. – 2010. – № 674. – С.148–364.
4. Рагон М. Города будущего / М. Рагон ; пер. с фр. В. Г. Калиша, Ж. С. Розенбаума ; [под ред. Д. Б. Хазанова ; предисл. И. М. Смоляра]. – М. : Мир, 1969. – 269 с. : ил.
5. Соціологія культури: навчальний посібник / [О. М. Семашко, В. М. Піча, О. І. Погорілий та ін.] ; за ред. О. М. Семашка, В. М. Пічі. – К. : Каравелла ; Львів : Новий світ-2000, 2002. – 334 с. – ISBN 966–7827–25–3.
6. Сосновский В. Планировка городов : учеб. пособ. для архит. и строит. спец. вузов / Сосновский В. ; [под общ. ред. Н. Миловидова и др.]. – М. : Высш. шк., 1988. – 154 с. : ил.
7. Шліпченко С. Архітектурні принципи постмодернізму [Текст] / С. Шліпченко. – К. : Вид. дім “Всесвіт”, 2000. – 240 с. : ил. – ISBN 966–95607–6–4.
8. Przedpełski A. Forma i funkcja [Текст] / Andrzej Przedpełski. – W. : Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1979. – 80 s. – ISBN 83-02-00242–9.
9. Steadman P. The evolution of designs: biological analogy in architecture and the applied arts / Philip Steadman. – Rev. ed. Originally published: Cambridge University Press, 1917. – ISBN 978-0-415-44752-2.
10. Линч К. Образ города и его элементы [Електронний ресурс] / К. Линч. – Режим доступу: [http://www.glazychev.ru/bookstranslations/Linch/Linch_2.htm].

В статті подано описання основних напрямлений розвитку и условий формирования архитектурной среды города. Представлены источники поисков форм выразительности. Подчеркивается необходимость в формировании городского окружения с помощью средств гармонизации в соответствии с функциональным назначением.

Ключевые слова: архитектура, городская среда, средства гармонизации, художественный образ, градообразующие факторы.

The article gives the description of the main development directions and formation conditions of the architectural environment of the city. The source of search of the forms expression is presented. The necessity of urban environment formation by means of harmonization tools in accordance with their functions is emphasized.

Key words: architecture, urban environment, harmonization tools, artistic image, the factors of forming a town.

УДК 728.5

Дар'я Рудик

РЕКОНСТРУКЦІЯ ЯК ПІДХІД У СТВОРЕННІ ЕТНІЧНОГО ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ В ДИЗАЙНІ ГОТЕЛЬНИХ КОМПЛЕКСІВ*

У статті розкривається принцип реконструкції як засіб створення художнього образу в етнічному напрямі в дизайні на прикладі європейських готельних комплексів.

Ключові слова: етнічний, дизайн, реконструкція, готельний комплекс.

Останнім часом набуває більшої популярності етнічний напрям у дизайні. Це питання широко висвітлюється в спеціальній періодичній літературі, але багато публікацій мають описовий характер. Найбільше проблема вивчена в культурологічному аспекті й теорії архітектури.

Термін “вернакуляр” вводить Ч.Дженкс у книзі “Язык архитектуры постмодернизма”, але дає схематичне тлумачення терміна [1]. До фундаментальних робіт, що стосуються питання етноархітектури, відносяться книги Пола Олівера “Built to Meet Needs” і “Encyclopedia of Vernacular Architecture of the World”, у яких висвітлюється питання “вернакулярної архітектури” (тобто створеної за традиціями місцевої культури), дається тлумачення терміна, визначаються характерні риси й особливості функціонування вернакуляру [2–3]. Також важливими є роботи Л.М.Гумільова, що розкривають поняття етносу й особливості його розвитку та формування [4]. За Л.М.Гумільовим, етнос – це сталий, природно сформований колектив людей, що протиставляє себе всім іншим аналогічним колективам. Таким чином, у кожному етносі є свій набір етнічних ознак, що робить терміни “народний” і “традиційний” відносно етнічної культури більш вузькими й такими, що належать до окремих культур, у той час як “вернакуляр” є більш широке поняття, що включає в себе все розмаїття виявлення етнічної культури в архітектурі й дизайні.

У фахових наукових збірках з архітектури й мистецтвознавства останнім часом з’являються статті, де розглядаються ті чи інші аспекти етнодизайну, більшість з яких мають описовий або дискусійний характер [5–7].

Мета статті – розкрити принцип реконструкції як засіб створення художнього образу в етнічному напрямі в дизайні на прикладі європейських готельних комплексів. Для аналізу обрані готелі Monsignor della Casa (Борго Сан-Лоренцо, Італія) і Liotrivi (Веліес, Греція), оскільки вони є найяскравішими прикладами цього підходу.

Реконструкція, безсумнівно, важлива в умовах збереження пам’яток архітектури та культурної спадщини народу.

Термін “реконструкція” має в архітектурних словниках два тлумачення: “докорінна перебудова чого-небудь з метою поліпшення, удосконалення, впорядкування” або “відтворення, відновлення чого-небудь за рештками, описами, що збереглися” [8].

Слід зауважити, що реконструкція може бути двох напрямів. По-перше, маючи автентичний об’єкт, ми можемо реконструювати об’єкт народної архітектури, як то хата, господарське приміщення, відповідно до нових вимог сучасності з іншим функціональним навантаженням, і це буде означати докорінну перебудову. У контексті етнічних тенденцій у дизайні

* Стаття підготовлена у відповідності з узагальненням наукових дослідів за держбюджетною науковою темою ХДАДМ “Формування і розвиток парадигми екологічного дизайну”, реєстраційний номер №0111U003934, 2011–2012 рр.

готельних комплексів, наприклад, це може бути частина готелю – ресторан чи готельні номери. Таким чином, береться автентичний зразок духовно-матеріальної культури етносу, якому надається нова функціональність. Це є найбільш цікавий засіб продовження його існування й збереження культурних традицій в умовах руйнування об'єкта культурної спадщини.

Інший підхід, відтворення за описами, теж відіграє важливу роль у створенні об'єктів етнічної архітектури та дизайну. Не всі пам'ятки й зразки матеріальної культури етносу дійшли до цих днів. Інколи єдине, що можливо, це – аналізування старовинних малюнків, описів та відтворення за ними історичних об'єктів. Таким чином, застосування реконструкції як методи в дизайн-творчості є вдалим шляхом створення художнього образу в об'єктах етнічного напрямку.

Наочним прикладом для аналізу є готельний комплекс “Monsignor Della Casa”, що знаходиться поблизу Флоренції в невеликому містечку Борго Сан-Лоренцо і являє собою модернізацію ферми пізнього середньовіччя. Площа комплексу складає два гектари, на яких розташовано багато автентичних об'єктів, характерних для цієї місцевості, а також сучасні елементи й деталі, що були необхідні для надання колишній фермі функцій готельного комплексу.

На території комплексу розміщена адміністративна будівля, де знаходяться приміщення рецепції, ресторану, готельні номери. Ця будівля називається “Будинок художника”, вона найбільша з усіх на території готелю. До складу комплексу входять окремі будівлі, де розташовані житлові, спортивно-розважальні й інші приміщення. На території готелю є дві вілли з приватними басейнами, а більшість номерів мають приватний сезонний майданчик зі столом і стільцями.

Історично територія готельного комплексу “Монсінйор Делла Каза” належала Джованні делла Каза, – відомий як секретар Ватикану в часи Папи Павла IV і як автор “Галатео”, однієї з найкращих у світі книг з етикету. Дизайнерською концепцією готелю є відтворення художнього образу тосканського селища. Це колись була справжня тосканська ферма, але із часом вона втратила своє первісне економічне значення й була реконструйована під готель.

Готельний комплекс є курортом, що орієнтований на спокійний відпочинок на лоні природи, тому створення затишку й відчуття відокремленості, які є характерними для сільської місцевості, дуже важливе завдання, що вирішується за допомогою середовищного дизайну.

Головним завданням дизайнера було зберегти художній образ традиційної тосканської садиби, але наповнити її сучасними технологіями, пристосувати до сучасного розуміння готельного комфорту, обладнати необхідні для готельного комплексу приміщення. Основою готелю є старовинні тосканські будівлі, які раніше входили до комплексу ферми, що були реконструйовані під готельні номери, рецепцію, ресторан тощо. Це зумовило неповторність планування апартаментів готельного комплексу.

Кольорова гама як в архітектурі споруд, так й у внутрішньому середовищі тепла, стримана, у земляних тонах з типовими білими, зеленими й сіро-синіми акцентами, що підкреслює автентичний образ старовинної ферми. Вона формується завдяки використанню натурального каміння, що зберігає свою природну фактуру, яке використовується як в екстер'єрах, так і в інтер'єрах і впливає на сприйняття зв'язку часів. Для середньовічного житла властиве виявлення конструктивних елементів стелі, а саме – дерев'яних балок. В інтер'єрах готельного комплексу збережено натуральний колір дерева, його текстуру. Підтриманий автентичний образ приміщень меблями, що максимально наближені за стилістикою до сільських. Сидіння на стільцях зроблені із соломи, що також наближено до вернакуляру. Використання кування підтримує й розвиває образ сільського тосканського житла.

У цьому готельному комплексі традиційні для готелів лобі й рецепція майже відсутні, що підкреслює “домашній” сільський художній образ.

Художній образ ресторану заснований на використанні вже існуючої архітектурної ситуації: цегляні та кам'яні стіни й колони, величезний камін, старовинні дерев'яні балки та різні конструкції стелі в залах ресторану. Таким чином, використовується один з основних принципів реконструкції етнічного об'єкта – збереження автентичного художнього образу.

Найважливішим осередком рекреації стає ресторан, що виконує дещо більше функцій, ніж зазвичай. Це – місце для сніданків, і кафе, і ресторан, а також зона відпочинку поряд з рецепцією. Така багатофункціональність приміщень є характерною для сільського побуту. Прагнення сучасної людини в урізноманітненні приміщень для різних функціональних потреб здійснюється за допомогою дизайнерських засобів: зонування штучним і природним освіт-

ленням, текстилем, використання різного посуду (наприклад, простого білого для сніданку й кольорового керамічного з візерунками для вечері) тощо.

У дальній залі ресторану головним завданням дизайну стало збереження середньовічної архітектури приміщення – старовинна склеписта стеля й кам'яні стіни складають основу художнього образу ресторану, що колись був господарським приміщенням. Самобутність тосканської архітектури підкреслюється простими дерев'яними меблями, що типові для цього регіону, дерев'яними полицями, де виставлено колекцію вина й плакати.

Підтримують народний образ деталі: підвішені до балок старовинні предмети народного побуту й висушені рослини. Це є декораторський принцип, без якого, зазвичай, не обходиться жоден інтер'єр в етнічному напрямі в дизайні, адже він додає дрібних деталей, які цікаво роздивлятися.

У цьому готельному комплексі є декілька типів номерів (гостьових кімнат), що поділяються, у цілому, на дві групи: власне номери й апартаменти. Головна відмінність полягає у відсутності чи присутності в приміщенні кухні.

Фасади номерів виконані з каміння чи цегли, подекуди зустрічається комбінація цих матеріалів, що свідчать про перебудову. Деякі фасади, що відносяться до більш пізнього періоду забудови, тиньковані. У покритті покрівлі використовується традиційна черепиця із червоної глини, а верхні частини димохідних труб фігурно викладені теракотовими цеглинами, візерунки яких не повторюються. Вікна й двері є маленькими, що традиційно для сільського житла, виконані з темного дерева, оздоблені віконницями. Переважаюча частина архітектурних деталей є автентичною, частково побудованою ще в середньовіччі й збереженою до цього часу.

В інтер'єрі гість бачить старовинні дерев'яні балки, що складають несучу конструкцію стелі, яка викладена червоною цеглою, що є характерною місцевою особливістю. Підлога є активним декоративним елементом інтер'єру завдяки візерунчастій кладці теракотовою керамічною плиткою, яка за формою й кольором нагадує цеглу.

Апартаменти обладнані старовинними кам'яними камінами з кованими решітками. Цей елемент інтер'єру завжди асоціювався з домашнім затишком і комфортом, адже тихеньке тріскотіння палаючих дров, світло вогню й тепло, що йде від нього, створюють у людей спокійний, розслаблений настрій. Важливо, що каміном користувалися й раніше, коли він був центральним елементом дому – сімейним вогнищем.

Кольорове рішення інтер'єрів готельних номерів виконано в узгодженні з кольоровою гамою всього комплексу “Монсиньйор делла Каза” у теплих земляних тонах, характерних для таких природних матеріалів, як дерево, кераміка й каміння, з яких побудовано більшість старовинних об'єктів Тоскани. Стіни тиньковані, мають світлий персиковий відтінок, трохи світліший, ніж колір кам'яних стін, що гармоніює з іншими елементами інтер'єру старовинного приміщення. Текстиль вирішений у білих, блакитних і зелених відтінках. Також в інтер'єрі присутні багато дерев'яних елементів, чорні ковані деталі меблів й оздоблення каміна.

Більшість території комплексу займає зелений газон, де прокладені дороги з дрібного скалля, що приглушає звуки, примушує автомобілі їхати повільно, не порушуючи спокою гостей. Під час дощу вода стікає донизу й не залишається калюж або бруду, що є досить екологічним і комфортним для гостей рішенням. Деякі доріжки викладені камінням. Це рішення знаходиться в гармонії з художнім образом готельного комплексу, адже сучасні покриття доріг (різноманітні асфальти й бетони) не типові для сільської місцевості, мають синтетичний вигляд, що вириває ландшафт з образу й атмосфери сільської Тоскани.

Територія комплексу поділяється на зони за допомогою використання різних видів рослин, щільності їх розташування й типу висадження (у ґрунт або великі глиняні горщики), огороження. Огороження доволі схожі на українські й австрійські та, певно, на багато інших європейських сільських огорож, що виконуються плетеними з лози або у вигляді кам'яного муру.

Цікавими елементами декору, що також виконують важливу функціональну роль, є урни, які розташувалися в глиняних горщиках по всій території комплексу. Уважаючи на тлумачення терміна “реконструкція”, це є вдалий приклад застосування цього засобу, адже традиційний ужитковий предмет використовується в незвичній для себе функції, але при цьому виглядає доречно, цікаво й створює етнічний художній образ у ландшафтному дизайні комплексу.

Підсумовуючи, слід відзначити, що принцип реконструкції є дуже важливим у питанні збереження пам'яток архітектури, культури народу. Як можна побачити на прикладі готельного комплексу “Монсіньюр делла Каза”, старовинна архітектура може гармонійно поєднуватися із сучасним обладнанням і нехарактерними для неї функціями, зберігаючи при цьому свій автентичний художній образ, що тісно пов'язаний з вернакуляром.

Для реконструкції готельного комплексу “Монсіньюр делла Каза” властиво:

- використання саме регіональних природних матеріалів, таких як каміння, цегла, кераміка, дерево, лоза, тканина з натуральних волокон;
- збереження й підкреслення автентичних деталей архітектури;
- побудова кольорової гами на основі природних земляних кольорів, що є характерним для народної архітектури;
- використання інших принципів і засобів створення етнічного художнього образу як допоміжних, таких як декорування й стилізація;
- нові елементи інтер'єрів повністю лежать у контексті історичних традицій.

Готельний комплекс “Liotrivi”, що розташований у Греції, також являє собою реконструйовану під готель старовинну ферму. Складається він з адміністративної будівлі й декількох житлових корпусів.

В адміністративній споруді, старовинному фермерському будиночку, розмістилися рецепція й чотири зали ресторану (головна зала, зала з масляним млином, винна зала й бібліотека), тераса та сезонний майданчик. Основними будівельними матеріалами є каміння й дерево, що сприяє розкриттю художнього образу готельного комплексу в цілому.

Кольорова гама як в архітектурі споруд, так й у внутрішньому середовищі тепла, стримана, у земляних тонах, що підкреслює автентичний образ сільського житла. Вона формується завдяки використанню натурального каміння, яке зберігає свою природну фактуру, що застосовується як в екстер'єрах, так і в інтер'єрах і впливає на сприйняття зв'язку часів. У середньовічному будівництві використовувалося багато дерева – балки, конструктивні елементи вікон, дверей. В інтер'єрах готельного комплексу збережено натуральний колір дерева, його текстуру. Підтриманий автентичний образ приміщень меблями, що максимально наближені за стилістикою до сільських.

Винна зала ресторану й зала з масляним млином є реконструйованими господарськими приміщеннями, у яких автентичний образ грецької ферми зберігся якнайбільше. Основним елементом, що впливає на образне рішення цих приміщень, є старовинне кам'яне мурування стін й елементи сільського господарства – старовинний оливковий прес і винні бочки. Таким чином, тут ми бачимо не тільки реконструкцію архітектурного середовища, але й реконструкцію характерної для цього приміщення функції фермерського будинку.

Головна зала ресторану була житловим приміщенням, адже тут оштукатурені стіни й знаходиться великий камін. Конструкцію стелі складають дерев'яні балки й дошки, підлога з керамічної плитки, що є традиційним для сільського житла.

Новобудови мають стриманий дизайн, адже на відміну від апарт-готелю “Монсіньюр делла Каза”, у цьому готельному комплексі основна увага приділяється єдиній збереженій автентичній будівлі комплексу, що є головною рекреаційною зоною. Приміщення готельних номерів вирішені в тій самій кольоровій гамі, що й інтер'єри адміністративної будівлі, і з використанням тих самих матеріалів – каміння, дерево й керамічна плитка.

Таким чином, ми бачимо, що етнічний художній образ інтер'єрів готелю “Ліотриві” побудований за тими ж самими принципами, що й готелю “Монсіньюр делла Каза”, а саме:

- збереження й підкреслення автентичних деталей архітектури (дерев'яні балки, кам'яні стіни);
- використання характерних для цієї місцини природних матеріалів у нових будівлях, таких як каміння й дерево;
- побудова кольорової гами екстер'єрів й інтер'єрів готельного комплексу на основі природних земляних кольорів;
- використання інших принципів і засобів створення художнього образу в етностилі як допоміжних, таких як декорування й стилізація, що є в контексті ідеї, прийомів, зодчества тощо;

- використання простих, схожих за формотворенням із сільськими, за формою дерев'яних меблів.

Висновки. Отже, для готельних комплексів, дизайн яких виконаний в етнічному напрямі на засадах реконструкції, характерними є:

- побудова об'єкта на основі існуючої історичної будівлі (наприклад, будівлі старовинної ферми), збереження й підкреслення архітектурних форм цієї будівлі;
- сучасні споруди вирішуються за стилістичними особливостями архітектури старовинних будівель, також використовуються, якщо можливо ті самі матеріали;
- застосування саме регіональних природних матеріалів (каміння, дерево);
- побудова кольорової гами на базі природних земляних кольорів;
- використання простих за формою дерев'яних меблів, якщо об'єкт знаходиться в сільській місцевості;
- формування художнього образу не тільки завдяки кольоровій гамі, але й за допомогою зонування, типового для сільського житла, тобто багатофункціональність приміщень;
- використання інших засобів створення художнього образу в етностилі як допоміжних (переважно декораторський засіб, що представлений експозиціями старовинних предметів побуту).

Подальші дослідження включають у себе вивчення інших готельних комплексів в етностилі, особливу увагу приділяється українським об'єктам, виявленню етнічних тенденцій у дизайні готельних комплексів й особливостей їх формування. Доцільно розкрити вітчизняний доробок.

1. Дженкс Ч. Язык архитектуры постмодернизма / Дженкс Ч. ; пер. с англ. А. В. Рябушина, М. В. Уваровой ; под ред. А. В. Рябушина, В. Л. Хайта. – М. : Стройиздат, 1985. – 136 с. : ил.
2. Oliver Paul. Built to Meet Needs. Cultural Issues in Vernacular Architecture / Paul Oliver. – Elsevier : Architectural Press, 2006. – 445 p.
3. Encyclopedia of Vernacular Architecture of the World. – Cambridge University Press, 1998. – 2500 p.
4. Гумилев Л. Н. Этносфера: история людей и история природы / Л. Н. Гумилев. – С. Пб. : Изд. дом “Кристалл”, 2003. – 576 с. – (Серия “Вехи истории”).
5. Борисова С. Етнодизайн як явище сучасної культури / С. Борисова // Гуманізація навчально-виховного процесу : зб. наук. праць ; [за заг. ред. В. І. Сипченка]. – Слов'янськ : Вид. центр СДПУ, 2011. – С. 27–32.
6. Олійник О. П. Африканський стиль в дизайні інтер'єру / О. П. Олійник, Л. В. Чупринська // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв [Текст] : зб. наук. пр. ; [за ред. В. Я. Даниленка]. – Х. : ХДАДМ, 2009. – С. 94–98. – (Мистецтвознавство. Архітектура. № 6).
7. Подлевских М. Б. Влияние восточных культурных традиций на формирование этнической стилистики в интерьере (на примере ресторанов национальной кухни) / М. Б. Подлевских // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв [Текст] : зб. наук. пр. ; [за ред. В. Я. Даниленка]. – Х. : ХДАДМ, 2008. – С. 129–136. – (Мистецтвознавство. Архітектура. № 3).
8. Словник іншомовних слів / [за ред. О. С. Мельничука]. – 2-ге вид., випр. та доповн. – К. : Голов. ред. укр. рад. енцикл., 1985. – 966 с.

В статті розкривається принцип реконструкції як метод створення художественного образу в етнічному напрямі в дизайні на прикладі європейських готельних комплексів.

Ключевые слова: етнічний, дизайн, реконструкція, готельний комплекс.

This article exposes the reconstruction approach as the method of artistic image creation in the ethnic tendency in design on the example of European resorts.

Key words: ethnic, design, reconstruction, resort.

**ДИЗАЙН СУЧАСНОЇ МУЗЕЙНОЇ ЕКСПОЗИЦІЇ:
ВІД ВИТОКІВ ДО СУЧАСНОСТІ**

У статті розглянуті питання про нинішні тенденції й витоки дизайну сучасної музейної експозиції. Виявлені основні особливості радянської школи та причини втрати спадкоємності поколінь майстрів вітчизняної школи музейної експозиції. Сформульовані головні завдання перед ними.

Ключові слова: музейна інституція, експозиція, художники-експозиціонери, проектування, експонування, Сенезька студія, конструктивно-змістові ознаки, художня форма.

Період 70–80-х років ХХ століття в нашій країні (в Україні) був часом надзвичайної популярності музейної інституції – “музейним бумом”. Проте з розпадом Радянського Союзу інтерес до музею як суспільної та культурної інституції пішов на спад, і перш за все це вплинуло на відвідуваність, а отже, на авторитет музейної справи. Стало актуальним питання “Як залучити відвідувача до музею?”

У зв'язку із цим відбувся процес цільової переорієнтації – із завдань пропаганди музейних цінностей на ринкові й більш прагматичні стосунки. Якщо раніше “клубна діяльність” музейників відвертала увагу глядача від основної експозиції, переносячи його (її) увагу на супутні види музейної діяльності, то тепер ті ж самі, традиційні для музейної діяльності освітньо-культурні заходи: лекційно-концертна праця, музейний театр, різноманітні зустрічі за інтересами, гуртки й навіть музейні кав'ярні служать більш активному залученню відвідувачів; вони немов закликають його ознайомитися з експозицією і, що нині є дуже важливим, укріплюють фінансову базу музею та його суспільний авторитет.

Унаслідок докорінно змінилася стратегія експонування музейних фондів, і багато художників-експозиціонерів і наукових співробітників музеїв, що прагнули пережити важкий час, відмовилися від проектування й створення значних за обсягом, складних і потужних музейних експозицій. Така відмова дуже міняє сам характер сучасного музейного експонування й ті підходи до його розробки, коли в оборот експозиційної роботи береться не тільки сам предмет експонування, його пластичні чи конструктивні якості, а й властивості його візуального сприйняття в широкому аспекті візуальної інспірації музейного простору. Така ситуація змінює не лише характер музейного експонування і його тип, але й і саму мистецьку ситуацію. Для художників це означає повернення виключно до станкової діяльності. Тим більше, що тепер вона матеріально вигідніша за проектну. Подібно до того, як учора матеріальні інтереси визначали повне або часткове звернення станковистів до проектування, сьогодні міркування вигоди диктують зворотний процес. Художник налаштовується на ситуацію очікування кращих часів у цій царині художньо-проектної творчості. Але не все так просто й для музейного співробітника. Для нього прагнення перечекати обертається тільки збирацькою діяльністю, формуванням і збереженням фондів з тим, що їх експозиція відкладається на потім. Тут також присутні матеріальні міркування – доки грошей мало, вкладатимемо лише в накопичення.

Станкове мистецтво для художнього проектування – це, з одного боку, його культурний ареол, сфера його професійного існування, з іншого боку, це – засіб його діяльності. Основне кредо методики художнього проектування – засіб діяльності – визначається в процесі діяльності, усвідомлюється як засіб повернення в ту ж діяльність, піднімаючи її на новий, вищий рівень, забезпечуючи тим самим і вищий рівень, і глибший зріз вирішення проектного завдання. Пошук засобів поза процедурою діяльності призводить до того, що засіб прагне стати самоцінною сутністю діяльності, руйнуючи при цьому її сукупність, нерозривність [4, с.115]. Саме ця ситуація, що унаочнює складність сучасного процесу розробки експозиції та ведення експозиційної діяльності, і становить актуальність розглядуваної проблеми.

Мета статті – ознайомлення із сучасними проблемами в мистецтві музейної експозиції та розгляд його перспектив через призму Сенезької школи.

Об'єктом дослідження постають:

- сучасний стан розвитку мистецтва музейної експозиції;
- “сенезька” методика рішення задач в експозиції музеїв.

Предмет дослідження – тенденції розвитку сучасного мистецтва музейної експозиції.

Завдання дослідження:

- виявити сучасний стан справ у мистецтві музейної експозиції;
- визначити перспективи подальшого розвитку в цьому напрямі дизайну.

Сучасну ситуацію з проблемою стратегій і тактик дизайну музейної експозиції слід визначити як деякий регрес. Старі майстри здебільшого або відійшли від справ, або змінили вид діяльності, тим самим обірвавши спадкоємність традицій проектування. Саме тому з'являються музеї, в експозиції яких не ставиться завдання створення художнього образу, а лише відбувається проста демонстрація експонатів. Або створюються виставкові експозиції, завдання яких, за визначенням, не збігаються з музейними.

Музейна експозиція значно відрізняється від виставкової, насамперед довготривалістю існування. Звичайно, час і зміни в суспільстві приводять до необхідності інакше трактувати той або інший музейний експонат, інакше ставитися до музейної експозиції в цілому. Це змушує час від часу проводити реконструкцію музейної експозиції, повну або часткову. Музей, особливо пов'язаний з історією, перестає бути чимось непорушним, вічним. Але його експозиції все ж стабільніші, ніж виставкові [5, с.14].

Безликість, одноманітність багатьох, передусім меморіальних, музеїв, експозиція яких зводиться до середньої якості комплекту меблів із червоного дерева, інколи карельської берези, з додаванням небагатьох предметів з бронзи, фарфору й скла, жоден з яких не містить і натяку на характеристику меморіальної особи та її оточення.

Музейна експозиція – це вид мистецтва, що визначився або, можливо, визначається, але такий, який має власні закономірності побудови художньої форми. Можна шукати нові закономірності, розширюючи цим кордони виду, але не можна знищувати ті, що вже встановилися, інакше цей вид загине, а якщо й складеться новий, то до мистецтва музейної експозиції він уже прямого відношення мати не буде (Є.А.Роземблюм). Це й відбувається в тому, що нині вони трансформуються в мистецтво аранжування простору й у мистецтво інсталяції. Етимологія слова “інсталяція” пов'язана з актом посвячення в сан вищих ієрархів церкви, тобто йдеться саме про мистецтво переведення предмета з його буденного значення в значення кінцеве, освячене цілісністю задуму та єдністю змістовних характеристик, тобто таке, що відповідає й основному завданню мистецтва музейної експозиції [4, с.115]. Як зразок у цій царині проектної творчості оберемо досвід Сенезької студії.

Концептуальна музейна експозиція народжена плином часу, але дизайнери студії першими серед вітчизняних спеціалістів планомірно та впевнено вводили її в життя, розштовхуючи засади класичної експозиції.

У Сенезькій студії були прийняті три основних правила побудови експозиційної системи. Структуруємо їх за конструктивно-змістовними ознаками.

По-перше, це – синтез щонайменше двох періодів: наявність у структурі експозиції образу часу, *про який* ведеться музейне оповідання, і часу, *коли* воно ведеться, тобто часу створення експозиції.

Музей – це колекція, яка інколи досягає десятків тисяч речей, що більш або менш збереглися та випадково були об'єднані: інструменти, зброя, витвори мистецтва та ін. Речі збереглися, але старі зв'язки між ними зруйновані. Зник головний, визначаючий зв'язок – люди, що ними користувалися. Якраз про цей зв'язок, про людей і покликаний розповісти музей.

Інакше кажучи, відновлення змістовних просторових зв'язків між речами в музеї – це значною мірою поновлення часу. Лише експозиція, що поновлює час, установить утрачені зв'язки між речами, які випадково збереглися [3, с.85].

Музейна експозиція розриває самостійну, швидкоплинну історичність простору, що нас оточує. Вона занурює відвідувача в просторово-часове середовище, що відійшло. Розриває зв'язок часів.

Саме тому форма музейної експозиції конфліктна у своїй основі. Її цілісність – результат цілеспрямованої гармонізації двох взаємовиключних завдань. Одне з них – відтворити час, що експонується; інше – час, коли експозиція створюється. Це необхідно для того, щоб історичний час виразно заговорив мовою простору, форми, конструкції, фактури речей [3, с.87].

Часова багатозначність образу створює у відвідувача відчуття його одночасного існування у двох часових вимірах, тобто – відчуття своєї причетності до подій історії культури, і водночас додає велику гостроту сучасному погляду на ці події.

Наявність у творі, якою б не була його тематика, часу створення і є та авторська позиція, та авторська присутність, які є одними з основних складових твору мистецтва, без яких мистецтво відбутися не може. Якщо експозиційна тема відноситься не до одного тимчасового періоду, а сама містить у собі зміну часових відносин, то часових образів буде не два, а більше, стільки, скільки їх розміщено в тематиці музею [3, с.90].

По-друге, це – синтез просторів. Архітектурний простір музею й простір його експозиції перебувають у складних відносинах, включаючи функціональні, стилістичні й емоційні зв'язки. Тимчасова багатозначність образу створює у відвідувача відчуття його існування водночас у двох часах, тобто відчуття своєї причетності до подій історії культури, і одночасно додає велику гостроту сьогоднішній оцінці цих подій. Функціональні співвідношення виражаються у відповідності до плану й об'ємно-просторової структури музейної будівлі й структури музейної експозиції.

Стиль – система закономірностей побудови художньої форми. Відчуття стилю творчої особи кожного художника, сформувалося, відповідно до художньої школи і, зрештою, часу. Тому стилістичні співвідношення архітектурної й експозиційної форм є візуальне вираження синтезу часів. Їх співвідношення може бути організоване за подібністю, тоді в глядача посилюється сприйняття експонованого часу, або за контрастом з ним, тоді посилюється сприйняття часу створення експозиції, зміцниться характер сприйняття зв'язку часів, динаміки історичного процесу.

Емоційно сприймана форма простору кардинально відрізняється від його реальної форми та величини й залежить від послідовності руху за системою просторів. Якщо з малою за об'ємом приміщення переходити у велике, воно здається більшим за свої реальні геометричні розміри; якщо з одного приміщення перейти в точно таке ж інше, друге сприйматиметься меншим в порівнянні з першим; якщо увійти до приміщення, розташованого на першому поверсі будівлі, стіна з вікнами здаватиметься нахилою всередину; якщо ж приміщення розташоване на верхніх поверхах, стіна сприймається похилою назовні. Кути приміщення, що примикають до стіни з дверима, узагалі зникнуть з поля зору, а кути стіни, розташовані навпроти дверей, видадуться тупими й закругленими. Міняючи схему руху відвідувача, автор експозиції може за своїм задумом регулювати сприйняття окремих приміщень, зменшуючи або збільшуючи їх значущість відповідно до значущості розташованої в них експозиційної теми. Якщо емоційне сприйняття простору ігнорується, враження від розвитку експозиційної теми може значно знизитися.

Масштаб, пропорційні відношення, ритміка, колористика – не вічні й тому не можуть бути повністю підпорядковані позачасовим математичним формулам. Тут важливо безпосереднє відчуття художником свого часу, здатність уловлювати його особливості в просторовій характерності речей [3 с.99].

По-третє, це – синтез, взаємозв'язок окремих експозиційних предметів, які створюють речову, візуально сприйману структуру музейної експозиції, що читається. Для організації такої структури необхідно класифікувати предмети, що беруть участь в її побудові, складають тканину експозиційного комплексу, визначити суть, місце й роль кожного з них у цілісному музейному просторі [4, с.116].

На сучасному етапі розвитку мистецтва музейної експозиції ми вбачаємо п'ять відмінних один від одного, таких, що володіють специфічними характеристиками, беруть активну участь і грають свої ролі в експозиційному комплексі, видів музейних експонатів. Це – музейний оригінал, експозиційна бутафорія, спеціально створений витвір мистецтва, модель або макет, копія чи науково-художня реконструкція.

Музейний оригінал – це предмет, що функціонував у побуті героїв експозиції або в експонований історико-культурний період. Музейним оригіналом предмет стає, лише будучи поміщеним в експозицію. В експозиції з річчю відбувається культурна трансформація, вона втрачає своє буденне значення й набуває значення кінцевого. Утрачає призначення й набуває значення.

Бутафорія. У звичному вживанні це слово означає театральний реквізит, який приблизно відтворює стиль епохи, виконаний, як правило, з пап'є-маше або інших дешевих, легко оброблюваних матеріалів, що імітують матеріали оригіналу, тобто об'єкт, що не має самоцінності, належить не реальному світові, а псевдосвіту, світові театру. Проте нині з'явилося нове значення бутафорії як самоцінного виду мистецтва. Саме відсутність реального побутового призначення, існування лише у світі мистецтва, разом з легкістю виготовлення, відсутністю складних ремісничо-технічних засобів для створення, можливістю, що надається тим самим художникові-авторові самому створити об'єкт мистецтва, дозволили бутафорії зі світу ремесла увійти до світу станкового мистецтва.

У цьому ж ряду слід зазначити макети й моделі. Сучасні моделі часто дуже складні за своїм технічним устроєм. Нинішні технічні можливості доводять ремесло їх виконання до рівня повноцінного витвору мистецтва.

Відмінною рисою побудови експозиції, заснованої на вживанні новостворюваних витворів мистецтва, є те, що ці твори переважно створюються самими авторами експозиції і є основою їх творчої та матеріальної зацікавленості.

Включення в тканину музейної експозиції спеціально створюваних для цього творів формує нову функцію музею. Поряд із збиранням, вивченням, зберіганням й експозицією сучасний музей у процесі експозиційної діяльності сам створює фонди, що поповнюють його художні твори [4, с.117].

Висновки. Виходячи з висвітленого матеріалу й опираючись на досвід Сенезької школи, ми дійшли висновку, що головною метою невітнього дизайну музейної експозиції є творче переосмислення й розвиток традицій, створених минулим поколінням вітчизняних художників з урахуванням світового досвіду в цьому питанні, а також використання технічних засобів, що не були застосовані в практиці музейної експозиції в минулі та недавні часи.

1. Велика Л. П. Музейне експозиційне мистецтво : монографія [Текст] / Велика Л. П. ; Харк. держ. акад. культури. – Х. : ХДАК, 2000. – 160 с. : іл.
2. Коник М. А. Архив одной мастерской. (Сенежские опыты) [Текст] / М. А. Коник. – М. : И/Индекс Дизайн, 2003. – 324 с. : ил.
3. Роземблом Е. А. Художник в дизайне. Опыт работы Центральной учебно-экспериментальной студии художественного проектирования на Сенеже [Текст] / Роземблом Е. А. ; предисл. Л. Жадовой. – М. : Искусство, 1974. – 176 с. : ил.
4. Роземблом Е. А. Время и пространство в музейной экспозиции / Е. А. Роземблом // Музейная экспозиция : теория и практика, искусство экспозиции, новые сценарии и концепции. На пути к музею XXI века : сб. науч. тр. – М., 1997. – С. 110–120.
5. Файерштейн Р. С. Экспозиция: проектирование и практика [Текст] / Р. С. Файерштейн. – М. : Панорама, 1990. – 32 с. : ил.

В статье рассмотрены вопросы о современных тенденциях и источниках дизайна современной музейной экспозиции. Выявлены основные особенности советской школы и причины потери наследственности поколений мастеров отечественной школы музейной экспозиции. Сформулированы главные задания перед ними.

Ключевые слова: музейная институция, экспозиция, художники-экспозиционеры, проектирование, экспонирование, Сенежская студия, конструктивно-смысловые особенности, художественная форма.

Questions are considered in the article, relatively modern tendencies and sources of design of modern museum display. The basic features of Soviet school, and reasons of loss of heredity of generations of masters, are educed home. Basic tasks are set forth before them.

Key words: museum, planning, exhibiting, studio, structural and semantic features, artistic form.

**СИМВОЛІКА АНТРОПОМОРФНИХ ЗОБРАЖЕНЬ В ЄВРЕЙСЬКОМУ
ДЕКОРАТИВНО-УЖИТКОВОМУ МИСТЕЦТВІ СХІДНОЇ ГАЛИЧИНИ XVII–XIX ст.**

Стаття присвячена декоративному оздобленню предметів іудаїки, створених у Галичині в XVII–XIX ст. Здійснено аналіз антропоморфних композицій в оздобленні Корон Тори, ритуальних тарілок, пряжок до поясів. Визначено низку найбільш поширених композицій: жертвоприношення Авраамом Ісаака, сон Якова, Аарон, Мойсей, царі Давид і Соломон, їх символічне трактування.

Ключові слова: *предмети іудаїки, Галичина, Корони Тори, символи.*

Розвиток єврейського образотворчого й декоративно-ужиткового мистецтва загалом та єврейської громади Галичини XVII–XIX ст. зокрема спричинений низкою вагомих чинників, серед яких історично зумовлені відокремленість єврейського етносу, характерна традиційність у всіх сферах життя, дотримання законів Священного писання, у т. ч. заборона на зображення людини. Водночас, аналізуючи твори декоративно-ужиткового мистецтва євреїв Галичини XVII–XIX ст., а саме – предмети синагогального та домашнього вжитку, з упевненістю можемо стверджувати про відкритість майстрів іудеїв для сторонніх мистецьких впливів, наявність часткових запозичень, а інколи й цитування елементів оздоблення привізних з країн Близького Сходу (Туреччини, Ірану) тканин та ювелірних виробів, кам'яної та дерев'яної різьби українських церков, стилістики провідних мистецьких стилів: бароко, рококо, класицизму, історизму. Низка творів синагогального вжитку, ритуальних предметів та елементів костюма, виконаних у Галичині XVII–XIX ст., декорована антропоморфними зображеннями. Таким чином, цілком логічними є запитання, як співіснують традиційна релігійна заборона на зображення людини й наявність таких зображень на надзвичайно важливих для єврейського традиційного життя предметах, яке значення цих зображень?

Частково відповіді на них запитання можна отримати з праць провідних сходознавців. Вагома частина досліджень присвячена загальному огляду традиційних символів в єврейському образотворчому та декоративно-ужитковому мистецтві. На окрему увагу заслуговує праця Б.Хаймовича “Дело рук наших для прославления. Росписи синагоги Бейт Тфила Беньямин в Черновцах” [1], де автор здійснює вичерпний аналіз сюжетів, характерних для декорування синагог на прикладі чернівецької синагоги Бейт Тфила Беньямін, окремо акцентуючи й на зображеннях людини.

Правомірність використання зображення людини в предметах іудаїки, відповідно до релігійних законів, сьогодні є доволі суперечливим питанням, яке може знайти як палких прихильників, так і не менш радикально налаштованих опонентів. Беззаперечним є факт існування божественної заповіді про заборону творення скульптурного зображення. На горі Синай, у часі виходу євреїв з Єгипту, Мойсееві Богом було дано десять заповідей. У другій заповіді сказано: “Ти не матимеш інших богів окрім мене. Не зробиш собі ідола і будь якої подобі, яка на небі, – вгорі, і яка на землі, – в долині, і яка в водах і під землею. Не поклонишся їм, а не послужиш їм” [Вихід 20, 17]. Згідно з Біблійними текстами, заборона поширюється не тільки на зображення людини, але й усього, що є на землі, над землею й під водою. Однак ця заборона стосується лише творення зображення для поклоніння, фактично творення будь-якої круглої скульптури для пошанування як божества. Таким чином, у текстах немає прямої заборони на зображення, у тому числі й людини, з метою декоративного оздоблення. Цю тезу підтверджують численні зображення людини на ритуальних предметах іудаїки, зокрема, Коронах Тори, пряжках поясів на свято Йом Кіпур, ритуальних тарілках, а також у розписах синагог. Значна частина цих предметів і зображень була створена саме на теренах Галичини в XVII–XIX ст. Нормативні вимоги до зображень подані в трактаті Шулхан Арух (буквально “накритий стіл”) – теоретичному підсумку роздумів галахічних авторитетів середньовіччя, що був опублікований у XVI ст. іспанцем Йосефом Каро, і доопрацьований та надрукований у нових редакціях уже в XIX ст. рабином Шлеуром-Злманом (відомий також як Алтер Ребе) і Шломо Ганцфрідом. Указаний трактат містить 613 заповідей, що вповні регулюють життя іудеїв, і визнається як основне керівництво з вивчення практичної галахи всіма без винятку течіями іудаїзму. Глава 168 цього трактату присвячена забороні зображень. У трактаті Шулхан Арух сказано, що заборонено зображувати людину та навіть зберігати ці зображення вдома, доки вони не бу-

дуть трохи попсовані. Також не можна зображувати повністю людину з двома очима, вухами, носом, ротом, руками й ногами, якщо щось є відсутнім, затертим чи замальованим, то такі зображення є допустимими. Заборона поширюється й на круглу скульптуру або значно виступаючі барельєфи. Отже, законодавчі тексти, згідно з якими живе більшість іудеїв, при дотриманні певних умов не забороняють зображення людини. Підтвердженням цього є декоративне оздоблення низки Корон Тори Галичини XVII–XIX ст. Залежно від історичних періодів, спостерігається послаблення або ж, навпаки, посилення заборони фігуративних зображень. В окремих випадках, на теренах Західної Європи заборона поширювалася на будь-які процеси художнього творення. Для епохи Середньовіччя типовими є зоокефальні деформації постаті людини. Здебільшого замість людських голів зображували голови птахів чи тварин (ілюстрації “Агади пташиних голів”, Південна Німеччина, 1300 р.). У XVIII ст., в європейських країнах поширюється вчення угорського рабина Мойсея Софера про повне неприйняття будь-яких форм художньо-декоративних практик. Водночас до цього ж періоду належать численні твори (здебільшого виготовлені в Німеччині) із зображенням людини, зокрема, ханукальні лампи, футляри для сувоїв Мегіли Естер. Поширення антропоморфних зображень в єврейському мистецтві на теренах Галичини можна частково пояснити популяризацією течії іудаїзму – хасидизмом. Зображення людини на ритуальних предметах, яким надавалося надзвичайно важливого значення, не можна вважати випадком або ж незнанням (несвідомістю) виконавців. Ретельність вибору сюжету чи відтворювання конкретної постаті свідчить про глибокі теософічні знання, традиції майстерності ювелірів євреїв Галичини.

Антропоморфні зображення становлять окремий елемент систем декоративного оздоблення предметів іудаїки, виконаних у Галичині в XVII–XIX ст. Поряд з рослинним, зооморфним, геометричним орнаментом образи людини декорують Корони Тори, футляри сувоїв Мегіли Естер, ритуальні тарілки, пряжки для поясів на свято Йом Кіпур. Більшість цих творів виконано в кінці XVII – першій половині XIX ст. Серед традиційних зображень слід відзначити сюжети “Сон Якова”, “Жертвоприношення Авраамом Ісаака”, “Мойсей зі скрижалями заповіту”, “Цар Давид”, “Цар Соломон”, “Первосвященик Аарон”, “Перехід євреїв через Червоне море”, “Адам та Єва” (здебільшого вигнання з раю), а також знаки зодіаку Близнюки, Панна, Стрілець, Водолій.

Домінуючим антропоморфним сюжетом в оздобленні предметів іудаїки, виконаних на теренах Галичини в XVII–XIX ст., є сцена “Жертвоприношення Авраамом Ісаака”. Обряд жертвоприношення має надзвичайно глибоке коріння, у більшості політеїстичних, а згодом і монотеїстичних, релігій є символом примирення людини з божеством, можливістю спокути гріхів, а також як демонстрація відданості Богові. В іудаїзмі тема жертвоприношення, зокрема Авраамом Ісаака, є втіленням безмежної любові до Бога, віри в правомірність божественних помислів.

Тема жертвоприношення є наскрізною для Старого заповіту. Так, перші жертви Богу були принесені синами Адама Каїном й Авелем: “Авель був пастирем овець. Каїн же був працівником на землі... приніс Каїн з плодів землі в жертву Богові, і Авель приніс з первородних овець своїх і з їх лою...” [Буття 4. 2, 3, 4], після виходу з ковчега жертву Богові приніс Ной: “І збудував Ной жертвник Господові, і взяв з усієї чистої скотини і з чистих птахів і приніс на успалення на жертвнику. І понюхав Господь милий запах. І сказав Господь Бог: більше не дам проклясти землю через діла людини ...” [Буття 8. 20, 21], перше жертвоприношення Авраама Богові становило: “...трилітню ялівку, і трилітню козу, і трилітнього барана, і голуба з горлицею...” [Буття 15. 9], однією з мотивацій виходу євреїв з Єгипту була необхідність принесення народом жертви біля гори Синай: “... ввійшов Мойсей і Аарон до фараона і сказали йому: Так говорить Господь Бог Ізраїлю: Відпусти мій народ, щоб мені принесли жертву в пустині... Єврейський Бог наказав нам, щоб ми пішли дорогою три дні в пустиню і принесли жертву нашому Господові Богові; щоб часом не трапилася нам смерть чи війна...” [Вихід 5. 1, 3]. Ключовим жертвоприношенням Старого заповіту є жертвоприношення Авраамом Ісаака: “...Візьми свого улюбленого сина, якого ти полюбив, Ісаака, і йди до високої землі, і принеси його там у жертву на одній із гір, яку тобі покажу... Прийшли до місця, на яке йому вказав Бог, і збудував на ньому Авраам жертвник, і поклав на нього дрова, і зв’язав Ісаака свого сина, і поклав на жертвник на дрова. Простягнув же Авраам свою руку, щоб взяти ножа, щоб зарізати свого сина, і закликав до нього господній ангел з неба, і сказав: Не накладай твоєї руки на дитину, і

не вчини йому нічого, бо тепер я пізнав, що ти боїшся Бога, і не пощадив свого улюбленого сина задля мене. І поглянувши Авраам своїми очима, і побачив, і ось один баран заплутався рогами в саду Савел. І прийшов Авраам, і взяв барана, і приніс його в жертву замість сина свого Ісаака...” [Буття 22. 2–13]. В іудейській традиції жертвоприношення Авраамом свого сина стає ототожненням безмежної відданості Богові, готовності до найважчих жертв в ім'я віри. Водночас у книзі Буття кілька разів наголошується на обіцянці, даній Богом Аврааму: “Твоєму насінню дам цю землю, від єгипетської ріки до великої ріки Євфрат...” [Буття 15. 18], “Множачи, помножу твоє насіння, і не почислиться від великого числа...” [Буття 16. 10], “...батьком численних народів Я поставив тебе, і дуже дуже тебе побільшу, і покладу тебе в народи, і з тебе вийдуть царі, і покладу мій завіт між мною і тобою, і між твоїм насінням після тебе в їхнім роді, на вічний завіт...” [Буття 17. 4–7]. Таким чином, підіймаючись на гору для здійснення жертвоприношення, Авраам повністю віддавав себе у волю Божу, безмежно вірячи в божественну мудрість і справедливість, пам'ятаючи про дану обіцянку. Отже, відповідно до тексту Священного писання, можна припустити, що жодна жертва не є марною й буде відплатена. В єврейській традиції жертвоприношення Авраамом Ісаака стає взірцем любові до Бога.

Наявність численних зображень сцени “Жертвоприношення Авраамом Ісаака” на ритуальних та ужиткових предметах іудаїки, виконаних в Галичині в XVII–XIX ст., можна пояснити не тільки з точки зору ілюстрації любові та відданості Богові, готовності до жертви, а також і зв'язком цього сюжету з Першим храмом. Варто наголосити, що для єврейської культури, традиції й свідомості загалом важливим є факт трансцендентного зв'язку із землею Ізраїлю, вірою у відбудову Храму, а в окремих випадках і з відновленням жертвоприношення. До зруйнування римлянами Другого храму жертвоприношення було центральним моментом єврейського священнослужіння. Для іудаїзму періоду Другого храму характерною є централізація культу в духовному осередку – Єрусалимі, відповідно жертвоприношення на території Ізраїлю здійснювалися тільки в Храмі. Після втрати Храму відбувається процес спрощення священнослужіння, його основні форми заміняє молитва, читання та вивчення Тори, наслідування законів, викладених у Священному писанні. Місцем колективної молитви стає синагога. Згідно з традицією, жертвоприношення Авраамом свого сина Ісаака проходило на горі, на якій згодом Соломон спорудив Храм. Таким чином присутнім є безперечний зв'язок жертвника, спорудженого Авраамом, з Храмом, а відповідно й жертвником у ньому, спорудженим Соломоном. Отже, зображення сцени жертвоприношення Авраамом Ісаака на синагогальних і ритуальних предметах можна вважати не тільки символом любові та відданості Богові, але й символом Єрусалимського храму. Цю сцену також можна розглядати як відмову від людської жертви, її заміну на тваринну (у даному разі барана). Жертвоприношення Авраамом Ісаака стає ключовим моментом у відмові від людських жертв, адже “людська смерть не може бути формою служіння Богу, адже сама по собі людина – вінець і зміст Творіння”. У равіністичній літературі та традиції відмова Бога від жертви у вигляді Ісаака трактується як заборона на людські жертвоприношення. У Талмуді подано припис читання глав з книги Буття, присвячених жертвоприношенню Авраама в другий день Рош-а-Шана. Так, відповідно сурмлення в баранячий ріг у це свято є нагадуванням про відданість, любов і віру Авраама, божественне спасіння Ісаака, заміну людської жертви на тваринну [Талмуд. Мегіла 32 а, Рош-а-Шана 16 а].



Антропоморфний сюжет “Жертвоприношення Авраамом Ісаака”. Корона Тори. Галичина кін. XVIII ст. Рисунок.

Сюжет “Жертвоприношення Авраамом Ісаака” декорує низку Корон Тори, пряжок для поясів на свято Йом Кіпур і ритуальних тарілок на свято обрізання, виконаних у Галичині в XVII–XIX ст. Традиційність спостерігається у вирішенні композиції більшості зображень. У центрі здебільшого розташовано жертвник кубічної форми з фігурою Ісаака на ньому та постать Авраама з мечем у руці, що здійснює над жертвою. Центральне ядро композиції обрамляють рослини, зображення барана, в окремих випадках людей, що ведуть тварину на шнурку. Постаті одягнені в традиційний для євреїв Галичини XVII–XVIII ст. одяг, а саме – довгий плащ і капелюх. Переважна більшість фігур зображена фронтально. Характерною є

схематичність у вирішенні постатей у порівнянні з майстерним виконанням рослинної та зооморфної орнаментики. Пояснити такий дисонанс у різному підході до зображення окремих елементів можна прагненням майстра до свідомої архаїзації персонажів.

Отже, антропоморфну сцену “Жертвоприношення Авраамом Ісаака” в оздобленні синагогальних і ритуальних предметів, виконаних у Галичині, можна трактувати як символ відданості та любові до Бога, символ жертovníка зруйнованого Єрусалимського храму (а відповідно й символ Ерец-Ізраель – землі Ізраїлю), символ відмови від людської жертви. Таким чином, ці зображення давали людині можливість відчуття емоційного зв'язку з утраченою землею та водночас посилювали моменти традиційності в культурі й укладі життя.

Низку виробів єврейських майстрів Галичини XVII–XIX ст. декорує сюжет “Сон Якова”. Для єврейської культури характерним є значне пошанування постаті Якова як родоначальника 12 колін Ізраїлевих, як символ єврейського народу, вибраний серед патріархів. Історія життя Якова детально описана в Старому заповіті. Однак, незважаючи на надзвичайну важливість низки моментів у житті Якова, єврейські художники Галичини XVII–XIX ст. зосереджують свою увагу на одному факті, відомому як сон Якова, який ілюструють в оздобленні синагогальних та ритуальних предметів. У книзі Буття сказано: “І відійшов Яків від криниці клятви і вийшов до Харану. І знайшов же місце і заснув там, бо сонце зайшло; і взяв з каменя з того місця і поклав собі під голову, і заснув на тому місці. І побачив сон. І ось драбина закріплена на землі, якої верх досягав неба, і божі ангели піднімалися і сходили по ній. Господь же закріплювався на ній, і сказав, я Бог Авраама, твого батька, і Бог Ісаака... І вставши Яків зі свого сну, і сказав, що є Господь на цьому місці, я ж не знав. Злякався же і сказав, що: Страшне це місце, це не є хіба дім Божий і це небесні Двері. І вставши Яків вранці, і взяв камінь, який був поклав собі під голову, і поклав його як стовп. І вилив олію на його верх. І назвав Яків ім'я того місця Божий Дім...” [Буття 28. 10–19]. Таким чином, у трактуванні сюжету “Сон Якова”, а саме – в акцентуації на камені як майбутньому місці Дому Божого, як об'єкті, над яким Яків здійснює акт помазання, можна простежити спорідненість з трактуванням сюжету “Жертвоприношення Авраамом Ісаака” якраз у моменті символізму жертovníка, зведеного Авраамом, із жертovníком Першого єрусалимського храму. У равіністичних коментарях П'ятикнижжя камінь Якова однозначно трактується як скала Морія, де було споруджено царем Соломоном Єрусалимський Храм [2, с.136–137]. Фактично в цьому моменті книги Буття акцентується на формуванні храмової ідеології, творенні “дому Божого”, централізації релігійно-общинного життя. Підсилюючим фактором є те, що саме Якову, основоположникові дванадцяти колін Ізраїлю, дається благодать бути передтворцем Храму. Звідси можна вивести ланцюжок важливих для єврейської традиційної культури духовно-ідейних моментів: праотець Яків, що здобув Божественне благословення в боротьбі з Ангелом (не просто отримав, а саме виборов, заслужив своїми діями) – сон Якова як втілення храмової ідеї (Яків передтворець Храму) – дванадцять колін Ізраїлю як спадкоємці храмової ідеї. Детальний аналіз сну Якова наводить Ш.Шукуров у праці “Образ Храму”, водночас зазначаючи, що “...наділення храмом є незмінним, і повинно бути присутнім у храмовій стратегії кожної з трьох авраамічних традицій. Храм не може виникнути з нічого. Храм не може стати простою похідною вівтаря. Храмом неодмінно наділяють. І, наділяючи храмом, обов'язково локалізують його, надаючи йому духовного та тілесного осмислення. В єврейській традиції особою, наділеною Храмом, був Яків” [3, с.337]. Виливаючи олію на камінь, Яків перетворює його з простого придорожнього каменя, будівельного матеріалу, на символ Храму. З приводу цього Ш.Шукуров стверджує, що “будівельний і храмовий камінь не може бути символом, бо не наділений для цього достатніми іконічними якостями. Для того, щоб камінь набув достатньої змістової стійкості, його освячують, після цього він перетворюється в камінь храмовий і просто в Храм. І тільки в тому разі про нього можна говорити як про символ” [3, с.405]. Таким чином, дії Якова символізують творення храмового каменя як священного символу. Ще одним важливим моментом сюжету



Антропоморфний сюжет “Сон Якова”. Корона Тори. Галичина кін. XVIII ст. Рисунок.

“Сон Якова” є драбина, що з’єднала небо й землю, драбина, по якій піднімалися й сходили ангели, а Господь Бог закріпився на ній. Традиційно драбина трактується як символ поєднання або переходу від однієї до іншої форми існування. У сюжеті “Сон Якова” драбина виступає символом поєднання неба та землі. Вона посилює символіку каменю як прообразу храму, відповідно, храм стає зв’язуючим елементом між землею та небом, людиною й Богом.

Сцена “Сон Якова” декорує низку Корон Тори, створених у Галичині в XVII–XIX ст. Майстри звертаються до ключового моменту сюжету з книги Буття, а саме – промови Бога до Якова з драбини. В усіх випадках під головою Якова зображено камінь. Попри антропоморфність композиції (відтворення постаті Якова, ангелів на драбині) художники уникають зображення Бога, в окремих випадках замінюючи його на зображення сонця. Для пояснення подібного факту слід звернутися до заборони на зображення людини відповідно до заповіді “не сотвори собі кумира”. Художник не вбачає в Якові й ангелах божества, тобто об’єкта для поклоніння, водночас образ Бога може сприйматися як матеріалізація божественного духу, а отже, і творення кумира.

Таким чином, сцену “Сон Якова” у декоративному оздобленні Корон Тори Галичини XVII–XIX ст. можна трактувати як символ Храму, землі Ізраїлю, єдності земного та небесного, людини й Бога.

До традиційних образів, що декорують Корони Тори Галичини XVII–XIX ст., належать зображення Мойсея та первосвященика Аарона. Мойсей є центральною й надзвичайно важливою постаттю в іудаїзмі, а також у культурі, зокрема літературі, євреїв усього світу. Традиційно Мойсея зображують зі скрижалями заповіді, отриманими від Бога на горі Синай. “І сказав Господь до Мойсея: Витеси собі дві кам’яні таблиці, такі як були й раніше, і вийди до мене на гору, хай напишу на таблицях слова...” [Вихід 34, 1–3]. Однією з важливих причин пошанування образу Мойсея в іудаїзмі є те, що саме він отримав від Бога Тору. Власне цим можна пояснити традиційне зображення Мойсея серед антропоморфних композицій, що декорують Корони Тори. Мойсей трактується як свідок божественного одкровення, обраності (не тільки його як пророка, але й цілого народу, з яким Бог говорив через Мойсея), адже саме він двічі підіймався на гору Синай і розмовляв з Богом, отримав Священне писання та десять заповідей. Фактично Мойсея також можна ототожнити з образом спасителя, однак земного й тілесного, а не божественного, адже саме йому (разом з братом Аароном) удалося вивести євреїв з Єгипту, провести через Червоне море, пустелю й довести до землі обітованої. Він стає знаряддям, завдяки якому на землі реалізується Божественна воля. Таким чином, зображення Мойсея на Коронах Тори цілком відповідає самій суті Корони Тори як символу коронування мудрості писання й мудрості того, хто звертається до вивчення законів Тори, чітко дотримується їх у житті.

Низку Корон Тори декорує зображення первосвященика Аарона у високій конічній шапці з лампадою в руках та оздобленим коштовним нагрудником. Постать відтворено відповідно до біблійних текстів “заповіси ізраїльським синам: хай візьмуть собі для світла олію з оливок, чисту, биту і хай постійно світить у храмі, ззовні завіси, що висить над моїм заповітом. Хай його запалює Аарон і його сини, з вечора до ранку, перед Господом. В закон вічний на роди Ваші, між ізраїльськими синами” [Вихід 27, 20–21], “І зробиш святу одіж для брата твого Аарона на честь і славу, ... в якій хай приносить мені жертви у святому. Ці ж ризи хай зроблять: нагрудник, їх верхню ризу і довгу ризу, і мережану ризу, і мітру і пояс...” [Вихід 28, 2–4]. Слід підкреслити, що акцентується увага на ролі Аарона як первосвященика, представника іудейського культу, людини, що приносить жертву від імені ізраїльського народу. Адже після спорудження скінії Мойсей посвятив Аарона та його синів у первосвященики, закріпивши за ними право заснування єдиного законного роду священнослужителів – коренів. Образ Аарона набуває символічного значення як постаті наділеної правом благословення, любові й милосердя. Фактично зображення Аарона на ритуальних предметах опосередковано можна трактувати як благословення первосвященика, зв’язок з утраченим через знищення Храму культом, а відповідно зв’язок з народом, традиціями та землею Ізраїлю.



Антропоморфний сюжет “Цар Давид”.
Корона Тори. Галичина
кін. XVIII ст. Рисунок.



Антропоморфний сюжет
”Цар Соломон“.
Корона Тори. Галичина
кін. XVIII ст. Рисунок.

Поряд зі сценами “Жертвоприношення Авраамом Ісаака”, “Сон Якова”, “Мойсей та Аарон” у декоративному оздобленні Корон Тори, виконаних у Галичині в XVII – на початку XIX ст., використовували зображення царів Давида та Соломона. Образи їх також можна пов’язати з Єрусалимським храмом, адже за часів їх правління було сформульовано храмову ідею та зведено саме приміщення храму й водночас централізовано культ. Згідно з біблійними текстами, одним з талантів видатного полководця, миротворця, будівничого царя Давида був спів та гра на лірі. Якраз із цим талантом і пов’язана традиційна іконографія Давида в

європейському мистецтві, складовою якого правомірно вважати мистецтво євреїв. Давида зображують у повний зріст, з короною на голові та лірою, в окремих випадках арфою в руках. Джерелами творчих інспірацій під час зображення царя Давида були коптські та візантійські ікони, фрескові розписи, а згодом численні мініатюри західноєвропейських рукописів. Царя Соломона, сина та наступника царя Давида традиційно зображали з макетом Єрусалимського храму. У цьому разі можемо говорити про спорідненість сюжетів і трактування образів царя Соломона з декоративного оздоблення предметів іудаїки та надзвичайно популярних зображень фундаторів храмів у християнському мистецтві Західної, Центральної та Східної Європи. В іконографії цих постатей найбільш відчутними є впливи християнського мистецтва. Варто зазначити, що характер створення більшості антропоморфних композицій на предметах іудаїки має багато спільного з християнськими іконами, зокрема, із пророчим рядом іконостасів. Пояснити це можна тим, що в єврейському мистецтві Галичини відсутня безперервна тяглість відтворення образу людини, а антропоморфні зображення здебільшого характерні для XVIII – початку XIX ст. Водночас відсутність традиції, давніх зразків для наслідування або інспірацій спонукала єврейських художників запозичувати мотиви, а інколи й іконографічні типи з християнського образотворчого мистецтва, давніх мініатюр, рукописів і книгодруків. Більшість фігур у декоративному оздобленні предметів іудаїки потрактовано доволі архаїчно, що також указує на запозичення образів з мистецтва попередніх періодів і свідому архаїзацію, що мала б компенсувати відсутність тяглості традицій антропоморфних зображень, компенсувати відсутність давнього зображення сучасним, однак з архаїчним підходом до вирішення самої фігури.

Отже, численним антропоморфним зображенням, що декорують предмети іудаїки, створені в Галичині в XVII–XIX ст., властиві глибокий символізм і багатогранне трактування. Більшість зображень людини знаходиться на ритуальних предметах, зокрема, Коронах Тори, тарілках для свята обрізання, пряжках для поясів на свято Йом Кіпур. Усі зображення безпосередньо пов’язані з текстами Тори, домінуючими сюжетами є жертвоприношення Авраамом Ісаака, сон Якова, первосвященик Аарон, Мойсей зі скрижалями заповіту, царі Давид і Соломон. На основі аналізу літературних джерел, біблійних текстів, сюжетів та образів декоративного оздоблення предметів іудаїки, виконаних у Галичині в XVIII – першій половині XIX ст., можна підсумувати, що символіка зазначених сюжетів та образів пов’язана з ідеєю відданості, любові до Бога, божественних знань (адже більшість антропоморфних зображень декорує саме Корони Тори), ідеєю храму, як центру культу, як утраченої землі, утраченої святині.

1. Хаймович Б. Дело рук наших для прославления. Росписи синагоги Бейт Тфила Беньямин в Черновцах / Хаймович Б. – К. : Дух і літера, 2008. – 199 с.

2. Пятикнижие и Гафтарот. Ивритский текст с русским переводом и классическими комментариями “Сончино”, составленным гл. раввином Британской империи д-ром Й. Герцем. Книга Брейшит. – М. ; Иерусалим, 1994. – 262 с.
3. Шукуров Ш. Образ храма / Ш. Шукуров. – М. : Прогресс-Традиция, 2002. – 496 с.

Статья посвящена декору предметов иудаики Галичины XVII–XIX в. Проанализировано антропоморфные композиции в оформлении Корон Торы, ритуальных блюд, пряжек поясов. Выявлено ряд наиболее популярных композиций: жертвоприношение Авраамом Исаака, сон Якова, Аарон, Моисей, цари Давид и Соломон, а также их символические интерпретации.

Ключевые слова: предметы иудаики, Галичина, Корона Торы, символы.

In the article is analysed decorating of Jewish works of art of Galician XVII–XIX c. The attention is concentrated on images of man on the Torah Crown, sacrificial piattis, and buckles of belts. Found out the row of the most popular compositions: sleep of Yakiv, Rex David and Solomon, Abraham, Moses, and also those symbolic interpretations.

Key words: compositions, Galicia, Torah Crown, symbolic interpretations.

УДК 725.94:730

Олександр Галета

ОСОБЛИВОСТІ КЛАСИФІКАЦІЇ СКУЛЬПТУРИ В КОНТЕКСТІ ДОСЛІДЖЕННЯ МАЛИХ АРХІТЕКТУРНИХ ФОРМ

У статті розглянуто малі архітектурні форми як невід’ємні елементи міського простору, за допомогою яких можна досягти композиційної рівноваги та створити комфортні умови відпочинку й культурного розвитку. З’ясовано, що скульптурні групи в поєднанні з іншими видами МАФ мають не лише естетичне значення, але й беруть участь у побудові пропорційності й масштабності простору. Доведено, що скульптура, наділена художніми рисами й органічно пов’язана з природним середовищем, надає території яскравої неповторності.

Ключові слова: міська забудова, малі архітектурні форми, композиція, скульптура.

На сучасному етапі розвитку міст важливого значення набуває підвищення художньої виразності та неповторності ландшафту міст. Технічний і науковий прогрес, який зумовив високі будівельні темпи, збільшення територій міст, виявився у втраті гармонії, знеособленням життєвого простору для людини. Малі архітектурні форми (далі – МАФ) – невід’ємні елементи міського простору, за допомогою яких можна досягти композиційної рівноваги та створити комфортні умови відпочинку й культурного розвитку. Ці споруди міського ландшафту відіграють важливе значення у створенні акцентів і домінант, досягненні художньої завершеності, об’ємно-просторової композиції міста. Скульптурні групи в поєднанні з іншими видами МАФ мають не лише естетичне значення, але й беруть участь у побудові пропорційності й масштабності простору. Часто одна скульптура, наділена художніми рисами й органічно пов’язана з природним середовищем, надає території яскравої неповторності.

Мета статті – вивчення існуючих методів класифікації МАФ і визначення єдиної структури такої класифікації в контексті дослідження міської культури. Вивчення значення скульптури в структурній групі МАФ.

Дослідження та визначення видових ознак МАФ в умовах сучасного розвитку архітектури, упровадження нових матеріалів і методів роботи на виробництві потребують ґрунтовного аналізу та вивчення. Визначення впливу МАФ на соціокультурні процеси в місті дасть можливість правильного розміщення та планування їх у міському середовищі. Вивчення скульптури як складової частини МАФ і визначення впливу місцевих традицій на створення й гармонійне впровадження їх у простір міста є важливим чинником у системі проектування міського ландшафту.

Сучасне місто найбільшою мірою відображає соціокультурні процеси, що протікають у суспільстві держави й відтворює головні етапи, які вплинули на зміну стереотипів культурологічного світосприйняття. МАФ є наймінливішими елементами міського простору. Тому в

них часто простежуються нові тенденції й стилістичні напрями, притаманні певному, досить короткому історичному проміжку.

Розглядаючи питання приналежності тої чи іншої архітектурної форми до МАФ, слід відзначити різні точки зору щодо цього питання. Дослідження в цьому напрямі тривають уже досить тривалий час, розглядаючи здебільшого конструктивні та стильові характеристики МАФ. Із часом кількість таких архітектурних форм збільшується, з'являються нові типологічні групи.

У літературі періоду 1911–1950 рр. існує ряд альбомних видань, де зібрані кращі зразки МАФ, а також подана коротка характеристика до кожного з них. Ці видання були спрямовані, насамперед, як допоміжний матеріал для архітекторів і студентів спеціалізованих вузів. Культурологічний аспект щодо форм цього періоду згадується фрагментарно. Слід відзначити такі альбоми, як: Б.А.Биткин “Малые формы архитектуры (альбом проектов оград, заборов, ворот та калиток)”, 1946 р. [4]; В.М.Абрамов “Фонари для уличного и садово-паркового освещения”, 1948 р. [1]; “Киоски и фонтаны (Альбом проектов)”, 1949 р. [9]; В.Стори “Мотивы садовой архитектуры (садовые беседки, павильоны, гроты, ограды, ворота, калитки, мостики, садовая мебель, трельяжи)”, 1911 р. [17]; “Ограждения для деревьев (скамьи, вазы)”, 1940 р. [13]. У виданнях також присутні детальна описова база й ілюстрації до кожного виробу. МАФ у цих альбомах зібрані за відповідними типологічними особливостями та призначенням.

Характеристику МАФ подано в книгах: Е.С.Балакшина “Внешнее благоустройство микрорайона” [2], 1964 р., С.А.Хасиева “Архитектура городской среды”, 2001 р. [19], а також у праці З.А.Николаевской “Садово-парковый ландшафт”, 1989 р. [12]. У цих виданнях класифікація МАФ складається із загальної характеристики окремо взятої форми, що, у свою чергу, поділяється за спільними ознаками на більш прості.

У 50–90-х роках збільшується різноманітність МАФ, удосконалюються матеріали та змінюються стилістичні особливості. У “Каталозі малих архітектурних форм” В.Е.Бартлова 1980 р. подана класифікація МАФ за такими ознаками: споруди (навіси, павільйони, зупинки громадського транспорту, зонти, туалети); меблі (лавки, столи, квітники, урни для сміття); ігри для дітей (обладнання для розвитку сили й спритності, орієнтування на місцевості, тематичних і сюжетно-ролевих ігор); благоустрій (підпірні й декоративні стінки, сходи, мощення, годівниці для птахів); інформація (рекламні щити й тумби, стенди, вказівники, інформаційні таблиці, обладнання для наочної агітації) [3].

У книзі В.М.Свідерського “Малые архитектурные формы (ограды – фонари – вазы – скамьи)” [15, с.3–4] також розглянутий поділ МАФ за функціональними ознаками: 1) дошки пошани, газетні вітрини; 2) огорожі; 3) ліхтарі вуличного освітлення; 4) фонтани, питтєві фонтанчики, басейни, водорозбірні колонки; 5) сходи на вулицях і парках, пішохідні мости, підпірні стінки, бельведери та інші; 6) вазы, урни; 7) пристрої регулювання вуличного руху (позначення переходів, вказівники переходів, зупинок транспорту й маршрутів, павільйони для очікування громадського транспорту, зупинки таксі, годинники, таблички з позначенням вулиць і будинків тощо); 8) лавки; 9) рекламні пристрої на вулицях і площах (рекламні щити, світлова реклама, об'ємна реклама, вивіски); 10) кіоски й павільйони (торгові, обслуговування, технічні); 11) громадські туалети; 12) у парках культури й відпочинку до МАФ відносять: входи в парки, літні торгові павільйони, альтанки, атракціони, обладнання дитячих площадок та інше.

Також можна класифікувати МАФ залежно від їхнього призначення та використання в просторі міста. У підручнику В.С.Теодоронського “Строительство и эксплуатация объектов ландшафтной архитектуры” [18] МАФ поділяються на такі групи: декоративні – скульптура, фонтани, вазы, декоративні водойми, декоративні стінки, трельяжі й решітки, альпійські гірки та рокарії тощо; утилітарного характеру – торгові кіоски, лавки, огорожі, вказівники, знаки. Малі архітектурні форми утилітарного характеру, у свою чергу, поділяються на типи: МАФ, що організовують рельєф та оформлюють окремі ділянки територій, – відкриті сходи, пандуси, відкоси; обладнання для розміщення рослин – квітники, трельяжі; штучні водні спорудження – басейни, ставки, каскади, водопади, питтєві фонтанчики, водні каруселі та інші; огорожуючі МАФ – огорожі, стінки, парапети; відпочинкове обладнання – оформлення площадок, павільйони, садово-паркові меблі; обладнання для торгових і комунальних послуг – кіоски, палатки, обладнання дитячих та господарських площадок тощо [18, с.155].

Інші дослідники акцентують увагу на функціональному призначенні, також поділяючи їх на декоративні й утилітарні. Грунтуючись на класифікації, запропонованій підручниками із садово-паркового будівництва (А.Г.Лазарев, Е.В.Лазарева “Ландшафтная архитектура” [10, с.41–45]), до них можна віднести доріжки й майданчики, підпірні стінки, альпійські гірки й водойми, каскади й фонтани, садові споруди, паркани, огорожі.

Характеристика МАФ подається у Законі “Про благоустрій населених пунктів (щодо визначення поняття малої архітектури)” № 5143 від 17.09.2009 р.* [8].

Результати вивчення комплексу малих споруд міста в проектах і в середовищі приводять до можливості поділу їх за призначенням і містобудівними якостями на шість основних груп: 1) монументальні твори архітектури і скульптури; 2) декоративні форми міста; 3) малі архітектурні споруди з інтер’єром; 4) елементи міського устаткування; 5) засоби зорової інформації; 6) малі інженерно-архітектурні споруди [7, с.5–6]. Створена для урізноманітнення й збалансування міського середовища, вона, з іншого боку, цілком здатна й уніфікувати, спотворити його, як правило, у тому разі, коли не дотримано відчуття міри. Бажано, щоб в архітектурі малих форм і в інших елементах благоустрою відбивалися народні традиції. Творче вирішення малих форм архітектури повинно базуватися на раціональній уніфікації елементів, їх конструктивних вузлів і деталей, щоб зробити їх більш економічними [14, с.3].

Досліджуючи тему МАФ, ряд авторів по-різному поділяють їх, наголошуючи на певних, доцільних і важливих, на їхню думку, аспектах. Зокрема, залежно від масовості й способу виготовлення Георгій Потаєв у статті “Методичні основи проектування малих ландшафтно-архітектурних форм” пропонує таку класифікацію МАФ: типові (випускаються у великих кількостях на великих підприємствах, замовлення за каталогом, популярні в міських об’єктах); серійні (виконуються за стандартними проектами невеликими серіями: лави, альтанки, перголи та інші); індивідуальні (виконуються по дизайнерських ескізах або кресленням, створюються спеціально на замовлення).

Усі МАФ, окрім сказаного вище, за способом виготовлення поділяються на дві групи: виготовлені за спеціально розробленими індивідуальними проектами; виготовлені за стандартизованими проектами із шаблонних елементів і конструкцій. Основні вимоги до МАФ: економічність, екологічність, естетичність, безпека, функціональність, універсальність і технологічність.

Слід звернути увагу також на те, що більшість МАФ виготовляються на підприємствах великими кількостями, за певними стандартами та відповідають вимогам, передбаченим законодавством. Такі МАФ, здебільшого, не мають мистецької цінності, але повинні узгоджуватись із стилістичними особливостями тої чи іншої місцевості. Існують також МАФ, що розробляються індивідуально для заздалегідь спроектованого парку чи скверу, палацу чи площі. У такому випадку МАФ, в більшості випадків, стають культурною цінністю для міст, окрасою, що надає неповторності й індивідуальності навколишній архітектурі.

Класифікація МАФ дає нам можливість розділити їх за певними характерними ознаками на групи, які допоможуть у грамотному проектуванні ансамблю міста. Дасть змогу безпомилково визначити культурну цінність того чи іншого об’єкта. Серед авторів, які розглядають скульптуру в системі МАФ, слід відзначити: М.Аренієва, Е.С.Балакшину, Б.А.Биткіна, О.Б.Бондарева, В.Ф.Дедюхіна, А.Г.Лазарева, Е.В.Лазареву, Г.А.Потаєва, П.І. Приходько, В.М.Свідерського, Н.Стойнова, В.С.Теодоронського, Г.Узунова. Ці дослідження є важливими для подальшого вивчення та визначення, яку саме скульптуру слід відносити до структури МАФ.

* У Законі сказано: “До малих архітектурних форм належать: альтанки, павільйони, навіси; паркові арки (аркади) і колони (колонади); вуличні вази, вазони і амфори; декоративні фонтани і басейни, штучні паркові водоспади; монументальна, декоративна та ігрова скульптура; вуличні меблі (лавки, лави, столи); садово-паркове освітлення, ліхтарі; сходи, балюстради; паркові мостики; устаткування дитячих ігрових майданчиків; павільйони зупинок громадського транспорту; огорожі, ворота, ґрати; меморіальні споруди (надгробки, стели, обеліски тощо); рекламні та інформаційні стенди, дошки, вивіски; стаціонарні та пересувні малі архітектурні форми для здійснення підприємницької діяльності; інші об’єкти визначені законодавчими актами”.

Вищеподані класифікації вітчизняних і зарубіжних авторів свідчать про дещо різні точки зору щодо структурної характеристики МАФ. Під культурним потенціалом міста ми розуміємо здатність міської спільноти до розвитку через усвідомлення самого себе. Перехід до такого розуміння неодмінно означає, що від формальної інтерпретації культури як чогось зовнішнього, до чого можна лише долучитися, ми робимо спробу пересунути в сутнісну інтерпретацію культури як міського світу. Цей світ створюється зусиллями всіх жителів – кого в більшій, кого в меншій мірі, але провідна роль у такому процесі належить усім тим, хто складає активну діяльну меншість незалежно від того, яка спеціалізація й конкретна робота діяльної людини [6, с.24]. Вже тому програма розвитку культури міста не може ігнорувати стан і характер міського середовища в її минулому й сьогоденні.

Найчастіше ландшафтну архітектуру представляють як завдання озеленення міст і селищ, вирішуване окремо, поза зв'язком з об'ємною архітектурою. Ситуація характерна як для реконструкції центрів існуючих селищ і малих міст, так і для новостворюваних центрів. Але саме в таких поселеннях, що мають досить низьку щільність малоповерхової забудови, і зберігаються можливості формування виразних архітектурно-просторових композицій. При цьому особливе значення набуває творче використання природної своєрідності місцевості.

МАФ є елементами, які завершують формування інтер'єру міста у функціональному й естетичному відношенні, а рівень їх досконалості служить показником рівня містобудівної культури в цілому [7, с.3]. До сьогодні існує зневажливе ставлення до цього роду архітектури. Це є частковим наслідком того, що, усупереч здоровому уявленню про економічну доцільність, прийнято було споруджувати кіоски, огорожі, стенди для афіш і навіть дошки пошани здебільшого з німецьких матеріалів, начебто дешевих (переважно з дерева). Склалася погана традиція встановлювати малі форми архітектури (тимчасові або на зразок тимчасових), не узгоджуючи їх з містобудівними проектами [5, с.3].

Мала міська скульптура здатна перетворити звичайний простір або ж підсилити існуючі переваги й розставити акценти в насиченому історичному центрі. У гіршому разі вона може стати справжнім подразником, прикладом поганого смаку й неграмотності [11].

Порівнюючи ситуацію в міській скульптурі, що склалася нині з радянським часом, очевидним буде різке збільшення бронзових і кам'яних композицій, з одного боку, а з іншого, – зниження професійних критеріїв, що призводить до деградації цього виду мистецтва. В ідеалі мала міська скульптура покликана створити або підкреслити неповторність і своєрідність кожного конкретного місця, призначена будити уяву й емоції. Адже саме через неї можливий зв'язок архітектури з образотворчим мистецтвом, яке естетизує оточення й життя людини, звертаючись до його почуттів і мислення одночасно, вносить різноманітність і гармонію, такі необхідні людині [16].

Витвори монументально-декоративного мистецтва часто стають основними компонентами міського простору (різного роду скульптура, декоративні об'єми, стели, дошки пошани, таблички з назвою населеного пункту). Досить важливим є правильний вибір, стилістичні ознаки та співрозмірність до місцевого ландшафту скульптури разом з іншими МАФ. У містах Західної України довгий час була поширена переважно монументальна скульптура. Сьогодні ж разом зі зміною ставлення до навколишнього середовища трансформуються й художні пріоритети. Міста з особливим інтересом збагачують свій простір пленерними скульптурними групами нового характеру та значення. У місті Івано-Франківськ щороку проводиться свято ковальства, де поряд з іншими роботами створюють малу скульптуру, яку згодом розміщують у парках чи скверах міста.

Також гарним прикладом створення гармонійного предметно-просторового середовища є Пейзажна алея в місті Київ у дитячому сквері. Тут поєднання МАФ разом із скульптурою створює неповторну атмосферу, у якій мешканці мають можливість відпочити чи провести вільний час з дітьми. Парки й сквери, пішохідні вулиці та майдани – усі вони активно наповнюються й декоруються МАФ. Мала форма, як відомо, приваблює своєю співрозмірністю людині: змушує підійти до неї, торкнутися, сфотографуватися. Вона невід'ємна, а часом і вирішальна частина комунікації міста й людини. Саме МАФ роблять місто зрозумілим, приємним і доступним людині. Інколи населення мікрорайону проводить корисну роботу щодо благоустрою й озеленення мікрорайону, і така робота є досить цінною. Проте участь населення в благоустрої не

завжди є достатньо кваліфікованою, що призводить, як показує практика, не тільки до створення проекту, але й до досить складних помилок, які важко виправити в майбутньому. Так, наприклад, у деяких нових мікрорайонах можна спостерігати перевантаженість і випадковість насаджень, їх примітивність, строкатість асортименту рослин, застаріле обладнання площадок, автостоянок та інших пристроїв, кілометри непотрібних огорож. Малі форми й особливо скульптура часто дивують своєю наївністю, а інколи й грубістю [2, с.4].

Кожне покоління залишає в місті свої “сліди”. Ми всі захоплюємося досконалим просторово-пластичним відчуттям зодчих попередніх поколінь, але чомусь у край рідко здатні зберегти й продовжити первісну гармонію задуму [16]. Гарними прикладами в цьому випадку є скульптурні групи в парках і скверах радянського періоду. Зокрема, казкові герої в гідропарку “Топільче” міста Тернопіль, виготовлені з дерева, гармонічно доповнюють місцевий ландшафт. Хоча за останні десятиліття багато з них пошкоджені й потребують відновлення та реконструкції. Також прикладом використання скульптурних груп є фонтан і настінні барельєфи в місті Мукачеве Закарпатської області. У місті Яремче зразками скульптурних груп радянського періоду є фонтан і ландшафтна скульптура в санаторії “Прикарпатський”.

Багато МАФ не проходять перевірку часом. Нерідко їх руйнують, як невдалі приклади, і згадують лише на сторінках підручників чи спеціалізованої літератури. Деякі відновлюють, незважаючи на те, що час позбавив їх колишньої краси й привабливості. Класифікація МАФ дала нам можливість визначити приналежність конкретної з них до певної групи з подібними ознаками, спростивши в майбутньому в практичному відношенні проектування нових територій у просторі міста, у теоретичному: підготувати базу для детального вивчення МАФ у взаємозв'язку із середовищем. Переконані, що включення скульптури в перелік об'єктів МАФ дасть можливість оцінити їх значення й роль у ландшафтному дизайні міста, урахувати культурологічні й естетичні складові при проектуванні скульптури в майбутньому. Структура МАФ – це основа для законодавчої бази та встановлення їхньої культурологічної складової.

1. Фонари для уличного и садово-паркового освещения / [В. М. Абрамов, Г. П. Баданов, О. А. Свешников и др.] – Ленинград : Полиграфкнига, 1948. – 37 с.
2. Балакшина Е. С. Внешнее благоустройство микрорайона / Е. С. Балакшина. – М. : Изд-во л-ры по строительству, 1964. – 146 с.
3. Бартлов В. Э. Каталог малых архитектурных форм / В. Э. Бартлов. – Минск : Победа, 1980. – 198 с.
4. Биткин Б. А. Малые формы архитектуры (альбом проектов оград, заборов, ворот и калиток) / Б. А. Биткин. – Новосибирск : Типограф. № 1 Новосибирского облисполкома, 1946. – 83 с.
5. Васильковский В. С. Малые формы архитектуры на городской магистрали : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. архит. / В. С. Васильковский. – Ленинград, 1966. – 25 с.
6. Городская среда. Технология развития. Настольная книга / [В. Л. Глазычев, М. М. Егоров, Т. В. Ильина и др.]. – М. : Лады, 1995. – 240 с.
7. Дедюхин В. Ф. Малые формы в архитектуре городов Западной Сибири (на примерах Новосибирска, Омска, Кемерово, Барнаула и других городов) : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. архит. / В. Ф. Дедюхин. – Новосибирск, 1972. – 26 с.
8. Закон України “Про благоустрій населених пунктів (щодо визначення поняття малої архітектури)” № 5143 від 17.09.2009 р. / Верховна Рада України.
9. Киоски и фонтаны : альбом проектов. Разраб. Гос. архитектурными мастерскими. – М. : Гос. архитектурное изд., 1949. – 49 с.
10. Лазарев А. Г. Ландшафтная архитектура / А. Г. Лазарев, Е. В. Лазарева. – Ростов н/Д : Феникс, 2005. – 282 с.
11. Нордштейн Л. А. Ландшафт как основа архитектурного своеобразия центров поселений (статья журнала) [Электронный ресурс] / Л. А. Нордштейн // Архитектура и строительство. – 2004. – С. 1. – Режим доступа : <http://ais.by/story/295>.
12. Николаевская З. А. Садово-парковый ландшафт / З. А. Николаевская. – М. : Стройиздат, 1989. – 159 с.
13. Ограждения для деревьев (скамьи, вазы) / Главное управление по художественной промышленности комитета по делам архитектуры при Совете Министров СССР. – М. : Гос. архит. изд-во, 1940. – 24 с.
14. Свідерський В. М. Малі архітектурні форми / В. М. Свідерський. – 2-ге вид., переробл. та доповн. – К. : Будівельник, 1976. – 63 с.

15. Сви́дерский В. М. Малые архитектурные формы (ограды – фонари – вазы – скамьи) / В. М. Сви́дерский. – К. : Типограф. изд-ва Академии архит. УССР, 1953. – 214 с.
16. Машарова О. Н. Скульптура в городе (статья журналу) [Электронный ресурс] / О. Н. Машарова // Архитектура и строительство. – 2008. – С. 1. – Режим доступа : <http://ais.by/story/1460>.
17. Стори В. Мотивы садовой архитектуры : садовые беседки, павильоны, гроты, ограды, ворота, калитки, мостики, садовая мебель, трельяжи / В. Стори. – С-Петербург : Изд-во П. П. Сойкина, 1911. – 22 с.
18. Теодоронский В. С. Строительство и эксплуатация объектов ландшафтной архитектуры : учеб. для студ. высш. учеб. завед. / В. С. Теодоронский, Е. Д. Сабо, В. А. Фролова ; [под ред. В. С. Теодоронского]. – 2-е изд., стер. – М. : Изд. центр “Академия”, 2007. – 352 с.
19. Хасиева С. А. Архитектура городской среды : уч. для вузов / С. А. Хасиева. – М. : Стройиздат, 2001. – 104 с.

В статье рассмотрены малые архитектурные формы как неотъемлимые элементы городского пространства, с помощью которых можно достичь композиционного равновесия и создать комфортные условия отдыха и культурного развития. Выяснено, что скульптурные группы в сочетании с другими видами МАФ имеют не только значение, но и принимают участие в построении пропорциональности и масштабности пространства. Доказано, что скульптура, наделенная художественными чертами и органически связанная с естественной средой, привносит в территорию яркую неповторимость.

Ключевые слова: городская застройка, малые архитектурные формы (МАФ), композиция, скульптура.

Small architectural forms as inalienable elements of town space, by means of which it is possible to attain a composition equilibrium and create the comfort terms of rest and cultural development, are considered in the article. It is found out, that sculptural groups in combination with other types of SAF have not only an aesthetic value but also participate in the construction of proportion and space scale. It is well-proven that a sculpture, provided with artistic lines and organically related to the natural environment, gives to territory of bright uniqueness.

Key words: city building, small architectural forms (SAF), composition, sculpture.

УДК 730:726

Леся Білоус

САКРАЛЬНА НАРОДНА СКУЛЬПТУРА РОГАТИНЩИНИ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТЬ

У статті розповідається про надмогильні пам'ятники, виготовлені народними майстрами на теренах Рогатинщини, характеризується традиційне сакральне ремісництво XX – поч. XXI ст. Узято до уваги придорожні та присадибні каплиці, хрести. Зроблено спробу системного аналізу такого виду скульптури.

Ключові слова: надмогильні пам'ятники, сакральна скульптура, народна творчість.

Християнська надмогильна скульптура на теренах України своїм корінням сягає часів початку контактування її населення з християнським світом. Стосунки з Візантією привели до поширення християнських надгробків у період Княжої доби. Безпосередньо на території західноукраїнських земель надмогильна сакральна скульптура пройшла певну еволюцію як у контексті утвердження й поширення християнства, так і в контексті народних звичаїв, вірувань та обрядів. На теренах сучасного Рогатинського району Івано-Франківської області можемо прослідкувати певні видозміни й особливості в спорудженні надмогильних пам'яток. Сакральна народна скульптура Рогатинщини XX – початку XXI століть є унікальною й особливою, як з боку релігійно-обрядових традицій, так і з боку історичного поступу.

Актуальність зазначеної теми зумовлена недостатнім рівнем вивчення сакральної народної скульптури на території Рогатинського району Івано-Франківської області.

Мета дослідження полягає в тому, щоб простежити історію виникнення хреста, розкрити сутність сакральної скульптури, систематизувати та проаналізувати види христів і каплиць, показати унікальність оформлення поховань у регіоні, зосередитися на зразках мистецтва “народного примітиву”.

Пластично відтворений хрест, як символ нової віри, уперше з'явився на князівських саркофагах у IX–X століттях. Графічний, фресковий знак хреста наносився поруч з похованням

у печерах, на стінах і долівках катакомб, перш ніж зайняти місце, що згодом стало традиційним, у головах на насипаному пагорбі могили [9, с. 9].

Дерев'яні, рідше кам'яні, хрести, з'явилися на могилах не раніше ХІІІ–ХІV століть. Малі чотирикінцеві хрести рівнораменної форми не вибували з поховальної практики впродовж століть. Простий чотирикінцевий хрест, зроблений з брусів дерева або ж витесаний з брили каменю, із часом поступово замінювався хрестом зі складнішою структурою художнього образу. Більшою мірою на ньому позначилися етносоціальні фактори та міжетнічні зв'язки, насамперед із західними сусідами. Цим, у першу чергу, пояснюється поява на українських землях наприкінці ХVІ – на початку ХVІІ ст. “фігур” з Розп'яттям, пам'ятних хрестів тощо. Великий вплив на цей процес мала католицька церква з її стимулюванням пластичних мистецтв [9, с.11–12].

Відомо, що в ХVІІ ст. на площах окремих міст, у монастирських дворах, часто на роздоріжжях стояли “фігури” з Розп'яттям. У ХVІІІ – на поч. ХІХ ст. такі об'єкти та їх кам'яні модифікації можна було бачити на в'їздах і виїздах багатьох містечок та сіл. На сільських і містечкових цвинтарях надмогиляники з пластичними елементами з'явилися чи не вперше наприкінці ХVІ століття. З кін. ХІХ – поч. ХХ ст. на цвинтарях Галичини, Поділля споруджується дедалі більше пам'ятників, у яких знак хреста губиться серед різьбленої символіки. Їх смислове й іконографічне вирішення завжди конфесійно зумовлене, а художньо-образний лад проіннятий експресією або ж рисами, сповненими умиротворення, відчуття вічного, величного. Творці цих пам'яток – безіменні сільські, рідше містечкові майстри, які зверталися до тих самих символів віри, естетичних уявлень, що і їх предки [9, с.12].

З кінця ХІХ ст. дерев'яна та кам'яна цвинтарна різьба набула широкого розповсюдження на південно-західних землях України: Підкарпатті, Карпатах, Західному, частково Східному Поділлі [9, с.12].

З різних причин більшість давніх місць поховання в Україні зникла. У 1930–1940-х роках були стерті з лиця землі сотні, тисячі сільських і міських цвинтарів. Знищені в роки радянської влади місця поховань Січових стрільців, воїнів УГА, усіх, хто поліг у боротьбі за волю України.

Вилучена тоталітарним режимом зі сфери духовної та матеріальної культури народна сакральна різьба не увійшла в шеститомну “Історію українського мистецтва” (К., 1960-ті рр.) [1].

Вивченню народного надмогильного та пам'ятного знаку присвятили себе такі науковці, як Моздир Микола [9, с.10], Малина Валерій [2, с.5]. Недавні дисертаційні праці на цю тему належать Кузенку Петру [11], Хом'як Лідії [8] та ін.

Хрест є втіленням великої шани до Господа. На українських землях з давніх-давен споруджувалися пам'ятні, поклінні, придорожні, відтак і присадибні хрести, “фігури”. Цей процес з відповідними трансформаціями триває. Хрест завжди був і є найбільш достойним знаком-символом для відзначення важливих подій у житті народу, громади, людини, захисником від усього небажаного.

Придорожні хрести були популярні в Західній і Центральній Європі. Розповсюдженню їх на українських землях сприяли етнокультурні та інші зв'язки українського народу із Заходом, особливо експансійні процеси Речі Посполитої. Але створені в Україні хрести часто відрізнялися від західних конфесійно-обумовленими відмінностями, локальними, традиційно детермінізованими рисами.

Монументальні хрести, здебільшого з Розп'яттям, устанавлювалися при в'їздах до міста чи села, на узбіччі лісових доріг, біля джерел тощо. У народі, як і в сусідній Польщі, їх називали “фігурами” (з лат. “постать”). Найчастіше це були придорожні об'єкти поклоніння – високі дерев'яні, кам'яні стовпи з вирізьбленою на них фігурою святого, іноді сидячого в задумі Христа, відомого під назвою “Скорботний” (“Фрасобливий”) [9, с.84].

Так, у селі Сарники на Рогатинщині на околиці понині зберігся топонім “бабина долина”. У цьому місці стоїть викладений з кам'яних брил стовп висотою біля трьох метрів із цікавим скульптурним закінченням – Ісус Христос у сидячій позі з терновим вінком на голові [12, с.130–131].

У селі Лопушня Рогатинського району є диво-пам'ятник, на який наткнувся під час своїх мандрівок і досліджень Богдан Януш восени 1918 року. Він описав його в публікації в “Wywiadu Codziennego” у номері 51 від 19 грудня 1926 року: “... Дві пари ніг вказують на дві людські постаті наднатуральної висоти, зрослі плечима і звернуті обличчям на південь і північ.

Цоколь під хрестом – це рештки шат, опадаючих до колін. Зважаючи на те, що цілісність виконано з пісчаника одного гатунку і не змішених з первісного місця, я вирішив, що хрест був споруджений шляхом перекриття фігури на лінії зросту плеч обох постатей. Довжина рамен хреста відповідала б ширині плеч величезної статуї. Якщо істотно так було, то навколо пам'ятника повинні бути рештки кам'яних осколків. Незважаючи на дощ, ми почали розкопки. Під поверхнею землі ми відразу наткнулися на відпадки (куски) такого самого каменю, що підтверджує мою догадку. Судячи по примітиву різьби хреста, фігура поганська була перекована в кінці XVIII ст., або на початку XIX ст., що підтверджує місцева легенда про те, що один священник перед сто роками наказав знищити цей язичний пам'ятник ...” [12, с.124–132].

Про цю скульптуру є відомості в першому томі шеститомного видання “Історія українського мистецтва”. Сказано, що давньослов'янську скульптуру було витягнуто з Дністра в селі Лопушне Івано-Франківської області, а тому цей ідол відомий під назвою Лопушанського Святовида [1, с.118]. Найвірогідніше, що лопушанська дохристиянська пам'ятка цілковито була знищена, а на її місці встановлено хрест. У монографії Василя Слободяна “Храми Рогатинщини” уміщена світлина, на якій зафіксовано вигляд цієї скульптури перед 1918 р. [13, с.8]. У 1961 р. хрест був забраний до Львівського Національного музею, де зберігається й сьогодні [12, с.124].

У книзі “Мартирологія українських церков” (II том) подано такі факти: “19 грудня 1973 р. на дорогах сіл Бабухів, Вербилівці і Залужжя в Івано-Франківській обл. знищено всі придорожні хрести. Деякі були поставлені на знак знесення панщини в 1848 р.” [6, с.90].

У двотомному зібранні “Рогатинська земля”, виданому за кордоном у 1989–1996 рр., наводяться факти та спогади про руйнування й відновлення хрестів, каплиць у другій половині XX століття.

Петро Маслій у статті “Лучинці під трьома окупантами” розповідає: “В 1945 р. зруйновано Стрілецьку могилу, березовий хрест зрізано. В 1955 р. поставлено новий хрест, але в 1957 р. його знищили свої яничари. Капличку, яка стояла недалеко центру села, знищено. В 1952 р. знищені були всі придорожні хрести в селі і на полях. Хрест-пам'ятку скасування панщини, що стояв у центрі села, перенесено і вкопано біля церкви. В 1990 і 1991 роках каплицю реставровано, відновлено і поставлено всі хрести на давніх місцях, упорядковано Стрілецьку могилу і поставлено новий хрест” [7, с.378–379].

Найбільше збережених хрестів, доповнених Розп'яттям, дійшло до нас з другої половини XIX – першої половини XX століть. Це був період особливого піднесення каменеробного ремесла. Відміна кріпосного права полегшила матеріальне становище селян. Кращі умови життя позитивно вплинули на розвиток усіх галузей народної творчості: ткацтва, вишивки, кераміки, обробки металу, каменю, як і на розвиток народної архітектури. Кам'яна сакральна пластика у вигляді надгробків мистецьки збагачується, стає вагомим елементом народного мистецтва [4, с.63–64].

На території Західної України зазначеного періоду активно діяло багато каменеобробних осередків у таких селах Галичини, як Демня, Нараїв, Городниця, Город, Ямна та ін. [4, с.64]. Вироби майстрів цих осередків користувалися попитом серед населення краю.

Найбільш поширеними на Рогатинщині є надмогильні пам'ятники, виготовлені народними майстрами каменеробного осередку в селищі Нараїв, що на Тернопільщині. Різьбярський доробок нараївців можна розглядати як виразний приклад мистецтва примітиву, або так званої “третьої культури”, що, балансуючи на межі фольклору й учено-артистичного професіоналізму, утворює окрему сферу з власною художньою мовою й стилем. Деякі специфічні особливості творчості тутешніх майстрів, що зумовлюють фольклорну насиченість їхніх виробів, спонукають послуговуватися наразі терміном “народний примітив”. Цей термін запропонований дослідницею Оленою Клименко з метою виокремлення з-поміж подібних, але й дещо відмінних явищ (неканонічного й авторського примітиву, наїву, інситу мистецтва), саме такого різновиду художньо-примітивної творчості [3, с.25].

Однією із закономірностей меморіальної різьби нараївських майстрів є те, що в жодному виробі й досі не порушено тієї загальної канонічності, яка й визначає характер тутешнього надмогильного пам'ятника і яка сформувалася в 1950–1960-х роках. Це – постамент, декорований рослинним мотивом чи доповнений невеличкою рельєфною фігуркою в ніші, і так

званий “верхняк” – скульптурне завершення у формі хреста-“дубка” з Розп’яттям або статуарна постать Богоматері, фланкована з боків симетричними зображеннями ангелів.

У нараївській різьбі проглядається казкова образність, яку слід шукати ще й у народній пісенній культурі, позаяк однією з національних особливостей українського народного (канонічного) примітиву визначено активне звертання до фольклорних мотивів, насамперед тих, які пов’язані зі світом живої природи (мотив пташки, калини, дуба, квітки тощо) [14, с.146].

Найпоширенішим рослинним мотивом на надгробках нараївського каменеобробного осередку є виноградний пагін, зображення якого зроблено з тією ж силою пластичної виразності, що й зображення святих осіб. Стосовно художніх утілень зазначеного оздоблення доводиться констатувати нівелювання семантичного значення винограду, обумовленого теологічними догмами, й акцентування його декоративних якостей. Однією з прикметних рис національної рослинної орнаментики, реалізованої і у творчості нараївських майстрів, є виділення рослинного стебла шляхом надання йому масивності, конструктивної міцності, структурованості [14, с.146].

Під час огляду надгробних статуй роботи нараївських майстрів зауважується привітність обличчя вирізьблених персонажів, виражена просвітленою усмішкою. Вона навдивовиж подібна до усмішки давньогрецьких куросів, що мала виказувати урочистий, радісний стан, героїчну рівновагу сил людини античної доби. Крім того, у багатьох статуях із Нараєва зауважуються вольові фізіогномічні риси: зосереджено-пильний погляд, невеликий тонкий рот, важкувате підборіддя, окреслені вилиці.

Цікавою, на наш погляд, знахідкою є чотири надгробки над похованням однієї родини на кладовищі села Світанок Рогатинського району. На одній могилі розташовані три надмогильні хрести й один статуарний пам’ятник, датовані 1978–1990 рр. і виготовлені нараївськими майстрами. Тут поєднані між собою і сакральна тематика, і рослинні орнаменти, які вже не одне десятиліття є характерними для майстрів нараївського осередку. Що є підтвердженням вищесказаного.

За традицією, після поховання людини на могилі встановлюють тимчасовий дерев’яний хрест “в головах”, який повинен стояти не менше року, поки його не замінять хрестом або пам’ятником з каменю. Унікальним явищем є поховання в селі Стратин Рогатинського району Івано-Франківської області, де кам’яні хрести на могилах на початку ХХ ст. встановлювалися “у ногах” покійного, а в 50–60-х рр. ХХ ст. почали ставити хрести посередині могили. За словами жительки села Стратин Анастасії Іващишин, кладовище знаходиться біля церкви святого Дмитрія, і хрести на тих могилах, які розташовані позаду церкви, ставили “в ногах” покійного, вважаючи, що в такий спосіб похована людина перебуватиме ближче до церкви, до Бога. На могилах кінця ХХ – початку ХХІ ст. пам’ятники зазвичай розташовані “в головах”.

Якщо проаналізувати цвинтарну скульптуру Рогатинщини на зламі ХХ і ХХІ ст., то в останні два десятиріччя простежується тенденція до декоративізму, а в композиції пам’ятників з’являються нові, нетрадиційні компоненти, символічні мотиви. Ця тенденція зумовлена різними чинниками. Крім економічного становища, що дозволяє сім’ї покійного споруджувати пам’ятники з найдорожчих матеріалів, замовляти скульптурні портрети, не останнє місце посідає поняття престижності й ігнорування місцевих традицій.

Більшість пам’ятників 1980–1990 рр. на теренах Рогатинщини замовлялися в м. Бурштин Галицького р-ну, де існувало підприємство з виготовлення надмогильних пам’ятників. Багато з них мали такий вигляд: на постаменті встановлена стела висотою 1,5х2 м з хрестом посередині без скульптурного зображення розп’ятого Спасителя. На плиті прикріплена світлина померлого в техніці фотокераміки, під нею таблиця з нержавіючої сталі з написом. Водночас на пам’ятниках цього типу присутні мотиви народної орнаментики, запозичені з вишивки та різьби. Здебільшого це відомі “пшенички” у гуцульській різьбі та “хрестик” у вишивці. З рослинних мотивів використовувалися виноградна лоза, пальмова гілка, квіти та ін.

Траплялися випадки, що й у радянський час окремі ювілейні дати були визначені встановленням хрестів. Так, у селі Світанок височить пам’ятний хрест, встановлений на честь святкування 1000-річчя Хрещення України в 1988 р.

Про закорінену в народі потребу бачити у своєму середовищі хрест як символ віри свідчать поновлення, встановлення нових на місці знищених.

Такий хрест знаходиться в центрі с. Конюшки, недалеко м. Рогатин. Його описав Микола Моздир у книзі “Українська народна меморіальна пластика”: “Відмежований від близьких садиб та хідника декоративною металевою огорожею, пам’ятник привертає увагу вже здалека, передусім своєю формою. Вона не зовсім традиційна. Цокольна частина пам’ятника об’ємніша за верхню. Переходи між ними – м’які, заокруглені. Навершя, що відокремлене від середньої вужчої частини тонким карнизом, своєю формою асоціюється з триверхою церквою, на середньому високому куполі якої – кам’яний хрест з Розп’яттям. Бронзова фігурка Ісуса Христа, поза сумнівом, сучасної роботи, як і цей чотириконечний хрест. Мета спорудження цього пам’ятника зафіксована у викарбуваних словах спереду: «Ісусе Сине Божий помилуй нас. Скасування панщини. 1902 р.»» [9, с.76].

В останні десятиріччя все частіше будуються придорожні та присадибні каплички різних форм, розмірів, відмінні за внутрішнім наповненням, декором, але неодмінно з тривких матеріалів. Мотивація їх спорудження є традиційною – це звертання до Бога про захист від різних бід, трагічних випадків, на оздоровлення тощо. Їхня кількість зростає, архітектура стає більш модерною, облаштування й декор вишуканішим. Їм передували скромніші за всіма параметрами каплички, збудовані на початку ХХ століття. Це були маленькі – 2х3 м і навіть менші споруди у вигляді хатинки з літографськими іконками на стінах і маленьким столиком, на якому стояв хрест.

Окрему галузь народного пам’ятництва становлять меморіали, присвячені героїці Січового стрілецтва, воїнам УГА, а також тим, хто загинув у визвольних змаганнях за незалежність України в 1940–1960 роках. Вони різняться за формою, але однакові за ідейним наповненням, лаконічно сформульованим у написі: “Борцям за волю України” [9, с.267]. У кожному куточку Рогатинського краю знаходяться могили борцям за волю України, систематично відправляються молебні.

Таким чином, традиційне сакральне каменярство ХХ – поч. ХХІ ст. на території Рогатинського району Івано-Франківської області представлене комплексом пам’яток, зокрема, цвинтарною народною скульптурою, придорожніми та присадибними хрестами, пам’ятними хрестами, меморіалами борцям за волю України, каплицями. На кладовищах Рогатинщини зосереджені оригінальні пам’ятки меморіальної різьби майстрів зі с. Нараїв Тернопільської обл., у яких збережені композиційні схеми, декор, фігуративні мотиви й навіть реліктові елементи, традиційні для української народної творчості.

1. Історія українського мистецтва : у 6 т. – К. : УРЕ, 1966. – Т. 1. – 456 с.
2. Малина В. Кам’яні хрести в Україні. XVIII–XX ст. Онтологія. Типологія. Символіка. Функція : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра мистецтвознав. : 26.00.01 / В. В. Малина ; Харк. держ. акад. культури. – Х., 2009. – 38 с.
3. Клименко О. До питання про термін “народний примітив” / О. Клименко // Українська народна творчість у питаннях міжнародної термінології (примітив, фольклор, аматорство, наїв, кітч...) : кол. дослідж. за матеріалами Других Гончарівських читань. – К. : Музей Івана Гончара – Родовід, 1996. – С. 24–27.
4. Кузенко П. Сакральна культура України : навчально-методичний посібник / П. Кузенко ; [за ред. В. А. Качкана]. – Івано-Франківськ, 2008. – 88 с.
5. Малина В. Кам’яні хрести в Україні. XVIII–XX ст.: онтологія, типологія, символіка, функція : монографія / В. Малина. – Миколаїв : Худож. крам, 2009. – 864 с.
6. Мартирологія українських церков : у 4 т. / [упоряд. О. Зінкевич, о. Т. Лончина]. – Торонто ; Балтимор : Укр. вид-во “Смолоскип” ім. В. Стефаніка, 1985. – Т. 2. – 839 с.
7. Маслій П. Лучинці під трьома окупантами / П. Маслій // Рогатинська земля. – Нью-Йорк ; Париж ; Сідней ; Торонто, 1996. – Т. 2. – С. 350–380.
8. Хом’як Л. В. Меморіальна різьба осередків народного каменярства в Галичині кінця XIX–XX століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : 17.00.06 / Л. В. Хом’як ; Львів. акад. мистец. – Львів, 2002. – 17 с.
9. Моздир М. Українська народна меморіальна пластика / М. Моздир. – Львів : ІН НАН України, 2009. – 287 с.
10. Моздир М. Українська народна меморіальна скульптура / М. Моздир. – К. : Наук. думка, 1996. – 128 с.

11. Кузенко П. Я. Народні кам'яні надмогильні хрести Українських Карпат середини XVIII – першої половини XX ст. (історія, типологія, художні особливості) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : 17.00.01 / П. Я. Кузенко ; Держ. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. – К., 2005. – 20 с.
12. Польовий Я. Хрест із Лопушні / Я. Польовий. // Рогатинська земля: історія та сучасність : матеріали III наук. конф., Рогатин, 26 берез. 2002 р. – Рогатин ; Львів : Вид. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2005. – Т. 4. – С. 124–132.
13. Слободян В. Храми Рогатинщини / В. Слободян. – Львів : Логос, 2004. – 248 с.
14. Хом'як Л. Меморіальна різьба нараївських каменотесів / Л. Хом'як // Родовід. Наукові записки до історії культури. – К., 2002. – Ч. 18–19. – С. 142–151.

В статті розповідається про надмогильні пам'ятники, виготовлені народними майстрами на поприщах Рогатинщини, характеризується традиційне сакральне ремесленництво XX – початку XXI ст. Прийнято до уваги придорожні та приусадебні хрести. Зроблено спробу системного аналізу такого виду скульптури.

Ключевые слова: надмогильні пам'ятники, сакральна скульптура, народне творчество.

The article deals with the tombs produced by the folk craftsmen in the Rohatyn region. It characterizes the traditional sacral craftsmanship of the 20th – early 21st c. Roadside chapels, chapels adjoining houses, crosses are taken into account. The author systematically analyzes the sculpture of this kind.

Key words: grave monuments, sacral sculpture, creation.

УДК 391.2; 124. 5(477)

Ганна Макогін

СОЦІАЛЬНІ ФУНКЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО ВБРАННЯ: АКСІОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

Стаття присвячена дослідженню народного одягу як поліфункціонального феномену національної культури. Автор статті аналізує роль українського народного вбрання в просторі національної культури, відстежуючи зміни його функціональності згідно з новими культурними реаліями.

Ключові слова: етнокультурна спадщина, цінність, функція, аксіологічний підхід, традиція, репрезентація, національна самоіндифікація.

У культурологічному дослідженні проблема цінностей займає особливе місце, перш за все, у зв'язку із широко поширеним тлумаченням культури як сукупності всіх цінностей, створених людством. Аксіологічний* підхід дозволяє аналізувати феномени культури згідно з їхньою роллю в реальності й місцем у структурі ціннісного простору. З погляду діяльності людини аксіологи розглядають артефакти культури, що мають яскраво виражену фізичну оболонку – матеріальні цінності та продукти духовної й художньої творчості – духовні цінності.

Проте сучасна культурологія підкреслює, що такий розподіл цінностей досить умовний. Українське народне вбрання є одночасно об'єктом матеріальної [1; 2, с.12–16] і духовної [3, с.73–78] культури, виконує специфічні функції кожної із цих сфер.

Аксіологічним аспектом дослідження костюма є його аналіз як сукупності різноманітних речей, які мають певні функції та переживаються людиною в різноманітних ситуаціях, згідно зі створюваними образами.

Вбрання (комплекс: одяг, взуття, зачіска, прикраси), штучно змінюючи зовнішність людини, допомагає індивіду адаптуватися в суспільстві відповідно до реального чи бажаного місця. Це – універсальна функція костюма – пристосовувати, вписувати людину в той або інший життєвий контекст для забезпечення продуктивної соціальної комунікації, успішної діяльності.

Визначення окремих функцій українського традиційного вбрання зустрічаємо в багатьох працях з історії народного одягу. Найбільш відомими є роботи таких учених, як Я.Ф.Головацький, Ф.К.Вовк, І.В.Гургула, К.І.Матейко, К.К.Стамеров, Г.Г.Стельмашук, Т.О.Ніколаєва, З.О.Васіна.

* Аксіологія з грецької “аксіа” – цінність, “logos” – слово, вчення.

Серед досліджень костюма як феномену культури слід виділити працю українського культуролога О.Л.Шевнюк. Вона визначає адаптаційну, атрактивну, статусну, регулятивну, знаково-смыслову (причетність до сім'ї, соціальної групи, національної культури) функції вбрання [4, с.22–31].

Російська вчена Г.С.Маслова, досліджуючи одяг, з'ясовує функції народного одягу східних слов'ян як “одного з компонентів обрядів і звичаїв” [5]. Знакова функція комплексів народного убрання слов'ян розглядалася також російським ученим П.Г.Богатирьовим [6] і А.К.Байбуриним [7].

Доктор культурології, професор Н.М.Калашнікова (Росія) виділяє знакові функції костюма: “...одяг являє собою візуальний план культури, він маркує людину, фіксує її місце в просторі й часі, співвідносить з ритмом життєвого циклу” [8, с.91].

Дослідниця українського народного одягу Т.О.Ніколаєва, простежуючи процес формування комплексів традиційного вбрання, визначає захисну, естетичну, етнічну, соціально-економічну, статево-вікову, етичну функції українського вбрання в їх історичному розвитку [9, с.14–18].

Комплекс одягу, характерний для певного народу в рамках конкретної епохи, є багатим джерелом інформації про матеріальні й духовні сторони його життя. Розвиток костюма свідчить про еволюцію відповідного суспільства (безумовно, не слід і перебільшувати значення ансамблю вбрання для розуміння історії народу, якому він був властивий, але й не брати його до уваги, сприймаючи костюм лише як частину народного побуту, теж було б помилкою, у цьому разі можна втратити істотну сукупність історичних знань).

У статті ми ставимо перед собою завдання проаналізувати функції українського народного вбрання в просторі національної культури, простеживши зміни його функціональності згідно з новими культурними реаліями. Методологія дослідження опирається на фундаментальні методи аксіологічної теорії, що розглядає явища з позитивно спрямованої ціннісної позиції.

Народний одяг є витвором соціальної природи, результатом різних форм людської діяльності, віддзеркаленням культурних процесів: єдності праці, дозвілля, ритуалу, зверненого до всіх етапів життя від народження до смерті.

У традиційному суспільстві одяг виступав своєрідним етнокультурним і соціальним паспортом, відтворюючи у своїх комплексах, кольоровій гамі, матеріалі, манері носіння етнічну й етнорегіональну приналежність, соціальний стан, вік, шлюбно-родинне становище тощо. Діапазон такої символіки найбільшою мірою на теренах Західної України зберігався до кінця XIX – початку XX ст.

Яскравим чином виявляється в традиційному одязі регіональна функція – відображення регіональної належності. Українське традиційне вбрання на досліджуваній території має багато спільних рис: багатощаровість, аналогічні складові комплекси одягу, контрастні кольорні поєднання декорів, використання аналогічних матеріалів і технологій. Проте комплекси одягу з різних територій володіють своєрідним набором стилевих ознак, утворюючи регіональні типи костюмів. Це виражається через відмінності в крою, декоруванні, способах ношення одягу та в композиції ансамблів вбрання. Регіональна символіка передається знаками, які належать до етнічних, але побутували лише в певній частині України. Наприклад, на Поділлі та Покутті жінки носили незшитий поясний одяг – опинки, фоти, горботки, а бойки й опіляни – спідниці, рясовані в поясі. Особливо різнилися декоративно-художні елементи орнаментування народного вбрання. Твердження Т.О.Ніколаєвої “Традиційне вбрання Прикарпаття – буковинців і покутян багато в чому подібне до вже розглянутого нами наддністрянського варіанту подільського одягу...” [9, с.130] стосується, очевидно, матеріалів і складових костюма. Орнаменти буковинських сорочок дуже відрізняються від мотивів покутських “рукав'енок”, а поясне вбрання – опинки, фоти, горботки, завдяки різним способам ношення, надають відмінностей силуетам костюмів. Найбільше різняться головні убори дівчат [10, с.11].

Народний одяг був носієм інформації про людину, її вік, стать, соціальний стан, рівень добробуту. Ознаками статево-вікових особливостей людини слугували окремі деталі комплексу традиційного вбрання: для чоловіків – поркениці, ногавиці або гачі; для жінок – опинка, запаска або спідниця. Існували також відмінності в матеріалах, крою, колірній гамі та деко-

руванні в чоловічого та жіночого одягу, взуття й прикрас. Статева символіка костюма вказувала на особливості чоловічого та жіночого одягу. Наприклад, жіночий одяг мав підкреслювати повноту й зріст фігури (як розуміння жіночого ідеалу) за допомогою декоративно-художніх засобів (“рясування” опинки, призборювання спідниці) і значного за площею поясного одягу. Особливості жіночої фігури підкреслювалися “вперізуванням” – тугим затягуванням талії тканим поясом.

В Україні дитяче вбрання відрізнялося від дорослого кількістю складових. Збільшення компонентів у комплексі дитячого вбрання пов’язувалося із залученням дітей до виконання якихось робіт й означало “перехід” у доросліший стан. На Гуцульщині дівчинку заплітали перший раз у п’ять років і з того часу “дбають вже більше родичі бодай про те, аби дівчина або хлопець у тім віці, мали на собі окрім сорочки, яке иньше лудине” [12, с.8].

За головним убором і збільшеною кількістю декору в одязі можна було визначити “дівчину на виданню” [10, с.153–154]. Це не просто “маркування”. Бажання бути привабливою для протилежної статі пояснює й особливо багате (у порівнянні з іншими віковими групами) оздоблення дівочого одягу та головного убору, значну кількість додаткових прикрас (намиста, герданів, сережок, стрічок тощо).

Олекса Воропай теж підкреслює цю особливість дівочого строю, відзначаючи, що “найбільше та найкраще вишиття на сорочках мають дівчата, молодіці вже скромніше вишивають свої сорочки, а старші жінки та бабусі найчастіше задовольняються лише скромною однокольоровою, здебільшого чорною або синьою вишивкою на поликах, а пазуха та комір є не вишиті” [13, с.271–426].

Зменшення кількості прикрас і декору в традиційному одязі асоціюється із старістю. Дівчата й молоді жінки на Покутті в кінці XIX – першій половині XX ст. носили велику кількість нашийних прикрас: коралів, “пацьорок” і герданів. Жінки віком від сорока років у селах Топорівці, Торговиця, Ясенів Городенківського р-ну одягали прикраси лише у випадку, коли їм “дуже добре ведеться” (якщо життя склалося благополучно). Старші жінки прикрас не носили зовсім, іноді одягали дерев’яне намисто – “бабске”.

Функцію вираження сімейного стану в жіночому комплексі одягу відігравав головний убір [10, с.102–227]. Ця функція часто тісно переплетена з функцією віддзеркалення відповідності вимогам статевої моралі, які встановлює суспільство. Наприклад, спокушені дівчата вже повинні мати деякі деталі з вбрання заміжньої жінки – хустку, чепець. Чоловічий костюм віковій відмінності мав значно простіші: зменшувалася з роками яскравість тонів і контрастність поєднань, вікова символіка підкреслювалася окремими елементами костюма (поясом, шапкою) і його аксесуарами (люлькою, палицею), особливостями зачіски (вусами й бородою).

Зазначені функції інформування про особистість носія костюма: регіональну, функцію означення віку й статевої належності, функцію вираження сімейного стану визначимо як репрезентаційні.

На початку XXI ст. традиційний одяг майже повністю зник з повсякденного вжитку. Давні рукотворні вироби використовують здебільшого в обрядах і на сцені. Сценічний варіант народного одягу має таку ж репрезентативну функцію, як і першоджерело (за умови вдалої стилізації) [14].

Функції інформування про культуру суспільства, де побутує певний тип костюма, виконують “сліди” етнічної історії. Наприклад, збережений до початку XX ст. жіночий головний убір “фес”, що побутував у с. Виноград (тепер Коломийського р-ну Івано-Франківської області) є частиною комплексу турецького костюма. (Феска або фес – головний убір у мусульман Османської імперії – червона шапочка, що має форму зрізаного конуса з китицею на денці). Схожий головний убір зберігся й у жіночому костюмі с. Серафінці Городенківського р-ну Івано-Франківської області до Першої світової війни. Фес виготовлявся з фабричної тканини й через дороговизну зник з побуту. Про особливості традиційного жіночого вбрання в цьому селі зауважували ще О.Л.Кульчицька і К.К.Матейко. Ансамбль одягу відмінний від покутського: спідниця-рікля (не опинка й запаска), катанка та горсет нагадують давній одяг Полтавщини й Слобожанщини. Зумовлене це тим, що переселенці з Центральної України впродовж трьох століть зберігали звичаї в одязі. “Доперва у XVIII віці канівський староста Микола Потоцький спро-

вадив з України, де тоді була Руїна, і люди тікали світ за очі, багато колоністів, надав їм землі та козацькі “вольності”, себто звільнив від панщини” [15].

У народному одязі відображаються зміни в моральних пріоритетах селянства: цінується не лише майстерність виконання традиційних робіт, а й уміння заробляти гроші. Пошитий з купованих тканин, новий за конструкцією, одяг набуває значення маркерів престижності – заможності та моди. У ньому “віддзеркалюється” процес відчуження праці: споживач – не обов’язково є виробником. У класовому суспільстві формуються зовнішні відмінності, що встановлюють характер спілкування. Одяг різних станів спочатку визначається властивим їм способом життя, усталена форма виконує функцію знаку, який вказує на той або інший прошарок суспільства. Часто ця функція переплітається з функцією, яка свідчить про статус особи у сфері людських відносин. Лесь Мартович в оповіданні “Народна ноша” ілюструє функцію маркування суспільного становища головного героя через тип костюма [16, с.85–103].

Не рідко різні соціальні та майнові стани мали відмінні етичні й естетичні норми, що теж відображається в одязі. У народних прислів’ях і приказках виражена така соціальна диференціація українців: “Видно пана по халявах”. Дослідник галицької старовини Я.Ф.Головацький зазначав, що в одязі дрібношляхетської верстви населення проявлялись елементи міщанства [17, с.34]. Йосип Яворський, уродженець містечка Кулачківці (Івано-Франківська обл.) писав, що його брат після одруження із селянкою замість пошити міщанське футро, “стратив всяке почуття міщанської гідності і став ходити в мужицькому кожусі” [18]. Елементом міщанства в чоловічому одязі наприкінці XIX – на початку XX ст. була краватка. У Хотимирі Коломийського повіту в 60-х роках XIX ст. шляхта шила верхній одяг – капоти іншого крою, ніж мужицький сердак [17, с.67].

Друга гілка соціальних функцій – формування зовнішнього вигляду й сутності людини. Функція формування фігури спрямована на корекцію зовнішності, нівеляцію або підкреслення певних особливостей тіла згідно із суспільними й особистими ідеалами. Вона включає естетичну й обрядову функції.

Одяг у руслі відповідних обрядів здатний створювати певні настрої, моделювати соціальну ситуацію. Обрядова функція вбрання дуже багатогранна. Вона зумовила появу особливого ансамблю одягу, який несе символічне, а також магічне навантаження. Символіка вбрання найбільш виявлялася у весільному одязі. Скажімо, дівочий головний убір символізував як новий статус – засватаної дівчини, так і дівочу красу. Саме тому він визначався особливою красою. На Буковині та Покутті було прийнято, відповідно до усталених там етнокультурних традицій, обрядове вбрання голови робити з бісеру (гердани), квітів, кольорового пір’я, намистин; на Гуцульщині виготовлявся барвінковий вінок – корона із зеленого листя, яскравих штучних квітів, гарусу, тканини, стрічок, шнурків, китиць, воску та леліток [10, с.111–116].

Подібна символізація була характерною й для чоловічого весільного вбрання, щоправда, вона не була такою насиченою, як у жіночому одязі. Атрибутом нареченого парубка виступали хустка, котру дівчина прикріпляла своєму обранцю до пояса під час заручин, і вінок, виготовлений під час весільних обрядів, з барвінку [19, с.53].

В особливій пошані завжди були вишиті хустинки-ширинки, шириньки, ширінки шервети, шерветки (так їх називають донині). Звичай частково зберігся в селах Чернівецької області: Снячів, Кам’яна, Великий Кучурів Сторожинецького р-ну; Волока Глибцького р-ну; Топорівці Новоселицького р-ну; Мамаївці, Берегомет Кіцманського р-ну. Вони виготовлялися з домотканого конопляного або лляного полотна розміром від 40x40 см до 60x60 см. Краї хустинки обметували волічкою, кути вишивали й оздоблювали китицями. Кожна дівчина повинна була вишити в дарунок своєму молодому таку хустину. У сучасних ритуалах ширинка використовується без усвідомлення її первісного призначення. Збереження її у весільному обряді – лише данина традиції.

Особливої символічності одяг набував у найдраматичніші моменти обряду, коли він несе різнопланову знаковість: і як знак кульмінації самого обряду, і як символ здобуття його головними дійовими особами нового соціального статусу. Таким моментом у весільній обрядовості українців є обряд покривання голови, що символізував перехід молодої до заміжнього стану. Його драматичність і в той самий час важливість виражаються заміною дівочого головного вбрання на жіноче. Обрядову символіку костюма передавали виражали окремі його компо-

ненти: хустка або рушник на сватанні, крижмо на родинях, біла або чорна хустка на похороні. Особливою магичною силою наділялися речі, виготовлені власними руками – молода дівчина обов'язково сама шила сорочку нареченому. Роль обрядового символу виконувала навіть кольорова гама одягу (у дівочому весільному костюмі домінував червоний колір).

Символіка кольору проявлялася в усіх формах побутування одягу. "...білий колір традиційно слугував для східних слов'ян, і в тому числі українців, символом смерті. Траурний чорний колір закріпився серед них порівняно недавно, на початку XIX ст., а до того на знак трауру одягали білий одяг, і особливо білий головний убір (жінки – білу намітку або убрус). Щодо традиційного смертного одягу українців, то він був, як правило, білим: білий саван, біле шмаття (у бойків) або біле полотно (у гуцулів) [20, с.140–170].

Обрядова функція одягу виявилася також у специфічних способах його використання. Так, при виконанні багатьох ритуальних дій носили одяг навиворіт, інколи перевдягалися в костюм протилежної статі або незалежно від пори року носили хутрянний одяг (кожух, кептар).

Одним з різновидів обрядової функції є святкова функція костюма. Вона спрямована на створення відповідної атмосфери, значущості якої-небудь події. Святковий костюм має яскраво виражений художній потенціал. Практичне значення такого одягу часто виражене не через утилітарність, а через властивості, які зв'язані безпосередньо із специфікою того, що відбувається на святі. Артисти перших українських хорів та ансамблів пісні і танцю як концертне одягали народне святкове вбрання [14]. Це пов'язано не тільки з визнанням його естетичної цінності й економічного фактора. Таке вирішення має й соціально-психологічну причину. Застосування святкового одягу направлене на створення урочистої атмосфери, значущості події.

Хоч народний одяг у своїй традиційній формі майже вийшов з ужитку, утратив значну частину традиційних функцій, оскільки не відповідає новим умовам життя, праці та побуту людей, однак він не зникає безслідно. Поняття про національне вбрання актуалізується як реакція на космополітичність. "Тому й сільська матрона говорить з обуренням про своїх дочок, що вже модернізують свою ношу спідницями, черевиками і т. д. Вона гордить усяким "фантєм", купленим у жидівській крамниці. З гордістю відчиняє свої скрині і любується творами своєї праці, розгортаючи стародавні сорочки, горботки, крайки" [21, с.6].

Найбільш раціональні й красиві елементи з комплексу традиційного українського вбрання – вишиті сорочки, чоботи, прикраси та ін. – набули поширення й на початку XXI ст. у нашій країні. Їх часто можна побачити під час проведення свят, форумів, фестивалів, концертів тощо. Фольклорний стиль у костюмі серед творчої й наукової інтелігенції, студентства у XX – на поч. XXI ст. найбільше поширився у Львові, Івано-Франківську, Тернополі, Чернівцях і Києві. Зацікавлення етнічними мотивами пов'язане не тільки із сучасними тенденціями в костюмі, а й з певним станом національного розвитку – загальним національним піднесенням та проявом національної самосвідомості.

Сучасна культура широко використовує символічний код, стилістику, окремі жанри народного мистецтва, наповнюючи їх злободенним сенсом. На мітингах кінця 80-х – початку 90-х років прихильники незалежності України одягали традиційні народні костюми або включали в комплект одягу їх елементи: вишиті сорочки, хустки, гарасівки тощо. Вишивані сорочки разом з жовто-блакитними стрічками, значками-тризубами виступали як символ підтримки незалежності України.

"Свідомий вибір національного костюма значною мірою пов'язаний не тільки з визнанням його естетичної цінності, але й зі свідомою акцептацією системи національних цінностей і, в цілому, демонстрацією своєї належності до визначеного етносу" [22, с.143].

У дні національних свят влада та різноманітні громадські активісти вже традиційно згадують про народний одяг. У Львові вдягали у вишитий одяг скульптури на площі Ринок, в Івано-Франківську люди у вишиванках безплатно користуються громадським транспортом, організовуються різноманітні "паради вишиванок" у Києві, Луцьку, Рівному, Чернівцях.

Висновки. Визначено дві групи соціальних функцій у системі національної культури – функції інформування та функції формування. Традиційне українське вбрання є джерелом даних про регіональну приналежність, вік, стать, сімейний стан конкретної особи та носієм

інформації про історичні й культурні події народу. У свою чергу, одяг, наділений певним семантичним значенням, здатний не тільки формувати зовнішній вигляд людини, а й створювати певні настрої, моделювати різноманітні соціальні ситуації.

Якщо розглядати комплекси народного одягу як цілісний феномен культури, то вже перші висновки, що постають у ході такого аналізу, указують, що всі функції народного вбрання взаємопов'язані та взаємодоповнюючі.

1. Матейко К. І. Український народний одяг / К. І. Матейко. – К. : Наук. думка, 1977. – 224 с.
2. Кікоть А. Костюм як зразок матеріальної культури / А. Кікоть // Аркадія: культурологічний та мистецтвознавчий журнал. – Одеса, 2009. – № 4. – С. 12–16.
3. Тарчевська К. В. Традиційний костюм як явище духовної культури народу / К. В. Тарчевська // Магістеріум. – К., 2003. – Вип. 12 : Культурологія. – С. 73–78.
4. Шевнюк О. Л. Історія костюма : навч. посіб. / О. Л. Шевнюк. – К. : Знання, 2008. – 376 с. : іл.
5. Маслова Г. С. Народная одежда в восточнославянских традиционных обычаях и обрядах XIX — начала XX вв. / Г. С. Маслова. – М., 1984. – 215 с.
6. Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства / П. Г. Богатырев. – М. : Искусство, 1971. – 358 с.
7. Байбуурин А. К. Ритуал в традиционной культуре / А. К. Байбуурин. – С. Пб., 1993. – 185 с.
8. Калашникова Н. М. Народный костюм (семиотические функции) : учебное пособие / Н. М. Калашникова. – М. : Сварог и К, 2002. – 374 с.
9. Ніколаєва Т. О. Український костюм. Надія на ренесанс / Тамара Ніколаєва. – К. : Дніпро, 2005. – 320 с.
10. Стельмашук Г. Г. Традиційні головні убори / Г. Г. Стельмашук. – К., 1993. – 240 с.
11. Стельмашук Г. Квітка на капелюсі / Г. Стельмашук // Берегиня. – 2001. – № 1. – С. 15.
12. Шухевич В. Гуцульщина / В. Шухевич // Матеріали до українсько-руської етнології. – Львів, 1997. – Т. 5. – 146 с.
13. Воропай О. Звичаї нашого народу : етнографічний нарис : у 2 ч. / Олекса Воропай. – К. : Оберіг, 1993. – Ч. 2. – 589 с.
14. Макогін Г. В. Особливості концертних костюмів для народно-сценічної хореографії / Ганна Макогін // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ, 2010. – Вип. 19–20. – С. 72–78.
15. Бачинський М. Городенщина. Історико-мемуарний збірник / Михайло Бачинський. – Нью-Йорк ; Торонто ; Вінніпег, 1978. – 264 с.
16. Мартович Л. С. Твори / Лесь Мартович. – К., 1976. – 426 с.
17. Головацький Я. Ф. О народной одежде и убранстве Русинов или русских в Галичине и северо-восточной Венгрии / Яков Головацький. – С. Пб., 1877. – 85 с.
18. Спогади Йосипа Яворського від 01.03.1962 р. – 27.03.1962 р. // Родинний архів О. Мандзюк (Яворської), арк. 11–12.
19. Лозинський Й. І. Українське весілля / Й. І. Лозинський ; АН України, Ін-т народознав. ; упоряд. і вступ. ст. Р. Ф. Кирчіва. – К., 1992. – 174 с.
20. Гузій Р. З народної танатології: карпатознавчі розсліди / Роман Гузій. – Львів, 2007. – 352 с.
21. Гургула І. В. У справі народної ноші / Гургула І. В. // Нова хата. – Львів, 1926. – Квітень. – С. 5–6.
22. Матюхіна О. А. Національний стиль в одязі як вираз національної самосвідомості / О. А. Матюхіна // Вісник Національного авіаційного університету. – К., 2006. – № 1 (3). – С. 142–148.

Стаття посвячена дослідженню народної одягу як поліфункціонального феномена національної культури. Автор статті аналізує роль української народної одягу в просторі національної культури, відслідковує зміни його функціональності згідно з новими культурними реаліями.

Ключевые слова: *етнокультурне насліддя, цінність, функція, аксіологічний підхід, традиція, репрезентація, національна самоіндикація.*

Article is devoted to research people's clothes as a multifunctional phenomenon of national culture. The article has been analysed role of Ukrainian folk dress in the space of national culture, tracking changes in its functionality according to new cultural realities.

Key words: *ethnocultural inheritance, value, function, acsiology approach, tradition, globalization, representation, national indificate yourself.*

ДО ПРОБЛЕМИ ФОРМУВАННЯ ВНУТРІШНЬОГО ПРОСТОРУ КІНОТЕАТРІВ
60–80-х рр. ХХ ст.

У статті досліджені прийоми та засоби внутрішнього облаштування глядацького зали кіно-театрів 60–80-х рр. ХХ ст.

Ключові слова: кінотеатр, глядацький зал, сцена.

Сьогодні існує тенденція активного розвитку будівництва сучасних кінотеатрів на теренах пострадянського простору, що зумовлено розвитком кіноіндустрії в цілому. У закордонній практиці можна побачити використання новітніх технологій у дизайні середовища, які дають можливість створювати різноманітні художні образи сучасної видовищної будівлі з урахуванням усіх вимог. У свою чергу, в українській практиці побудови видовищних споруд, зокрема кінотеатрів, існує низка нормативних актів і встановлених вимог, які мали б забезпечити контроль за належним технічним рівнем та якістю будівлі, “на основі впровадження досягнень науки, техніки і передового досвіду в практику проектування і будівництва, виробництва будівельних конструкцій, виробів та матеріалів” [3]. Але нині немає таких наукових праць, які б не тільки розглянули сучасний світовий доробок (стосовно видовищних споруд) на предмет акустичних, технічних і функціональних норм, але й сформулювали спектр засад, які застосовуються в рішенні формування інтер’єрів сучасних кінотеатрів, задля досягнення цілісного візуального й естетичного сприйняття простору.

На основі вивчення фахової літератури з означеної теми визначено, які головні дослідження кінця ХХ ст., які присвячені архітектурному проектуванню видовищних будівель і споруджень, розглядалися такими науковцями, як: Пауль Боде, Ернст Брундіга та Курт Мілтеа [4], С.Г.Змеул і Б.А. Маханько [1], М.Р.Савченко [6], В.В.Савченко [5], В.В.Адамович, Б.Г.Бархін і В.А.Варежкін [2].

Соціальне та містобудівне значення й основи проектування суспільних будівель і споруд, їх конструктивні системи, інженерно-технічне оснащення, економіку проектування й у цілому архітектурно-композиційні рішення розглядають В.В.Адамович, Б.Г.Бархін, В.А.Варежкін у книзі “Архітектурне проектування суспільних будівель і споруджень” [2]. Широко висвітлені функціональні особливості й архітектурно-будівельні стандартизації суспільних будівель і видовищних споруд. Проблему сприйняття багатофункціональної архітектури досліджували такі автори: Н.Н.Кир’янова, Р.Ортнер, Ю.Б.Борев, М.Г.Бархін.

У книзі М.Р.Савченко “Зал і видовище: Умови видимості. Кінозали, театральні, концертні, спортивні зали й арени. Функціональна форма. Критерій комфортності” широко висвітлені типологічні характеристики залів для глядачів, сформована теорія, представлено розгорнутий опис функціонального відношення видовищного й глядацького простору, проведено експериментальне дослідження комфортності сприйняття видовищ різних жанрів [6]. Також сформульований принцип проектного нормування форми на основі функціонального критерію.

Головні завдання й питання, що виникають при будівництві або реконструкції кінотеатрів, охарактеризували Пауль Боде, Ернст Брундіга, Курт Мілте в книзі “Сучасні кінотеатри” [4]. Порушені питання про аспекти планування кінотеатрів, вибір місця розташування кінотеатру, обладнання й устаткування різних приміщень, технічні й виробничі підсобні приміщення, реконструкція існуючих кінотеатрів, вистава про “кінотеатр майбутнього”.

Сьогодні в Україні прослідковується тенденція зростання потреби в будівництві кінотеатрів на світовому рівні, що зумовлено сучасним розвитком індустрії кіно. Вивчення літератури з теми дослідження показало, що існуюча теоретична база проектних норм, типологічних, акустичних, технологічних характеристик і функціональних особливостей видовищних споруд визначена ще за радянських часів, починаючи із 60-х років ХХ століття. Але немає наукових праць, які б дослідили формування внутрішнього простору кінотеатрів, адже візуальна й естетична складові є невід’ємною ланкою створення цілісного образу. Особливо гостро це питання стоїть у вирішенні інтер’єру глядацького залу – приміщення видовищної споруди, яке має найбільше функціональне навантаження. Тому вивчення цієї проблеми становить наукову цікавість.

Мета роботи – дослідити та систематизувати засоби й прийоми внутрішнього облаштування глядацького залу кінотеатрів 60–80-х рр. ХХ ст. у період, коли було остаточно сфор-

мовано теоретичний і нормативний фундаменти проектування та формування інтер'єрів видовищних споруд.

У композиції кінотеатру найважливіша роль належить залу для глядачів – функціональному й композиційному ядру видовищної споруди. Побудова залу значною мірою визначає об'ємно-планувальне рішення об'єкта в цілому. Виважене та доцільне обладнання приміщення організовує комфортабельне розміщення глядачів, гарну акустику й повну видимість екрана без відчутних викривлень, а також забезпечує зручний вхід, розподіл по місцях і безпечну евакуацію глядачів. В основі формоутворення лежать умови кінопроекції й сприйняття зображення глядачами, що визначає побудову його розрізу й плану.

Центральним елементом глядацької зали є екран і сцена, що до нього примикає. Тому важливим є вирішення зони екрана, що допомагає глядачеві брати участь у дійстві на екрані, яке він сприймає як дійсність. Часто портал сцени, що використовується в театрі, є в кінотеатрі недоречним. І визначення “вікно в дійсність”, яке часто дається екрану й могло б виправдати наявність “рами”, у цьому разі здається невідповідним, адже глядач у кінотеатрі не просто дивиться на “дійсність”, що має місце у фільмі, а відчуває себе повністю включеним у цю дійсність (або принаймні мав би себе так відчувати) [4]. Отже, зал є, у певному сенсі, співучасником уявлення, і це його значення все більше зростає з тих пір, як у 60-х рр. об'ємний звук починає створювати “тривимірну об'ємну ілюзію”.

Оформляючи зал, слід виходити з того, що зона екрана, на якій відбуваються найрізноманітніші події, являє собою “ігровий майданчик”, не пов'язаний ні зі сценою, ні з лаштунками. Чим тісніший зв'язок між зоною екрана та іншим об'ємом зали, тим повніше злиття механічного процесу демонстрації фільму з колективним переживанням ілюзорної дійсності, тому стеля та підлога сцени повинні примикати безпосередньо до екрана.

У залі мають бути забезпечені безперешкодна видимість екрана й хороша чутність. Місцезнаходження обладнання та умови оптики й акустики повинні відповідати низці обов'язкових вимог, від яких рідко дозволяється відступати. Вихідним пунктом при плануванні зали є площа проекції, тобто екран, який, завдяки досягненням техніки 60-х рр., можна було збільшити до повної ширини приміщення. Розмір екрана визначається розташуванням місць для глядачів, а також максимальною шириною й довжиною зали, розміри якої обмежуються зоною видимості.

Екран знаходить своє продовження в сцені. Найчастіше можна побачити використання такого прийому, коли зона сцени продовжується в стінах і стелі у вигляді складок гармонії, які поліпшують акустичні якості приміщення та дозволяють регулювати реверберацію. Враження нескінченної далі, обмеженої тільки бічними стінами, створюється тоді, коли підлога й стеля зливаються непомітно із зоною сцени. Завіса сцени повністю перетворюється за допомогою проекційних променів, якими вона може бути забарвлена в будь-який колір або покрита візерунком.

Просторове сприйняття глядача, який сидить перед екраном, значно посилюється, якщо приміщення збільшує ілюзорні уявлення [5]. Вихідною точкою всіх архітектурних міркувань є при цьому правильний взаємозв'язок екрана й приміщення зали. Для кращого впливу картини вирішальним є не абсолютна величина екрана, а такий екран, розміри якого знаходяться в правильному співвідношенні з приміщенням. Краще враження від зображення, коли екран займає всю ширину фронтальної стіни зали. Бічні стіни необхідно пов'язувати з фронтальною стіною таким чином, щоб при відкритій завісі зображення займало весь її простір, а не було обмежене сценічним порталом і не відмежовувалося від решти приміщення. Як бічні стіни, так і стеля та підлога сцени повинні безпосередньо примикати до площини зображення, якщо не фактично, то хоча б візуально.

З точки зору акустики зали криві поверхні являють собою велику небезпеку. Завдяки таким поверхням, звук при відповідних умовах буде концентруватися у фокусних крапках або на фокусних лініях. Усі поверхні, що відбивають звук, слід сильно членувати й покривати звукопоглинаючим матеріалом. Структура кожного елемента облаштування визначає його поглинаючу здатність. Глядацька зала в ідеальному випадку мала би оформлятися заново для кожного фільму, що демонструється, але це вимога, яка навряд чи може бути виконана. Застосування змінних стінових елементів створює можливості для багатьох варіацій кольору й акустики

приміщення (звукопоглинання) [4]. Крім того, для психічного впливу на публіку вже в 70-ті роки архітектори починають користуватися світлом з його широкою шкалою світлових ефектів, тому що світло виключно підходить для того, щоб надати приміщенню характер, відповідний будь-якій програмі картин.

Існують різні підходи створення художнього образу зали для глядачів у кінотеатрі. Облаштування стін і стелі – об'ємний плацдарм для дизайнерських рішень. Це відноситься особливо до розчленованої стелі з розсіяним освітленням, яке вбудоване в уступах: при цьому можна однозначно полегшити приміщення, створивши ефект “паріння” стелі, завдяки натягнутому тенту, а строкатою мозаїкою на плафоні можна ілюзорно збільшити висоту приміщення.

Стіни, у свою чергу, теж дають необмежені можливості для оформлення. Облицювання стін може також візуально збільшити або зменшити приміщення. Відповідним оформленням стелі та стін можна досягти того, що великий зал для глядачів буде здаватися інтимнішим, коли мало глядачів, а невелике приміщення буде уявлятися більш об'ємним. Стіни зали для глядачів визначають значною мірою враження від приміщення. Але вони в жодному разі не є тільки декоративним елементом, а одночасно повинні задовольняти акустичні вимоги. Отже, конструкція стін у більшості випадків повинна відповідати необхідному часу реверберації. Для цього є два основних рішення: дуже розчленовані поверхні або порівняно гладкі поверхні з матеріалу, який сильно поглинає звук. Не останнє місце при вирішенні питання про вибір матеріалу й спосіб обробки поверхні (наприклад, горизонтальні чи вертикальні хвилі, складки, смуги й т. д.) займають пропорції приміщення (переважно довге, широке або високе приміщення) [1]. У дуже високих або дуже довгих приміщеннях у деяких випадках може знадобитися розташування складками (по висоті або довжині) різних матеріалів з різними звукопоглинаючими якостями [6]. Можна виділити такі способи обробки стін:

1. У невеликому кінотеатрі часто потрібна лише часткова обшивка поверхонь: дерев'яні бруски (однакової або різної ширини) дуже ефективні для акустики. Це дозволяє не перевантажувати невеликий інтер'єр, тим самим ілюзорно не зменшувати його об'єми, але урізноманітнити облаштування.

2. Обшивка стін з фанери на вертикальних дерев'яних планках з повітряною порожниною за нею. Це забезпечує кращі акустичні характеристики й ілюзорне збільшення висоти приміщення.

3. Використання оздоблювальних матеріалів у вигляді горизонтальних чи вертикальних складок дозволяє розширювати або звужувати розміри зали та варіювати її акустичні характеристики.

4. Пластмасова плівка, натягнута на дерев'яні рами, завдяки своїй формі сприяє всебічному розсіюванню звуку, і велика повітряна порожнина за нею є в цьому разі поглиначем.

5. Призми, що встановлені перед стіною, служать не тільки для поліпшення акустики, але в них розташовані також репродуктори й джерела відбитого освітлення. Це дозволяє урізноманітнити дизайн зали за допомогою великого кольорового спектра світла й створювати кожен раз нові цікаві рішення.

Двері в архітектурному відношенні повинні складати органічне ціле зі стіною; якщо структура стіни не допускає цього, то перед дверима вішається завіса під колір стін. Двері, установлені в невеликих уступах (у плані), зручні як щодо руху, так і тим, що мало помітні. Двері в гладкій поверхні стін можуть служити елементом оформлення.

Задня стіна зали для глядачів має відрізнитися від бічних стін своєю формою й кольором, адже після зони екрана, вона перша впадає в око при вході до зали [4]. Хоча глядачі, які звернені до екрана, не дивляться на неї, усе ж не можна нехтувати її оформленням. Чим менше зал кінотеатру витягнутий у довжину, тим більшою мірою задня стіна його повинна бути оброблена звукопоглинаючими матеріалами, що усуває відбиття звукових хвиль. На задній стіні знаходяться кінопроекційні вікна [5]. Вони мають бути включені в поверхню стіни таким чином, щоб не здавалися абсолютно архітектурно невиправданими й не порушували цілісне враження. Своєрідними є змінні стінові елементи. Вони складаються з обертових призм з різноманітно пофарбованими поверхнями, що створюють додаткові кольорові акценти в залі. Таким чином, як акустичні, так й естетичні умови можуть бути неодноразово та легко змінені й

притому з урахуванням “основного настрою” фільму, що демонструється. Застосування змінних елементів стіни створює можливості для зміни кольору й акустики приміщення.

У кінотеатрі стеля завжди виконує звукопоглинаючу функцію й здебільшого на ній установлюють джерела освітлення. З метою поліпшення акустики зали використовують найрізноманітніші матеріали. Для невеликих приміщень, для залів з низькою стелею рекомендована звукопоглинаюча штукатурка. У більш великих кінотеатрах здатність штукатурки регулювати реверберацію або ж покращувати акустику недостатня, тому використовують дерев’яну обшивку, акустичні плитки з м’яких волокон, хвилясті поверхні [4].

Яскраво освітлена по периметру поверхня стелі ілюзорно збільшує висоту, тому такий принцип застосовується головним чином у низьких приміщеннях. Наприкінці 80-х рр. почала використовуватися кольорова підсвітка, що додатково дала змогу доповнити й урізноманітнити декор інтер’єру зали. Яскраво освітлені вути – плавне збільшення поперечного перерізу залізобетонних опорних конструкцій або таких, які перекиваються проліт, поблизу від місця обпирання – дозволяють плавно об’єднати облицювання стелі та стін. Часто приєднання стіни до стелі з криволінійними краями є проблематичним; вирішенням цього питання є використання світлових жолобів, які висвітлюють стелю або бічну стіну. Якщо лампи розподілені по поверхні стелі, то висвітлення її контурів зайве; завдяки наявності інтервалу між стіною й стелею, труднощі їх приєднання відпадають.

Стелі, що складаються із сильно розчленованих елементів, є не тільки дуже ефективними для акустики та декорування, але й допускають прихований монтаж репродукторів, запасного, аварійного й спеціального освітлення, а також пожежних сигналів або спринклерної установки [1].

Висновки.

1. Вивчивши та проаналізувавши фахову літературу з означеної теми, було визначено, що із 60-х до 70-х років ХХ століття було сформовано нормативну та теоретичну базу видовищних споруд, зокрема, кінотеатрів, яка з того часу на теренах колишнього СРСР не зазнала ніяких рішучих змін. Тому доцільно починати дослідження сучасних кінотеатрів саме із цього періоду.

2. Глядацький зал – це функціональне та композиційне ядро кінотеатру, яке визначає його об’ємно-планувальне рішення та відповідає за акустичні й зорові якості, комфортне розміщення та пересування глядачів.

3. Стіни зали є і декоративним елементом, і одночасно мають задовольняти акустичні вимоги. Застосування змінних елементів стіни створює можливості для зміни кольору й акустики приміщення (звукопоглинання). Задня стіна зали для глядачів повинна відрізнятися від бічних стін своєю формою й кольором. Виділено основні прийоми оздоблення стін.

4. Важливу роль у формуванні неповторного внутрішнього простору кінотеатру відіграє світло. Багату шкалу світлових ефектів, які можна змінювати відповідний до будь-якої програми, вдало використовують для посилення психічного впливу на публіку. Це надає глядацькому залу неповторний характер, адже вплив оформлення приміщення на глядача може бути повним лише тоді, коли його міняють для кожної нової програми, щоб підсилити ілюзії в глядачів.

5. Стеля виконує звукобірну функцію й у більшості випадків на неї встановлюють джерела освітлення. У статті було систематизовано головні декоративні та технічні засоби оздоблення стелі та прийому її сполучення зі стінами, що відповідають акустичним, функціональним та естетичним вимогам.

Подальше дослідження теми та її висновки можуть бути підґрунтям для проектування сучасних видовищних споруд. Використання основних результатів дослідження дозволить оптимізувати методику дизайн – проектування сучасних кінотеатрів.

1. Зеул С. Г. Архитектурная типология зданий и сооружений : учебник для вузов / Зеул С. Г., Маханько Б. А. – М. : Архитектура-С, 2004. – 240 с.
2. Архитектурное проектирование общественных зданий и сооружений : учебник для вузов / [В. В. Адамович, Б. Г. Бархин, В. А. Варезжин и др.] ; под общ. ред. И. Е. Рожина, А. И. Урбаха. – 2-е изд., перераб. и дополн. – М. : Стройиздат, 1984. – 543 с.
3. Державні будівельні норми України. Система стандартизації та нормування в будівництві. Основні положення. ДБН.А.1.1.-1-93 / М-во України у справах будівництва та архітектури. – К. : Укрархбудінформ, 1993. – 35 с.

4. Бодэ П. Современные кинотеатры / Пауль Бодэ ; пер. с нем. И. Л. Черня, М. В. Леонене ; [под ред. А. Я. Корнфельда, Б. П. Михайлова]. – М., 1964. – 112 с.
5. Савченко В. В. Многоцелевые зрелищные и спортивные залы / В. В. Савченко. – К. : Будівельник, 1979. – 168 с.
6. Савченко М. Р. Зал и зрелище. Условия видимости : кинозалы, театральные, концертные, спортивные залы и арены. Функциональная форма. Критерий комфортности / М. Р. Савченко. – М. : Изд-во ЛКИ, 2007. – 200 с.

В статье исследованы приемы и способы внутренней отделки зрительного зала кинотеатров 60–80-х гг. XX в.

Ключевые слова: кинотеатр, зрительный зал, сцена.

The article investigated techniques and methods of the auditorium theater interior of cinema halls in the XX century 60–80 years period.

Key words: cinema hall, auditorium, stage.

УДК 261.6

Богдана Тивонюк

ВИДАВНИЧА ТА КУЛЬТУРНО-ОСВІТНЯ ДІЯЛЬНІСТЬ ПОЧАЇВСЬКОЇ СВЯТО-УСПЕНСЬКОЇ ЛАВРИ У XVIII–XX СТОЛІТТЯХ

Стаття присвячена питанням культурно-мистецького значення діяльності Почаївського монастиря у XVIII–XX століттях. Розглянуто здобутки книговидавничої справи лаври. Висвітлено роботу навчальних закладів, зокрема, рисувальної школи. Відмічено участь у виставках художньої продукції майстерень монастиря та учнівських і вчительських робіт.

Ключові слова: лавра, майстерня, школа, виставка, книговидавничка, культурно-мистецька діяльність.

Упродовж тривалого часу історії України монастирі були вагомим чинником духовного розвитку суспільства: впливали на культуру, мистецтво та значною мірою на політичне й економічне життя регіонів свого зосередження. Одним із таких монастирів в Україні у XVIII–XX ст. була Свято-Успенська Почаївська лавра.

Нині, коли активно здійснюються дослідження художньої спадщини минулого, актуальним є питання ролі Почаївського монастиря в культурному житті краю та його впливу на розвиток мистецтва в регіоні.

Дослідженню історії Почаївської Свято-Успенської лаври присвятили свої праці Амвросій (Лотоцький) [1], А.Хойнацький [24], І.Огієнко [15], В.Левицький [12], І.Дубилко [7]. З-поміж останніх досліджень і публікацій заслуговують на увагу роботи П.Ричкова та В.Луца [18], Г.Чернихівського [22], у яких висвітлюються питання історії й мистецької спадщини монастиря.

Сучасні історики та науковці все частіше акцентують увагу на тому, наскільки суттєве значення має діяльність православних монастирів у галузі освіти, культури, книгодрукування, мистецтва тощо. Важливість лаври як культурно-освітнього та мистецького центру відзначають такі дослідники, як В.Рожко [19; 20], С.Лук'яненко [13], В.Дудар [8], О.Булига [3], Д.Кепін [10].

У збірнику матеріалів міжнародної наукової конференції “Почаївський монастир в контексті історії та духовності українського народу” (1995) [17] порушуються питання ролі Почаївського монастиря в історії культури України такими науковцями, як Л.Бойцун, А.Гудима, А.Ханас, В.Климов, Б.Лабінський, І.Петрів, А.Марушкевич, І.Мозговий, Б.Хаварівський, Т.Горбаченко, В.Лубський та іншими. А.Гудима також активно працює над цією темою, свідченням чого є книга “Почаївський монастир в історичній долі українства” (2003) [5].

З останніх досліджень вагомою є робота О.Панфілової “Мистецьке життя Кременеччини 20–30-х років XX століття”, де авторка детально описує види художніх робіт майстерень Почаївського монастиря в зазначений період і відмічає його значну мистецьку функцію, важливу роль у розвитку народної освіти [16, с.31].

Вивчення цього питання є неможливим без документів фонду “Духовний Собор Почаївської лаври” (ф. 258, оп. 1–3), у яких зафіксовано значимі події в житті релігійного центру.

Метою статті є аналіз видавничої, культурно-мистецької, освітньої діяльності Свято-Успенської Почаївської лаври у XVIII–XX ст., визначення її ролі в культурному розвитку Західної України та впливу на розвиток мистецтва в регіоні.

На думку більшості науковців, період перебування в унії позитивно позначився на книговидавничій справі Свято-Успенської Почаївської лаври. Це підтверджує і збірка друків Рівненського краєзнавчого музею, до якої входить шістьдесят чотири книги [3, с.111]. Монастир не тільки виконував роль духовно-освітнянського центру Волині, а й включився в національно-культурний рух Галичини [11, с.41].

На 1780–1800 рр. припадає особливо активна освітня та видавнича діяльність монастиря [11, с.43]. При ньому було відкрито три школи, де навчалися діти з малозабезпечених сімей усієї Волині та Галичини.

Велику просвітницьку роботу здійснювала лаврська друкарня, багато з книг якої видавалися українською мовою. Одним із перших вийшов “Службник”. Із видань, що близькі до української розмовної мови, варто назвати збірки проповідей “Сім’я слова Божого на ниві сердець чоловічеських сіяного” і “Народовещаніє ілі слово к народу кафолічеському”, “Науки парохіяльня”. У 1788 році видрукувано господарський поради́к із закликом учитися читати рідною мовою, “Політика свецькая” з правилами доброго тону [11, с.44].

Важливе місце серед виданих у 1790 р. у Почаєві книг займає збірник духовних пісень XVII–XVIII століть – “Богогласник”. Варто наголосити на тому, що це було перше друковане видання, котре містило ноти та тексти понад 250 пісень. Із мистецької точки зору, “Богогласник” ілюстрований майже 30-ма високохудожніми гравюрами на християнську тематику, майстерними заставками та кінцівками, добротними палітурками місцевого виробництва [14, с.51]. Відомо, що Почаївська друкарня була добре обладнана, славилася мистецтвом орнаментування та якістю паперу. Друки цього періоду відзначаються високим рівнем поліграфічного виконання. Вони оздоблювалися гравюрами відомих митців того часу: Йосипа й Адама Гочемських, Федора Стрільбицького, Івана Филиповича, Федора Охрімовського та інших художників. Заслугують уваги й досягнення майстрів у декоративному оздобленні: майстерне виконання заставок, кінцівок і художніх ініціалів [3, с.112]. Книги, видані в лаврі, належать до найкращих надбань українського друкованого мистецтва та літератури того часу.

Із 1887 року видається тижневик “Почаевский Листок”, у якому друкувалися православні богослужбні тексти, проповіді, що були джерелом духовності та знань. Виходили у світ твори, які знайомили з історією монастиря: “Историческое описание Почаевской Лавры”, “Почаевская Свято-Успенская лавра”, “Историческое описание, украшенное рисунками. Прот. Хойнацкого” [13, с.45]. Вагомим інформаційним джерелом був вісник “Волынские епархиальные ведомости”, котрий видавався на території Волині в XIX – на початку XX століть. Тут висвітлювалися найбільш важливі події церковного та суспільного життя, крім цього, вісник виконував рекламну функцію.

Завдяки тому, що при Почаївській лаврі існував відділ Волинського Давньосховища, до наших днів дійшли цінні артефакти, пов’язані з монастирем: ікони, церковний одяг, портрети фундаторів і ктиторів лаври, гетьманська булава, позолочений герб, стародруки. У 1892 р. це зібрання поповнилося старовинними книгами та рукописними документами, наданими Київською духовною академією. Крім того, при сховищі діяло Археологічне товариство, що займалося не лише збором і зберіганням, а й детальним вивченням та аналізом старовини [13, с.45]. Такі мистецькі інтереси лаври яскраво засвідчують її участь у культурному житті краю. На початку XX століття зібрані матеріали були частково вивезені до Житомирського Давньосховища.

Серед документів Державного архіву Тернопільської області, окрім відомостей про перебіг подій у монастирі, знаходимо джерела, що демонструють увесь спектр життя навколишніх сіл, краю, суспільні та державні відносини, шкільництво, друкування книг, іконописні майстерні та будівництво храмів. Є і списки пожертв, і жертводавців на будівництво православних церков у Сербії, Брюсселі, Моздоці, собору св. Володимира та пам’ятника Б.Хмельницькому в Києві [23, с.96]. Ці факти є свідченням того, що монахи Почаївської лаври брали активну участь у культурному та соціально-економічному житті краю.

Як зазначає у своїй статті В.Дем'ян, ще Ганна Гойська визначила мету діяльності Почаївського монастиря як освітнього осередку Волині [6, с.23]. Така робота лаври ще за часів приналежності до греко-католицької церкви була досить помітна: тут діяла народна школа, де навчалися діти з навколишніх сіл [15, с.334]. Для послушників (новіціатів) працював трирічний навчальний заклад, у якому викладали польську мову, риторику, філософію, арифметику, математику та інші предмети. Навчання проводилося латиною [8, с.191]. Крім того, при лаврі діяла світська повітова школа з 3–4-річним курсом навчання. Тут навчалися діти української та польської шляхти Волині, а також із сусідніх регіонів. Учителями в школі були переважно ченці, рідше – світські особи.

Із Відомостей про Монастир Почаївський Базилианський у губернії Волинській повіті Кременецькому в містечку Новий Почаїв дізнаємося про перелік навчальних закладів, що існували на території монастиря в 1822 році: новіціат для підготовки монахів, що складався зі шкіл нижчої риторики та морального богослов'я. Школа для світського юнацтва різного станового походження налічувала 5 учителів, які викладали моральне виховання, географію, арифметику, початки історії, геометрію, каліграфію, малювання й мови (польську, російську, латинську та німецьку) [8, с.192]. Як бачимо, на той час велика увага приділялася здобуттю знань. Особливо важливим у цьому контексті вважаємо навчання основам образотворчої грамоти.

У Почаївській лаврі в 1869 р. було відкрито ремісничу школу, яку через сімнадцять років реорганізували у двокласну церковноприходську. Пізніше працювала й церковно-учительська, що готувала вчителів для церковнопарафіяльних шкіл.

При монастирі у XVIII столітті виникають також численні майстерні, що виконували значну мистецьку функцію в регіоні. Окрім вчительської, діяла рисувальна школа, де навчали іконопису, позолотня, власна палітурня, швейна та майстерня іконостасів, столярня [16, с.31]. Вони забезпечували церковним начинням не лише навколишні села та міста (Кременець, Дубно, Млинів, Луцьк, Остріг, Дубровиця, Сарни, Камінь-Каширський та ін.), а й регіон загалом і славилися своїм крамом за кордоном. Зокрема, їхніми замовниками були й мешканці Франції, Америки, Африки [4, арк.5].

Тут виробляли різноманітні речі церковного вжитку, про які можна дізнатися зі звітних відомостей про виконану роботу Почаївського монастиря 1928 р. і, зокрема, з проекту оголошення, що було подане в періодичну пресу та журнали “Воскресное чтение”, “Духовна бесіда”. Саме в них описано види робіт іконописної майстерні святині: виконання ікон із чеканим фоном по золоту, виготовлення дівочих образів для хресних ходів, плащаниць, хоругв на полотні й на дошках різного розміру, ікон у дерев'яних кіотах, як простих, так і різьблених, точні копії чудотворного образу Божої матері Почаївської [21, арк. 7].

Одночасно при іконописній майстерні в XIX – на початку XX століть працювала й рисувальна школа, де учні навчалися основ образотворчого мистецтва. До груп могли також приєднуватися “вільно приходящі”, а оплата вносилася не так за навчання, як за харчування. Вивчення матеріалу тут відповідало рівню початкової художньої освіти: діти оволодівали азами образотворчої майстерності, пізнавали різні техніки, матеріали (вугілля, олівець, олія, темпера, акварель) і жанри [16, с.32]. Окрім навчання, учні допомагали здійснювати поновлювальні та ремонтні роботи в храмах, прибирали, мили приміщення, брали участь у ранніх і вечірніх молитвах, богослужіннях, піснеспівах.

Свідченням того, що Почаївська лавра не була осторонь мистецького життя, є той факт, що учнівські роботи неодноразово виставлялись у різних експозиціях ікон ще в 1890 та 1904 роках. Інформація про це знаходиться в інвентарному описі майна 1934 року, де серед списку матеріалів майстерні, альбомів та інших речей наявні свідоцтва про участь у виставках [9, арк. 2]. Також відомо, що в рисувальній школі в 1925–1931 рр. викладав талановитий художник Олександр Якимчук, котрий здобував освіту в Києві та в приватних майстернях Італії та Варшави. Окрім роботи, він був постійним учасником показів у Львові, Кременці, Луцьку, Варшаві та мав кілька персональних. У 1928 році разом з учнями побував на Волинській виставці сільського господарства та промисловості “Targi Wschodnie”, що проходила в Луцьку [16, с.34–35]. Тут було представлено роботи майстерень і рисувальної школи: ікони, різножанрові замальовки. Наступного року взяв участь уже у Всепольській виставці в Познані, на якій було представлено значно більше учнівських робіт і робіт самого Якимчука.

У стінах лаври навчалися відомі українські художники Іван Хворостецький та Олекса Шатківський, що дало початок їх творчій діяльності.

Висновки. Отже, розглянувши та проаналізувавши різноманітну діяльність Почаївської лаври, ми дійшли висновку, що, незважаючи на різні обставини в історії лаври, конфесійну приналежність, монастир розвивався, мав значні здобутки в книгодрукуванні, освітній, мистецькій діяльності. Про значимість художньої майстерності монастиря можемо судити з активної участі лаври в показах. Щодо виконання художніх робіт як у лаврських храмах, так і на замовлення, то варто зазначити, що іконописні твори й вироби позолотної майстерні були розповсюджені по всій Україні та за її межами. Культурні й мистецькі функції Почаївської Свято-Успенської лаври реалізовувалися завдяки різноплановій діяльності численних майстерень монастиря та мали важливе значення для всього західного регіону.

1. Амвросий (Лотоцкий). Сказание историческое о Почаевской Успенской лавре бывшего наместника Лавры архимандрита Амвросия / Амвросий (Лотоцкий). – Почаев, 1886. – 313 с.
2. Бойцун Л. Берестейське порозуміння в історичній долі України та відгомін у документах Почаївської лаври / Л. Бойцун // Берестя – 1596 рр. : матеріали Всеукр. наук. богословської конф. – Тернопіль, 1996. – С. 4–9.
3. Булига О. Друкована продукція Почаївської Лаври у фондівій колекції Рівненського краєзнавчого музею та її використання в експозиційній роботі / О. Булига // Історія релігій в Україні. – Львів, 2001. – Кн. 1. – С.110–115.
4. Ведомости об исполненных заказах позолотной мастерской 1928–1929 гг. // ДАТО, ф. 258 : Духовний собор Почаївської лаври, оп. 3, спр. 787, 53 арк.
5. Гудима А. Почаївський монастир в історичній долі Українства / А. Гудима. – Тернопіль, 2003. – 38 с.
6. Дем'ян В. Духовний зв'язок двох святинь: перегук в історії Києво-Печерського та Почаївського монастирів / В. Дем'ян // Почаївський монастир в контексті історії та духовності українського народу : тези наук. конф. – Тернопіль, 1995. – С. 21–23.
7. Дубилко І. Почаївський монастир в історії нашого народу / Іван Дубилко. – Вінніпег : Ін-т дослідів Волині, 1986. – 116 с.
8. Дудар В. Культурно-освітня діяльність Почаївського монастиря у ХІХ ст. / В. Дудар // Наукові записки. Серія: Історія. – Тернопіль : ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2007. – Вип. 1. – С. 191–193.
9. Инвентарное описание имущества иконописной мастерской 1934–1936 гг. // ДАТО, ф. 258 Духовний собор Почаївської лаври, оп. 3, спр. 824, 124 арк.
10. Кепін Д. Перлина Волинського краю / Д. Кепін // Вісник Книжкової палати. – 2007. – № 7. – С. 39–41.
11. Лабінський Б. Почаївський монастир і українське національне відродження (остання чверть ХVІІІ століття) / Б. Лабінський // Почаївський монастир в контексті історії та духовності українського народу : тези наук. конф. – Тернопіль, 1995. – С. 41–44.
12. Левицкий В. Материалы по истории Почаевской Лавры / В. Левицкий. – Почаев, 1912. – Т. 1. – 184 с.
13. Лук'яненко С. Почаївська Лавра в історії української культури / С. Лук'яненко // Релігія і церква в національному відродженні України : тези наук. конф. – Тернопіль, 1993. – С. 44–46.
14. Медведик П. “Богогласник” як пам'ятка української пісенної культури / П. Медведик // Почаївський монастир в контексті історії та духовності українського народу : тези наук. конф. – Тернопіль, 1995. – С. 50–55.
15. Митрополит Іларіон [Огієнко І. І.]. Фортеця православ'я на Волині – Свята Почаївська Лавра / Митрополит Іларіон. – Вінніпег, 1961. – 398 с.
16. Панфілова О. Г. Мистецьке життя Кременеччини 20–30-х років ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01 “Теорія та історія культури” / Олександра Георгіївна Панфілова. – Тернопіль, 2009. – 159 с.
17. Почаївський монастир в контексті історії та духовності українського народу : тези наук. конф. – Тернопіль, 1995. – 118 с.
18. Ричков П. А. Почаївська Свято-Успенська лавра / П. А. Ричков, В. Д. Луц. – К. : Техніка, 2000. – 136 с. : іл.
19. Рожко В. Є. Духовні православні освітні заклади Волині Х–ХХ ст. : історико-краєзнавчий нарис / В. Є. Рожко. – Луцьк : Медіа, 2002. – 280 с.
20. Рожко В. Є. Українське православне церковне мистецтво Волині (ІХ–ХХ ст.) : історично-краєзнавчий нарис / В. Є. Рожко. – Луцьк : Волин. обл. друк., 2006. – 400 с.

21. Справа про діяльність іконописної майстерні // ДАТО, ф. 258 Духовний собор Почаївської лаври, оп. 3, спр. 955, 123 арк.
22. Чернихівський Г. І. Почаївська Свято-Успенська Лавра / Г. І. Чернихівський, В. О. Балюх. – Тернопіль : Збруч, 2006. – 47 с.
23. Хаварівський Б. Архів Почаївського монастиря як джерело історичної правди / Б. Хаварівський // Почаївський монастир в контексті історії та духовності українського народу : тези наук. конф. – Тернопіль, 1995. – С. 94–97.
24. Хойнацкий А. Ф. К истории последних времен Почаевской лавры / А. Ф. Хойнацкий // Волинские епархиальные ведомости. – 1885. – № 29. – С. 931–947.

Статья посвящена вопросам культурно-художественного значения деятельности Почаевского монастыря в XVIII–XX ст. Рассмотрены достижения книжно-издательского дела лавры. Отражена работа учебных заведений, в частности рисовальной школы. Отмечено участие в выставках художественной продукции мастерских монастыря, студенческих и учительских работ.

Ключевые слова: лавра, мастерская, школа, выставка, книгоиздательская, культурно-творческая деятельность.

The article is devoted to the questions of cultural and artistic value of Pochaiv monastery's activity in XVIII–XX. It examines achievements of the book-publishing activity and peculiarities of the education establishments including artist school. Participating in the exhibitions of workshop's products of monastery and student's and teacher's works is marked.

Key words: Pochaiv monastery, lavra, printing house, icon-painting workshop, school, cultural activity, art activity.

УДК 746/749:747

Оксана Веретко

ГЕНЕЗА ТРАДИЦІЙНИХ ХАТНІХ ПРИКРАС

У статті простежено найдавніші прояви хатнього декору на українських землях: розпис елементів внутрішньої обстави житла, орнаментацию глиняного посуду, тканин, виробів з дерева, дохристиянські обереги з природних матеріалів. Розглянуто гіпотези про генезу традиційних хатніх прикрас як відгомін язичницьких вірувань.

Ключові слова: генеза, хатній декор, орнамент.

Вивчення генези традиційних хатніх прикрас є одним з важливих етапів дослідження декору українського народного житла як своєрідного художнього явища. Сьогодні настінні розписи, витинанки, солом'яні та квіткові оздобы, різьблені, ткані й вишиті вироби, розписи на кераміці, писанки та інші типологічні групи хатнього декору мають різний ступінь вивченості. У цьому контексті постає найбільш актуальною проблема з'ясування походження традиційних хатніх прикрас.

Мета статті – виявити та проаналізувати генезу хатніх прикрас. Для досягнення мети поставлені такі завдання:

- простежити найдавніші прояви хатнього декору на українських землях;
- визначити основні мотиваційні чинники, що зумовили появу візерунків на деталях житлової архітектури, дерев'яних виробах, а також прикрас із природних матеріалів.

У науковій літературі певною мірою висвітлено розвиток традиційного оздоблення інтер'єру житла, однак дослідники не ставили перед собою завдання вивчити його генезу. Відомості, дотичні до цієї проблематики, знаходимо в працях В.Щербаківського [23], Б.Рибаківа [15], М.Селівачова [16], М.Станкевича [18; 20; 21], О.Найдена [12], А.Данилюка [3] та інших учених. Дослідження генези хатнього декору значною мірою ґрунтується на гіпотезах, оскільки матеріали, що служили для створення прикрас, переважно були нетривкими, а вироби з них, як і саме житло, у більшості випадків до нас не дійшли. Тому цінним джерелом для вивчення цієї теми можуть бути археологічні матеріали.

Питання генези хатнього декору сягає часу появи найдавніших будівель чи їх прототипів. Перші спроби прикрасити своє помешкання, напевне, слід відносити до моменту появи постійного житла. Імовірно, поява “протодекору” подекуди могла бути навіть випадковою. Відсут-

ність прямих свідчень чи речових доказів не дозволяє аргументовано стверджувати наявність декору житла в найдавніші часи, однак високий рівень розвитку первісного мистецтва, зокрема, епохи пізнього палеоліту, наприклад, малої скульптури та орнаментики дає підстави припускати появу декоративного оздоблення будівель [5, с.15]. Також певний дуже віддалений зв'язок з декоруванням житла могли мати ще наскельні розписи, у яких інформативна, комунікаційна й магічно-обрядова роль, безперечно, переважала над декоративною.

Появу найдавніших прикрас оселі практично неможливо простежити через значну часову віддаленість, а також порівняну недовговічність будь-якого житла взагалі. Завдяки археологічним матеріалам довідуємося про нанесення зображень, що нагадують орнаменти, на різні ділянки житлової архітектури. Характерним прикладом може бути зреконструйоване житло відомої пізньопалеолітичної стоянки Мізин. Окремі кістяні елементи мізинських будівель розмальовані орнаментальними, у вигляді меандра, та абстрактними композиціями, виконаними червоною вохрою та чорною фарбою. З-поміж них вирізняється композиція з ліній і крапок, нанесена на череп мамонта. Дослідники вважають, що такий декор пов'язаний з культовими ритуалами мисливської магії [11, с.43]. Про досить високий розвиток мистецтва орнаменту в той час можемо судити завдяки пам'яткам з Мізина – укритим меандровим орнаментом кістяним браслетам і зразкам дрібної пластики – антропоморфним фігуркам з мотивами зигзага й меандра. Це дозволяє припускати значно ширше застосування візерунків у палеолітичних житлових спорудах. Декорування стін будівлі зсередини ромбічним узором трапляється на глиняних моделях житла балканських землеробських племен [15].

Археологічні відомості дозволяють простежувати початки розпису житла на території сучасної України з III–II тисячоліття до н. е. Зокрема, на одній з глиняних моделей трипільського житла стіни розмальовано геометричним фризом усередині кола, на іншій орнаментом оточено отвір вікна чи входу [14, с.95, 99–100]. На деяких моделях вхід до будівлі обрамлено візерунком із трикутників, що, на думку дослідників, мало перешкоджати проникненню до приміщення ворожих сил [2, с.201]. У науковій літературі трапляються відомості про орнаментацию зовнішніх і внутрішніх стін трипільських будівель концентричними колами та паралельними смугами [16, с.131]. Опираючись на археологічні матеріали, дослідники припускають, що печі декорували розписом навколо отвору [9, с.53]. Очевидно, колір також відіграв апотропейну роль. “Стіни, вікна, двері, карниз печі та поріг трипільської хати були орнаментовані з використанням червоного, синього й жовтого кольорів, які ... містили магічну інформацію щодо відвернення злого та залучення доброго” [3, с.20]. З такою ж метою червоною смугою вище долівки обводили стіни всередині хати [3, с.15]. Усе це дозволяє дослідникам висловити думку, що українське настінне малювання сягає своїм корінням ще часів трипільської культури [3, с.15]. Хоч український хатній розпис і “древні орнаменти, виявлені при розкопках, становлять зовсім різні явища, однак ставити питання про давність розглянутої традиції на певній визначеній території цілком доречно” [1, с.389].

Виготовляючи речі побуту зручними для вжитку, мимоволі почалося їх декорування. Тут мається на увазі, насамперед, фактура ткацтва й плетіння з природних матеріалів, рельєфні наліпи на керамічних виробах, пластика різьблених виробів з дерева тощо. Якщо говорити про декор узагалі, то його початки сягають углиб тисячоліть. Цілком слушно орнамент називають “найдавнішим виявом народної творчості” [18, с.15]. Запропоновані зарубіжними вченими міркування про походження геометричного орнаменту від техніки виготовлення [18, с.15–16] свідчать про його надзвичайну “давність”. Однак не відомо достеменно, з якого часу орнамент виконує функцію декору житла.

Початково декорування речей мало на меті оберігаючий характер. Людина завжди намагалася зберегти себе, свою родину від злих сил, неприязних поглядів інших осіб. На думку людей у період середньовіччя, з притаманними їм анімістичними уявленнями про “повсюдність суб'єктів зла”, дуже важливим було “забезпечити дім-житло ... достатньою кількістю постійних оберегів, які відлякували й відганяли від дому всіляку шкідливу нечисть” [15]. Намагання протидіяти різним напастям і не допустити їх до своєї оселі, привело до нанесення, із захисною метою, на стіни, стелю, підлогу житла, а також предмети його наповнення різноманітних знаків, що були праобразами сучасного орнаменту.

У первісній житловій архітектурі “орнаментували всі отвори, через які різноманітні біди могли проникнути до людини” [15]. Відгомони цих дуже давніх уявлень збереглися аж до кінця XIX ст. Так, П.Чубинський зазначав: “Іноді рами вікон і дверей як з внутрішнього, так й із зовнішнього боку окаймляють розводами й узорами, які називаються “цятками”. Ці узори бувають червоного, жовтого, зеленого й синього кольорів” [22, с.383–384]. Дослідники схиляються до думки, що в далекому минулому розпис житла “був тісно пов’язаний з релігійними віруваннями й уявленнями народу”, а також припускають, що декілька століть тому “кожне зображення мало свій магічний чи обрядовий зміст” [1, с.389]. Якщо уявити, що елементи архітектури, усі необхідні предмети внутрішньої обстави, а також посуд й одяг покривали охороняючими знаками, то виходить, що дім “був весь пронизаний магічно-заклинальною символікою, за допомогою якої сім’я кожного слов’янина намагалася забезпечити собі ситість і тепло, безпеку й здоров’я” [15]. Відомий дослідник В.Щербаківський слушно зазначав, що в орнаментативній українській хаті головну роль відігравали символи й різноманітні “апотропеїстичні знаки”, які сягали своїм корінням у давні релігії, таким чином засвідчуючи “надзвичайно глибокі традиції нашої хатньої орнаментативності” [23, с.39]. Учений запропонував власну версію походження хатнього декору – від первісної релігійно-апотропейної функції нанесення певних символів божеств на стіни хат і різноманітні вироби – через поступовий розвиток, протягом віків, естетичного смаку – аж до цілковитого переважання суто декоративної ролі й остаточної втрати семантичного значення декору на початку XX століття [23, с.39–40]. В.Щербаківський наводить характерний приклад, який він спостерігав під час численних поїздок Україною: відтворюючи в настінних малюваннях мотив “дерева життя”, жінки “зовсім не уявляли собі колишнього символічного і магічного значення цього малюнку, але вони малювали, бо так годилося згідно з давньою традицією, бо так малювали їхні матері і казали їм, що годиться малювати саме так, а не інакше” [23, с.23].

Наступними після розпису елементами внутрішньої обстави житла, у яких, поруч з утилітарною та сакральною функціями, виявлялися ознаки декору, були тканини й глиняний посуд. Через нетривкість волокон рослинного й тваринного походження, тканин з найдавнішого часу не збереглося. Про розвиток текстилю в період трипільської культури дослідники судять опосередковано на підставі глиняних прясельць до веретен [13, с.42], а також глиняних відтяжок для ниток основи вертикального ткацького верстата [2, с.193]. Про наявність у трипільців тканих виробів свідчать і відбитки тканин на денцях глиняного посуду [13, с.44]. Опираючись на археологічні матеріали, учені стверджують, що представники трипільської культури застосовували декілька технік ткацтва: полотняне, репсове, килимове й виготовляли навіть візерункові тканини [2, с.193]. Можемо припускати, що взористий текстиль застосовувався в інтер’єрі, однак цьому бракує документальних підтверджень.

Натомість, завдяки добрій збереженості виробів з випаленої глини, відомо, що в V–III тис. до н. е. на українських землях виготовляли орнаментовану кераміку. Глиняний посуд у ранній період трипільської культури оздоблювали різьбленим заглибленим орнаментом, який заповнювали білою або червоною пастою, згодом – розписували мінеральними фарбами (біла, охра, чорна), покривали поверхню білою та цеглястою ангобами. Мальований декор трипільської кераміки характерний застосуванням плавних вигнутих хвилястих ліній, мотивів безколичника й спірального меандра, які в дещо видозміненому вигляді дійшли аж до цього часу в орнаментах народних вишивок, писанок. Багатство графічного вирішення й гармонійна колірна гама робили трипільську кераміку дуже декоративною. Мальований посуд, що виконував ужиткову роль, водночас служив окрасою інтер’єру. Про це довідуємося завдяки трипільським моделям житлових споруд, у яких навпроти печі “вздовж стіни – довга лава з розставленим на ній посудом” [2, с.201].

Про оздоблення найдавніших дерев’яних виробів для обстави житла не маємо достовірних відомостей, насамперед, через невисоку тривкість деревини та стихійні лиха – головні причини погані збереженості пам’яток давнього художнього дерева. Дослідники припускають, що виготовлення й оздоблення дерев’яних предметів на території України розпочалося в пізньопалеолітичну добу [20, с.83]. Скіфи й давні слов’яни володіли деякими техніками художньої обробки дерева [20, с.86–87], однак важко судити про те, чи оздоблені дерев’яні вироби функціонували в їх житлах. У період Київської Русі застосовували різноманітні техніки різьблення

по дереву: плоске, рельєфне, контррельєфне, ажурне та об'ємне [20, с.93]. Профілюванням і різьбленням оздоблювали дерев'яні предмети для житла; особливо багато прикрашали хатне обладнання князівсько-боярської знаті [20, с.92]. Під час археологічних розкопок у Києві знайдено фрагменти різьбленого та розписаного дерев'яного посуду [6, с.47].

Важливим елементом декору традиційного житла виступав сволок. Ця деталь архітектури передусім відіграла важливу конструктивну роль [8, с.110], а також мала певне сакральне значення. Сволоки прикрашали різьбленням: мотивами розеток, хрестами, які відігравали символічну роль і виступали як обереги. Учені-археологи стверджують, що в трипільському житлі був сволок [2, с.199], але не подають відомостей про його оздоблення. Серед найдавніших пам'яток такого плану, що дійшли до цього часу, – фрагмент різьбленого сволока кінця XVI ст. з “вихровою” розетою зі збірки Музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України [20, с.100]. З XVIII ст. оздоблені сволоки з'являються в сільських хатах, причому “репертуар” різьблених мотивів сволоків на значній території – від карпатського регіону аж до Подніпров'я практично однаковий: “хрести, розети, стрічкові візерунки і написи з датою закладення будівлі” [2, с.210].

Текстильні вироби княжої доби не дійшли донині, проте вчені довели на підставі археологічних матеріалів, що в давньоруський період “ткацтво ... було найбільш масовим і загальнопоширеним виробництвом, безпосередньо пов'язаним з виготовленням одягу і тканин для облаштування житла” [13, с.62]. Давні русичі застосовували декілька переплетень, фарбували пряжу в різні кольори, а це, у свою чергу, збагачувало декоративні характеристики тканих виробів. На підставі писемних згадок і графічних зображень науковці схилиються до думки, що тканини були “важливим утилітарним і оздоблювальним елементом інтер'єру” [17, с.972] житла періоду княжої доби. Аналіз іконографічних джерел XIV–XVII ст. виявив численні варіанти декору тканин, насамперед – у вигляді смуг. Фахівці простежують “певну спорідненість цих тканин ... з багатьма іншими типами українських тканин кінця XIX–XX ст.” [13, с.83] (тобто періодом, з якого збереглися контретні твори) – у першу чергу з бойківськими поперечно-смугастими обрусами, рушниками, покривалами.

Очевидно, що до найдавніших зразків хатнього декору належали прикраси із засушених квітів і трав. У “доісторичний” період зв'язані навхрест і почеплені на стіну пучки цілющого зілля ще не відігравали функції прикраси інтер'єру житла, а служили “первісними магічними оберегами та язичницькими символами” [21, с.9]. Велику часову віддаленість і глибоку генезу, пов'язану з хліборобством і давнім культом пошанування предків, має дідух – ритуальний сніп жита, пшениці або вівса, який кладуть на святвечір на покуті під образами [4, с.188]. Дідух належить до найдавніших дохристиянських оберегів житла, який персоніфікує зв'язок з предками [19, с.80]. Розкриваючи роль дідуха у святкуванні Різдва, С.Килимник підкреслює особливу пошану до снопа-дідуха, як місця “перебування дідів-пращурів, опікунів і покровителів ... дому” [7, с.22–23]. Дідухом (дідом) називали також солом'яну чи сіно, яке стелили в хаті напередодні Різдва [4, с.188]. Імовірно, споріднену з дідухом сакральну роль відігравали в давнину солом'яні вироби – “павуки”. Дерев'яні “голуби”, яких підвішували до стелі, служили прадавніми священними знаками-артефактами [20, с.346].

Символічне релігійно-обрядове значення мали писанки, традиція розписування яких у слов'ян сягає дохристиянських часів. Керамічні орнаментовані писанки знайдено археологами під час розкопок давньоруських поселень. З писанками пов'язані давні вірування про сприяння родючості садів і полів, захист від блискавки і пожежі [10, с.180]. Тому писанки підвішували перед іконами на “покуті” [22, с.384], тримали в мисці на столі від Великодня аж до Вознесіння [23, с.37], виготовляли з випорожнених писанок “голубів”, прикріпивши голівку з тіста та хвіст і крила зі складеного паперу.

Дослідження перелічених типологічних груп хатнього декору ускладнюється браком артефактів з найдавнішого часу. Про хронологічну віддаленість традиції виготовлення прикрас із природних матеріалів можемо судити на основі реліктив, що збереглися до XIX ст. – квітчанні свяченим зіллям хатніх образів, прикрашання оселі писанками та “голубами” з розписаної ячної шкаралупи, достиглими качанами кукурудзи – “дідами” [24, с.100] (імовірно, назва етимологічно пов'язана з дідухом).

Генеза інших типологічних груп хатніх прикрас – витинанок, паперових колтрин, малювань на склі значно пізніша. Вона пов'язана з поширенням і доступністю паперу в ХІХ ст., розвитком народної гравюри й ікони на склі. Розквіт хатнього декору в ХІХ ст. зумовлений соціальними змінами в суспільстві: покращенням добробуту, переходом від курної хати до відокремленої – “чистої”, що сприяло розвиткові хатніх прикрас.

Опираючись на викладений у статті матеріал, приходимо до таких **висновків**. Генеза декору житла сягає періоду пізнього палеоліту. Первісний декор житла, пов'язаний насамперед з апотропейною функцією, виник в умовах анімістичного світогляду з метою захистити мешканців оселі від впливу злих сил зовнішнього, несприятливого середовища. Найдавніші зразки хатнього декору – орнаментування розписом елементів житлових будівель, декор на глиняному посуді, тканинах, виробих з дерева, дохристиянські обереги з природних матеріалів. Генеза традиційних хатніх прикрас тісно пов'язана з давніми язичницькими віруваннями. З плином часу семантична роль колишніх магічних символів і знаків поступово втрапилася, натомість на перший план виступили традиційна й естетична функції, що формували систему традиційного хатнього декору.

1. Бломквист Е. Э. Крестьянские постройки русских, украинцев и белорусов (поселения, жилища, хозяйственные строения) / Е. Э. Бломквист // Восточнославянский этнографический сборник: очерки народной материальной культуры русских, украинцев и белорусов в XIX – начале XX в. – М. : Изд-во Академии наук СССР, 1956. – С. 3–458.
2. Бурдо Н. Б. Трипільська культура. Спогади про золотий вік / Н. Б. Бурдо, М. Ю. Відейко. – Х. : Фоліо, 2008. – 416 с. : іл.
3. Данилюк А. Давня архітектура українського села : етнографічний нарис / А. Данилюк. – К. : Техніка, 2008. – 256 с. : іл. – (Народні джерела).
4. Жайворонок В. В. Знаки української етнокультури : словник-довідник / В. В. Жайворонок. – К. : Довіра, 2006. – 704 с.
5. Історія української архітектури / [Ю. С. Асеев, В. В. Вечерський, О. М. Годованюк та ін.] ; за ред. В. І. Тимофійенка. – К. : Техніка, 2003. – 472 с. : іл.
6. Каргер М. К. Археологические исследования древнего Киева. Отчеты и материалы [Киевской археологической экспедиции]. (1938–1947 гг.) / М. К. Каргер. – К. : Изд-во Академии наук УССР во Львове, 1950. – 252 с. : ил.
7. Килимник С. Український рік у народних звичаях в історичному освітленні / Степан Килимник. – К. : Обереги, 1994. – Т. І. – Кн. І. – 400 с.
8. Кіщук Т. П. Інтер'єр / Т. П. Кіщук // Народна архітектура Українських Карпат XV–XX ст. – К. : Наук. думка, 1987. – С. 110–125.
9. Колупаєва А. В. Українські кахлі ХІV – початку ХХ століть : історія, типологія, іконографія, ансамблевість / А. В. Колупаєва. – Львів : Нац. Академія наук України, Ін-т народознав., 2006. – 384 с. : іл.
10. Кордуба М. Писанки на галицькій Волині / Мирон Кордуба // Матеріали до українсько-руської етнології. – Львів : Наук. т-во ім. Шевченка у Львові. – 1899. – Т. 1. – С. 169–210.
11. Кривач Д. П. Початки будівництва пізнього палеоліту на теренах Східної Європи / Д. П. Кривач // Кривач Д. П., Овсійчук В. А., Черепанова С. О. Українське мистецтво. – Львів : Світ, 2003. – Т. 1. – 256 с. : іл.
12. Найден О. С. Орнамент українського народного розпису : витоки, традиції, еволюція / О. С. Найден. – К. : Наук. думка, 1989. – 136 с. : іл.
13. Никорак О. І. Українська народна тканина ХІХ–ХХ ст. : типологія, локалізація, художні особливості. Ч. І : Інтер'єрні тканини (за матеріалами західних областей України) / О. І. Никорак. – Львів : Нац. акад. наук України, Ін-т народознав., 2004. – 584 с. : іл.
14. Пассек Т. С. Периодизация трипольских поселений (III–II тысячелетие до н. э.) / Т. С. Пассек // Материалы и исследования по археологии СССР. – М. ; Л. : Изд-во Акад. наук СССР, 1949. – № 10. – 248 с.
15. Рыбаков Б. А. Язычество древней Руси [Электронный ресурс] / Б. А. Рыбаков. – М. : Наука, 1987. – Режим доступа : <http://paganism.ru/rybakov2.zip>.
16. Селівачов М. Р. Лексикон української орнаментики : іконографія, номінація, стилістика, типологія / М. Р. Селівачов. – К. : Редакція вісника “Ант”, 2005. – ХVІ. – 400 с.
17. Сергеева М. С. Житло / М. С. Сергеева // Історія української культури : у 5 т. – Т.1 : Історія культури давнього населення України / [голов. ред. П. П. Толочко]. – К. : Наук. думка, 2001. – С. 966–976.

18. Станкевич М. Є. Візерунок чи орнамент? (Термінологічний, онтологічний погляди, і не тільки) / М. Є. Станкевич // Мистецтвознавство '03. – Львів : Спілка критиків та істориків мистецтва, Ін-т народознав. НАН України, 2004. – С. 15–26.
19. Станкевич М. Дідо, Дідух / М. Станкевич // Словник українського сакрального мистецтва / [авт. кол.: М. Станкевич та ін. ; за наук. ред. М. Станкевича]. – Львів : Нац. акад. наук України, Ін-т народознав, 2006. – 288 с.
20. Станкевич М. Є. Українське художнє дерево XVI–XX ст. / М. Станкевич. – Львів : Нац. акад. наук України, Ін-т народознав., 2002. – 480 с.
21. Станкевич М. Є. Феномен ікони на склі / М. Є. Станкевич // Народна ікона на склі : альбом ; [упоряд. О. Романів-Тріска]. – Львів : Ін-т колекціонерства укр. мистецьких пам'яток при НТШ, 2008. – С. 9–12.
22. Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край, снаряженной императорским русским географическим обществом. Юго-Западный отдел. Материалы и исследования, собранные П. П. Чубинским. – Санкт-Петербург, 1872. – Т. 7. – 704 с.
23. Щербаківський В. Орнаментация української хати / Вадим Щербаківський. – Рим, 1980. – 47 с. : іл. – (Видання “Богослові” ; Ч. 53) (Серія “Українське народне мистецтво” ; т. 3).
24. Шухевич В. Гуцульщина / Володимир Шухевич. – Львів : Наук. т-во ім. Шевченка, 1899. – Ч. 1 // Матеріали до українсько-руської етнології. Видання етнографічної комісії. – Львів : Наук. т-во ім. Шевченка, 1899. – Т. II. – 146 с. : іл.

В статтє прослеживаются древнейшие мотивы внутреннего декоративного оформления жилья на украинских землях: художественная роспись элементов внутреннего быта жилища, орнаментация глиняной посуды, ткани, изделий из дерева, дохристианские обереги из натуральных материалов. Исследовано гипотезы о генезисе традиционных избувых украшений как отражение языческих вероисповеданий.

Ключевые слова: генезис, избувый декор, орнамент.

This article researched the oldest examples home's ornament of the Ukrainian lands. For example: painting of furniture elements, ornamentation of earthenware, clothes, wood works, pre-Christian amulets from natural materials. Some hypothesizes of genesis traditional home's adornments are studied in this article as a reflection of pagan customs.

Key words: genesis, home's decoration, ornament.

УДК 738.8(477.86)

Оксана Яноцак-Пшибила

ОРНАМЕНТАЛЬНА МАЙОЛІКА В КОЛОМИЙСЬКІЙ АРХІТЕКТУРІ

У статті висвітлено важливі для мистецтвознавчої науки традиції використання орнаментальної майоліки в архітектурі в кінці XIX – на початку XX ст.

Ключові слова: кераміка, майоліка, орнамент, архітектура, керамічна плитка, композиція.

В Україні застосування майоліки в архітектурі сягає давніх часів. Історично склалося так, що школи побутової кераміки, які відрізнялися колористичною гамою, рисунковим орнаментом, мали успіх у різних регіонах України, зокрема, на Прикарпатті. У кінці XIX – на початку XX століть у напрямі українського модерну в архітектурі працювали на підприємствах Івана Левинського в м. Львів, у гончарній школі м. Коломия. Майоліку застосовували не тільки в екстер'єрах, а й в інтер'єрах, наприклад, використовували для підлоги Коломийського Національного музею народного промислу Гуцульщини та Покуття ім. Й.Кобринського, житлових і громадських споруд Коломиї.

Значний внесок у вивчення традицій художньої кераміки Прикарпаття зробили історики, мистецтвознавці, музейні працівники, художники-керамісти: О.Пошивайло, Д.Гоберман, Ю.Лашук, І.Гургула, К.Матейко, О.Нога, Т.Кара-Васильєва, Р.Шагало, О.Ханко, О.Кошовий, М.Станкевич, О.Слободян, А.Колупаєва, Р.Баран та ін. [1, с.36–98; 2, с. 129–144; 4, с.87–98].

Важливим вкладом у дослідження історії архітектурної кераміки Галичини є праці Олександра Ноги, зокрема, “Українська художньо-промислова кераміка Галичини (1840–1940)” (2001), “Іван Левинський: архітектор, підприємець, меценат” (2009) тощо. У своїх працях автор ґрунтовно опирається на історичні джерела, використовує архівні й експедиційні матеріали,

висвітлюючи запровадження на початку ХХ ст. нового українського стилю – сецесії. Цей напрям в архітектурі можемо споглядати в багатьох містах на Прикарпатті, у т. ч. у Львові, Івано-Франківську, Коломиї.

У нашому дослідженні художніх особливостей керамічних плиток, які використовували для декорування архітектурних споруд, ми базувалися на збірках фондів Коломийського Національного музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття ім. Й.Кобринського.

Метою нашого дослідження є спроба простежити історичний розвиток формоутворення українського архітектурного стилю із застосуванням орнаментальної майоліки, з'ясувати її використання сьогодні.

У мистецькій практиці майоліку застосовували такі архітектори: І.Левинський, О.Лушинський, Т.Обапиский та інші. Об'єкти були прикрашені керамічними вставками, які використовувались у вигляді площинних панно. Заповнюючи ніші зверху й внизу вікон, вони оригінально об'єднували загальну композицію. Також виготовляли фризи, картуші, розетки тощо.

Важливо зазначити, що орнаментальна майоліка в архітектурі початку ХХ століття має чітко виражені мотиви того чи іншого регіону України. Архітектори велику увагу приділяють оздобленню фасадів. Базовим декором коломийських будівель слугували поверхні облицювальних матеріалів: цегли, каменю, майоліки. Керамічні вставки та інші деталі поєднували з ліпниною, цегляним декором з поєднанням стилю “фахверк”.

Вагомими елементами декорування будівель кінця ХІХ – першої половини ХХ століть на Прикарпатті були декоративні композиції, які склалися із цегли, дахівки та керамічних плиток. Провідними фабриками на теренах Галичини, за дослідженнями О.Ноги, вважалися: “Левинський і спілка у Львові” (з 1900 р. – “Фабрика штучного каміння і дахівок. Банк гіпотечний”), Коломийська фабрика дахівок, заснована в 1895 р. Владиславом Віммером [5, с.101].

В оздобі коломийської архітектури застосовували квадратні плитки, з яких складали орнамент (утворювався з двох, трьох і більше плиток) типу “бандельверк” (складений з двох-шести плиток, які укладали в один ряд), а також рослинні арабески (викладалися принаймні із чотирьох плиток). Використовуючи ці прийоми, майстри створювали високохудожні орнаментальні композиції, поєднуючи стилістику архітектурних форм.

Процес формування українського національного архітектурного стилю в кінці ХІХ – на початку ХХ століть із застосуванням орнаментальної майоліки в архітектурі, за висновками О.Ноги, відбувався в складних умовах: “Перше визначення української стилістики з'явилося в Галичині під терміном “український стиль” ще в 1894 році у львівському журналі “Зоря” (№12)... В наступні роки ХІХ ст. і протягом двох десятиліть ХХ ст. українська національна стилістика чітко відрізняється поміж інших мистецьких напрямків Європи, правда йдучи під різними назвами – “руський стиль”... “мотиви народні”, “гуцульський стиль”... “східно-галицький стиль”, “гуцульська сецесія”, “український модерн”...” [5, с.55].

Важливим в орнаментальному аспекті є запровадження національних тенденцій у розвиток декору керамічних плиток, які використовували для оздоблення фасадів. Прикладом є будівля Коломийської гончарної школи, яку в 1877 році було відкрито на Максимівці (вул. Вершинського, 59). У 1891–1893 роках за проектом Висякевича була зроблена її реорганізація. Будівлю оздоблено не тільки декором з керамічних плиток над вхідними дверима, але й декоративними тарілками – медальйонами. Такий підхід в оздобі фасадів зазначеного періоду ми споглядаємо в будівлях Львова, Івано-Франківська, а також в інших містах.

Сповідуючи технологічні традиції виготовлення керамічної плитки, якою оформлений фасад, майстри Коломийської гончарної школи поливали її “побілкою”. Для оздоблення в міру висушеного (“підтужевішого”) виробу гончарі застосовували технологічний ритований підхід – “рисування” шилом, який відтворював на площині виробу задуманий малюнок. Оздоблені ритованим орнаментом плитки розмальовували коричневим (“червінню”) ангобом по білому тлі [5, с.123].

Домінуючим у розписі керамічних плиток є рослинний орнамент. Найпоширеніші – мотиви “стилізованого вазона”, “квітів”, “бутонів”, які заповнені підполивними фарбниками зеленого (“зеленню”) і жовтого (“жовтінню”) кольорів. Завершальним етапом технологічного процесу було поливання виробу глазур'ю (поливою). Випал проводили у два етапи, перший – теракотовий, з використанням побілки, риткування і другий – підполивний, із застосуванням

барвників. Сьогодні приміщення використовують як житлове, а стан збереження декоративних вставок далекий від ідеального й потребує негайної реставрації.



Фрагменти кахлів фриза колишньої гончарної школи.
Фототека О.Я.Яношак-Пшибили, 2011 р.

Оригінальною є мурована будівля житлово-торгового (вул. Мазепи, 10), збудована в стилі Фриз будівлі оздоблений керамічним декором з плиток у вигляді панно (фабрика Івана Левинського, початок ХХ ст.), яке утворює орнаментальну смугу зі стилізованих квітів яблунь. Колористична гама витримана в п'яти відтінках: білому, жовтому, голубому, зелено-синьому та коричневому. Орнаментований декором з плиток фриз розташований під карнизом. На другому поверсі верхня частина вікон декорована керамічними плитками із зображенням багатопелюсткової квітки.

Арковий вхід до будинку колишньої гончарної школи, підкреслений керамічною плиткою. Фототека О.Я.Яношак-Пшибили, 2011 р.

двоповерхова
призначення
еклектики.



Оксана Янощак-Пшибила. Орнаментальна майоліка в коломийській архітектурі

Фасад будинку на вул. Мазепи, 10; кінець XIX ст., фрагмент фриза.
Фототека О.Я.Янощак-Пшибила, 2011 р.

Слід відзначити, що під керівництвом І.Левинського проектним бюро використовувалися різні архітектурно-стилістичні напрями, які характерні для України та Польщі. Зокрема зодчий застосує в оздобі фасаду український національний стиль у декорванні керамічних плиток (автор В.Крицінський).

Цікавою з архітектурної точки зору є будівля, яка знаходиться на вул. С.Петлюри, 11, автор проекту – Іван Левинський. У цій архітектурі присутні модерн з поєднанням німецько-швейцарського стилю “фахверк”, гармонійне поєднання форм із декорованим фасадом яскравою керамічною плиткою. Нині – це Коломийський молодіжний центр. Споруда зведена в 1895 році для польського спортивного товариства “Сокіл” (на кошти, зібрані громадськістю міста) і є одним з прикладів застосування керамічної плитки для оздоблення. За своєю конструкцією оригінальною є вежа з дерев’яним каркасом, із трьох боків декорована керамічним фризом зі стилізованим народним орнаментом роботи Валеріана Крицінського. Колористика витримана в традиціях Коломийської гончарної школи.

Аналізуючи проектування фірмою Левинського споруд у народній стилістиці, ми проводимо паралелі на прикладі будівель у м. Львів – страхового товариства “Дністер”, Українського академічного дому (1905–1906), гімназії й бурси Українського педагогічного товариства (1906–1908) та ін. Перелічені об’єкти мають у собі основні ознаки “східно-галицького стилю”, або так званого “українського модерну”, з використанням орнаментованої майоліки в архітектурі.

На увагу заслуговує мурований двоповерховий будинок старої пошти (проспект Чорновола, 49), який споруджено в кінці XIX – на початку XX століть у стилі еклектики. Будівля зводилася як житлова, пізніше використовувалася як лікарня С.Каліневича, а від 1890 р. тут містився фотосалон Юркевича, потім – поштова адміністрація. Архітектура фасаду підкреслена фризом, декорованим керамічною плиткою в синьо-жовтих кольорах роботи В.Крицінського. Плитковий декор професійно прорисований до дрібних деталей, які, урівноважуючи композицію, підпорядковані принципам тектоніки, ритму плям і ліній, колориту, що дає нам можливість стверджувати, що будівля є справжнім шедевром орнаментальної майоліки.



Будинок старої пошти кінця XIX – початку XX ст.
Проспект Чорновола, 49.
Фототека О.Я.Янощак-Пшибили, 2011 р.



Кахлі на фризі будинку пошти на просп. Чорновола, 49.
Фототека О.Я.Янощак-Пшибили, 2011 р.



Фрагмент фриза. Автор – худож. В.Крицінський.
Башта будинку (конструкція – “фахверк”).
Фототека О.Я.Янощак-Пшибили, 2011 р.

Слід відзначити, що в оздобі орнаментальної майоліки того часу є чітко виражені народні мотиви Прикарпатського регіону. Майстри в декорванні виробів на фасадах будинків, а також інтер'єрів використовували народне багатство форм і колориту, яке зустрічається у вишивці, ткацтві, писанкарстві та інших промислах.



Житловий будинок на вул. Чайковського, 35, кінець XIX ст.
Фототека О.Я.Янощак-Пшибили, 2011 р.

Досить широке розповсюдження отримали вставки на фасадах, які вільно розташовуються на площині стін над вікнами. На увагу заслуговує житловий будинок у м. Коломия, на вул. Чайковського, 35, збудований як вілла в кінці XIX – на початку XX століть у стилі “гуцульської сецесії”, він завжди був житловий. На покрівлі будинку та вежах збережена оригінальна кольорова черепиця ручної роботи, виробництво якої було запроваджене В.Крицінським у 1888–1890 рр., а пізніше продовжене О.Клімашевським після його повернення з наукового відрядження в Австрію, Угорщину та Німеччину. Наслідком цієї наукової

подорожі стало введення в гончарній школі навчального курсу з випалювання дренажних трубок і черепиці. Карнизи над вікнами (сандрики) оздоблені панно з декоративних плиток, які розписані квітковими мотивами “маки” (робота В.Крицінського). Квіти й листя закомпоновані на пружних, вигнутих стеблинах. Колористика витримана в кремових, червоних і зелених тонах.



Фрагмент фриза житлового будинку на вул. Чайковського, 35, кінець XIX ст.

Автор – худож. В.Крицінський.
Фототека О.Я.Яношак-Пшибили, 2011 р.

Важливим моментом у виготовленні фасадних плиток є технологічний підхід, у якому використовують два способи: механічний і ручний із подальшим випаленням. Зазначений підхід ми споглядаємо в уже розглянутих нами архітектурних будівлях. Вагомим в екстер'єрних архітектурних композиціях є гармонійне поєднання плиткових фризів, чотирикутних чи прямокутних панно, окремих квадратних модулів на фоні фасаду тощо.

В інтер'єрах коломийських будівель так звана “метласька” керамічна плитка використовувалася здебільшого для викладання підлоги в прольотах сходових кліток, коридорів, вестибюлів. Виготовленням цієї продукції займалися на початку XX століття підприємства в м. Львів. Важливу роль у виготовленні керамічної плитки відіграли фабрики Німеччини, Австрії, Чехословаччини [5, с.120–132].

Форми плиток для підлоги поділялися на квадратні, шестикутні, восьмикутні зі вставками з менших прямокутників. Лицьову поверхню плитки виробники виготовляли гладкою, шершавою, тисненою, рельєфною. Плитку прийнято поділяти на два головних види: тротуарну й “килимововзористу” [7, с.117–120]. Тому керамічні підлоги відіграють роль килимів. Орнаментальна структура взорів складалася з рослинно-геометричних мотивів.

Важливо зазначити, що в коломийських будівлях використовували облицювальну плитку для стін, переважно вона була однотонна, подекуди з простим малюнком. В орнаментальному аспекті облицювальну плитку також поділяють на екстер'єрну й інтер'єрну [7, с.120–121]. В екстер'єрі застосовували плитки, орнаментовані народними мотивами для виготовлення панно. Плитки, призначені для використання в інтер'єрі, орнаментували рослинними мотивами, усіляко інтерпретованими квітами.

У кінці XX – на початку XXI століть майоліка в Україні займає широке застосування в архітектурі. Декоровані фризи, вставки, монументальні панно прикрашають фасади й інтер'єри будівель, а художню облицювальну плитку для підлоги на прикладі “метласької” архітектори не використовують. Важливо зазначити, що великою популярністю користуються керамічні вироби, які мають у собі характерні національні риси.

Основними підприємствами з виготовлення художньої кераміки (1950–1980 рр.), зокрема, орнаментальної майоліки для архітектури на Прикарпатті були: Львівська скульптурно-керамічна фабрика Художнього фонду УРСР, художньо-виробниче об'єднання “Туцільщина”, майстерні художнього фонду УРСР у Косові Івано-Франківської області.

Немаловажним є факт відкриття у 2010 році першої пам'ятної таблиці, присвяченої історії площі Старий Ринок у Коломиї. Її відкриття відбулося за сприяння коломийського мецената й адвоката Михайла Петріва, автора проекту Мирослава Ясінського, виконавця роботи Сергія Проскурняка. Вмонтована у фасад будинку №7, таблиця гармонійно доповнює відреставровану з



дотриманням архітектурних традицій кінця XIX – початку XX ст. будівлю. Таблиця, виконана з кераміки, стане важливим фактором для майбутнього відновлення архітектурних оздоблювальних традицій, що були притаманні Коломийській гончарній школі кінця XIX – початку XX ст.

Головною ідеєю встановлення таблиці є заснування сучасної традиції міської культури інформувати мешканців і гостей міста про історичне минуле тієї чи іншої частини Коломиї. Це – перша із цілого ряду пропам'ятних таблиць,

Оксана Яноцук-Пишибила. Орнаментальна майоліка в коломийській архітектурі



ташовані на поверхні виробу.

Фрагмент кераміки з пропам'ятної таблиці, яка присвячена історії пл. Старий Ринок. Коломия.

Лютий 2011 р.*

орнаментальні традиції. Головним завданням фабрик був пошук оригінальних узорів, форм із застосуванням місцевих традицій декорування. Особливу увагу приділялося технологічній якості керамічних плиток.

Подальші дослідження планується проводити в аспекті вивчення проблем керамічного ремесла Коломийського та Косівського районів Івано-Франківської області.

які будуть установлені в місті Коломия під патронатом Клубу коломийців, і сподіваємося, що така традиція набуде всеукраїнського масштабу.

Висновки.

Отже, у кінці XIX – на початку XX століть широко застосовували орнаментальну майоліку в архітектурі. На теренах Галичини для архітектурної оздоби будинків використовували керамічні плитки з орнаментальними народними мотивами: крапки, кривульки, галузки, листки, квіти, бутони, розписані зеленими, жовтими та темно-коричневими барвниками на білому тлі. Композиція виробів складається з елементів народних орнаментів із використанням кола, ромба, квадрата, які легко роз-

важливими осередками виготовлення облицювальної плитки були Львівська фабрика Івана Левинського та Коломийська гончарна школа, які орієнтувалися в основному на народні, “гуцульські”

1. Бірюльов Ю. Мистецтво львівської сецесії / Ю. Бірюльов. – Львів, 2005. – С. 36–98.

2. Кара-Васильєва Т. В. Творці дивосвіту / Т. В. Кара-Васильєва // Поезія глини. – К. : Радянська школа, 1984. – С. 129–144.
3. Кара-Васильєва Т. Декоративне мистецтво України ХХ століття. У пошуках “великого стилю” / Т. Кара-Васильєва, З. Чегусова. – К. : Либідь, 2005. – 280 с.
4. Лінда С. Пошук національної своєрідності в архітектурі Львова на межі ХІХ – ХХ ст. / С. Лінда // Вісник Національного університету “Львівська політехніка”. Архітектура. – 2001. – № 429. – С. 87–98.
5. Нога О. Українська художньо-промислова кераміка Галичини (1840–1940) / О. Нога. – Львів : НВФ “Українські технології”, 2001. – 392 с.
6. Нога О. Кераміка Галичини кінця ХІХ – початку ХХ ст. в контексті міжнародних зв’язків. Контакти і взаємовпливи / О. Нога, Р. Шмагалю. – Львів : Логос, 1994. – 121 с.
7. Нога О. Іван Левинський : архітектор, підприємець, меценат / О. Нога. – Львів : Центр Європи, 2009. – 192 с.: іл.
8. Селівачов М. Р. Лексикон української орнаментики : іконографія, номінація, стилістика, типологія / М. Р. Селівачов. – К. : Ред. вісника “Ант” ; Ніжин : ТОВ Вид-во “Аспект-Поліграф”, 2005. – ХІХ, 400 с. : іл.

В статье освещены важные для искусствоведческой науки традиции использования орнаментальной майолики в архитектуре конца ХІХ – начала ХХ ст.

Ключевые слова: *кераміка, майолика, орнамент, архітектура, кераміка, плитка, композиція.*

In the article some new light has been thrown upon traditions in usage of ornamental majolica in architecture of the late ХІХ and early ХХ cc. The rich heritage of local ceramic centers is of importance for studies in Art History.

Key words: *ceramics, majolica, decorative pattern, architecture, ceramics, tile, composition.*

* Фонди Коломийського Національного музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття ім. Й.Кобринського.

ДО 100-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ ГРИГОРІЯ КРУКА (1911–2011)

УДК 7.071.2:730:7.011.2

Богдан Бойчук

УКРАЇНСЬКА НАЦІОНАЛЬНА ІДЕЯ В МИСТЕЦЬКІЙ ТВОРЧОСТІ ГРИГОРІЯ КРУКА

У статті розкрито один з аспектів творчості Григорія Крука, що засвідчує глибинний патріотизм митця, його відданість національній ідеї. Проаналізовано скульптурні твори майстра, де відображено як героїчні сторінки української історії, так і поневіряння українців у період лихоліть. Акцентовано увагу на портретних зображеннях видатних постатей України, розглянуто корпус творів, що втілюють образ жінки-селянки й позначені своєрідною стилістикою.

Ключові слова: Г.Крук, українська діаспора, національна ідея, скульптура.

Григорій Крук – це наша національна гордість, адже, перебуваючи за межами батьківщини, у ближчих і віддалених краях, він показав світовому глядачеві українське село з неповторними його персонажами в такій багатющій палітрі дійств, на яку не спромігся жоден інший мистець. Тільки такі, вибрані Богом, як Григорій Крук, за словами видатного художника й мистецтвознавця Петра Андрусіва, своєю “впертістю, наполегливістю і солідною працею пробилися на світову арену і здобули там міжнародне визнання таланту” [1, с.5]. Його особиста трагедія титана-художника й, звичайно, людини полягала в тому, що, домігшись у царині новітньої модерної скульптури звання майстра світового масштабу, він і на двадцятий рік незалежності Української держави залишається не відомим для більшості співвітчизників. У державній програмі “Повернуті імена”, ухваленій Кабінетом Міністрів України в 1996 році, є такі рядки: “Простежити найхарактерніші риси тієї чи іншої історичної доби якнайчастіше ми можемо, дослідивши творчу долю митців цієї доби, бо саме вони, ті, хто не стояв обабіч шляху, котрим котилося колесо історії, були активними учасниками життя, творили його, відображаючи у своїй творчості, як і належить митцям, тогочасну дійсність” [8, с.6]. Тому, керуючись настановами державного значення, ми спробували з’ясувати, якими саме мистецькими формами й засобами Григорій Крук трансформовував українську національну ідею у своїх художніх творах.

Національна ідея впливає з тієї історичної й філософської концепції, що найдосконалішим типом людської спільноти на землі є нація, члени якої настільки фізично й духовно подібні, що вони загалом усвідомлюють і бажають жити окремим національним життям. Ідентичність національної спільноти зміцнюється насамперед фактом спільної багатовікової боротьби за своє існування проти чужоземних ворожих сил, які намагалися загарбати землю цієї спільноти. Пролита кров при захисті своєї землі й християнської віри та національної культури є ніби цемент, що нерозривно з’єднує всіх українців в одну націю, яка постала на геополітичному полі поміж Заходом і Сходом, на рубежах азійської та європейської ментальностей.

Можна з упевненістю сказати, що Григорій Крук ревно сповідував українську національну ідею, хоча б з огляду на той факт, що він увіковічив у монументальній скульптурі провідників Українського національно-визвольного руху ХХ ст. Симона Петлюру [3], Андрія Мельника [15, с.27], Степана Бандеру [5, с.68].

Усім своїм патріотичним еством митець протестував проти геноциду, що чинили вороги над його рідним народом. Це міг бути духовний бунт художника проти загибелі лише одного члена національної спільноти, як, наприклад, у скульптурі “Розстріл перед єврейською синагогою у Станиславові”, присвяченій війтові Гундякові з Микуличина [11, с.548]. Він міг тихою синівською любов’ю оплакувати гірку долю своїх однокровних братів і сестер у пластичних композиціях “Родина втікачів” (1938) і “Мати-втікачка з дитиною” (1942). Надзвичайно промовистою є постать селянина-втікача, який однією рукою прикриває очі, а в другій тримає маленький вузлик з грудкою рідної землі [6, с.1047–1048]. Хіба залишиться байдужим материнське серце будь-якої національності на світі до горя української жінки, яка прагне будь-що врятувати життя своїй знеможеній дитині. Тому дослідниця творчості Г.Крука мистецтвозна-

вещь Д.Даревич доходить висновку, що “ці анонімні українські селяни своєю поставою передають елементарні переживання людства: біль і радість, розпач і любов, терпеливість і чутливість” [7, с.60]. Їх горе й страждання стають не тільки їх особистою трагедією, але й трагедією всього людства.

Величним монументальним твором Г.Крука є пам’ятник українським утікачам у містечку Гмінді в Австрії, де протягом 1914–1918 років томилися в неволі понад 70 тисяч полонених й ув’язнених людей. Монумент постає нині як застереження проти мілітаристичного зла й звучить наче реквієм над трагічною долею 30 000 українських виселенців з Галичини, які загинули в роки Першої світової війни в місцевому концтаборі передусім з голоду й через відсутність медичної допомоги. Пам’ятник було урочисто відкрито 26 вересня 1964 року. “Твір, вирізьблений у граніті, що зображує селянську родину (батьки з двома малими дітьми), – ділиться своїми роздумами професор В.Попович, – своїм змістом, лаконічністю композиції і монументальною статичністю справляє хвилююче враження” [13, с.53].

На прикладі життя визначних українських мистців-емігрантів, зокрема, побратимів скульптора за художнім ремеслом, приречених на вічну розлуку з Вітчизною, Г.Крук добре знав про долю рідного народу, над яким навис духовний геноцид безбожної Радянської влади. Один із його творів виконано за мотивом поетичного етюда мученика з когорта незламних шестидесятників Василя Симоненка “Злодій”, де зображено вайлувату фігуру українського селянина, якого притягли до кримінальної відповідальності за крадіжку колгоспного майна. Несчастний дядько своїм наївним виразом обличчя запитує в можновладців:

Хто обікрив і обскуб
його душу,
Хто його совісті
руки зв’язав?

У голосі українського селянина чути не тільки здивування, він від імені всього українства звинувачує комуно-більшовицьку репресивну систему:

Доказів мало?
Доказом будуть
Лантухи вкрадених
вір і надій [16, с.50].

Крукова скульптура “Злодій” для відомого українського дослідника Ю.Соловія є ілюстрацією того, як з “прапервісного біблійного матеріалу глини народжується нова істота, сповнена містерії нового існування” [17, с.140]. Якщо, наприклад, у скульптурі “Ув’язнений” анонімний герой, потрапивши в складну життєву ситуацію, кожним мускулом своєї совісті шукає шлях до свободи, то “Злодій” – це назавжди втрачена людина для світу, навіть його обличчя має подобу чудовиська, близького до тваринного, а не людського світу.

Коли ми вдивляємося в складне різьблення твору Г.Крука “Евакуація німцями євреїв з Тлумача до Станиславова” [11, с.550], то мимоволі апелюємо до спогадів автора скульптури про свій останній приїзд на батьківщину в 1944 році: “В місті обличчя мешканців сумні. Дві жорстокі окупації принесли жителям голод і страх, безнадійність, розстріли”. У ті трагічні дні митець “запрагнув стати на хвилину озброєним вояком” [11, с.551]. На щастя, це була нетривала мить, коли художник тимчасово призабув, що його найвірнішою й найсильнішою зброєю є мистецтво. Ще в ті роки, коли німецький фашизм розпочинав наступ на незалежність європейських держав, Г.Крук створив бронзову фігурку “Хлопчик з голубом”. Це був виклик українського митця озвірілим нацистам, адже голуб ще з біблійних часів символізував мир серед людей. Художник не міг інакше чинити, бо передбачав, яку біду несе для українського народу фашистська чума.

Один з провідних біографів життя й творчості Г.Крука, науковець В.Кивелюк розкрив першоджерела засвоєння скульптуром основ української національної ідеї. Він лаконічно вказує: “Адже Крук разом з своєю нацією ділив всі перипетії її гіркої долі, а зокрема зазнав селянських злиднів своїх незаможних батьків. Звідти у нього розвинене розуміння до праці, пошана до неї і пієтизм до світу працівників” [9, с.29].

Національний характер Г.Крука плекався й у стінах Краківської академії мистецтв (1934–1937), у мистецькому гуртку “Заграва”, до якого входили українські студенти Д.Горняткевич,

М.Білинський, М.Гарасовська, Ю.Кульчицький, Д.Іванцев, В.Кисілевський, Б.Стебельський. Значний вплив на формування патріотичного світогляду юнака мали твори професора Краківського університету, письменника й мистецтвознавця Богдана Лепкого, з яким Г.Крук підтримував дружні й теплі стосунки.

Велике значення для формування його національних ідеалів мало навчання в Берлінській академії мистецтв (1937–1940). Столиця Німеччини за два десятиліття після завершення Першої світової війни стала одним з важливих європейських центрів української еміграції. Тут імпульсивно функціонували Українська студентська громада, Український науковий інститут й Українське національне об'єднання. Молодий митець з Галичини охоче відвідував зібрання тих товариств та інституцій, унаслідок чого його було запрошено до резиденції гетьмана України Павла Скоропадського. Невдовзі скульптор виліпив портрет героїчної постаті визвольних змагань українців.

Усі ті нещастя, які принесла Україні Друга світова війна, глибоко осмислював Г.Крук. Свої філософсько-мистецькі роздуми у вигляді скульптурних творів він представив на своїй першій виставці, яку було розгорнуто восени 1942 року в експозиційних залах Берлінської академії мистецтв. Скульптор гнівно засудив більшовицьку агресію в Західній Україні у вересні 1939 р., у результаті якої було знищено національний цвіт галицьких українців. Образ жінки з хрестом як пам'ять про всіх українських матерів, закатованих комуністичною владою в 1941 р. у львівських в'язницях, мав стати прообразом для спорудження монументального пам'ятника матері-Україні.

Є підстава вважати, що Григорій Крук був особисто знайомий з провідниками українського націоналістичного підпілля. Свідченням цього є портрет визначного політичного й військового діяча, одного з лідерів ОУН полковника Андрія Мельника, виконаний у тонкій аристократичній манері.

Вистраждану мрію української еміграції про відновлення й воскресіння власної держави Г.Крук втілює в проекті пам'ятника запорозьким козакам, який мав би височіти на березі Дніпра. Для прадавньої української столиці – міста Києва художник підготував скульптурну композицію, у центрі якої – постать кобзаря, а в його ногах було вирізьблено чотири козацькі голови-водограї, які в алегоричних образах песиміста, оптиміста, ідеаліста й матеріаліста втілювали український національний характер.

З наступом Червоної армії в 1945 р. на територію Німеччини Г.Крук перебирається до Мюнхена, де в повоєнний час сформувався найвизначніший науковий, культурний і мистецький центр української еміграції. “Мюнхенський період” (1946–1988) – найпродуктивніший у творчості митця, адже тоді він створив близько 300 скульптур. Портрети становлять значну частину Крукового мистецького доробку (понад сотню). Майже всі вони виконані в бронзі або тимчасово в гіпсі з призначенням для відлиття в бронзі. Залежно від особи, деякі портрети позначені психологізмом (портрети Святослава Гординського, Володимира Залозецького, Андрія Жука, Люби Жук) або тяжіють до монументалізму (патріарха Йосифа Сліпого, С.Петлюри, В.Липинського).

Митець зачаровано вдивляється в славні сторінки української минувшини, витворюючи самотні портрети знаменитих володарів княжої доби Володимира Великого й княжни Анни Ярославни – королеви Франції. Разом з малярем С.Борачком вони виготовили величну декорацію у вигляді вітража, зроблену для святкування в 1953 р. українською громадою в Мюнхені 700-ліття коронації Данила Галицького, де володаря Галицько-Волинської держави зображено в маєстатичній позі на коні [15, с.28]. “Цілком очевидно, що в особистості Г.Крука маємо мистця яскравого національного способу думання і почування”, – доходить такого узагальнення, оцінюючи історичні портрети майстра, сучасний мистецтвознавець Д.Степовик [20, с.34].

Вагоме місце серед творів історико-героїчного жанру займають скульптури на тему козаччини: “Запорозький козак”, “Танок з шаблею”, “Бандурист”. Увагу Крука-історика привертала державницька діяльність гетьмана України Івана Мазепи, якому він присвятив два портрети. За чистотою виразу обличчя обидві скульптури можна поставити в один ряд з портретами патріарха Йосифа Сліпого й архієпископа Івана Бучка.

До третього циклу творів, у яких прославляється українська героїчна історія, можна віднести портрети фундаторів національного відродження XIX–XX сторіч: Тараса Шевченка,

Василя Стефаніка, В'ячеслава Липинського, Симона Петлюри, Андрія Мельника, Євгена Петрушевича. Здебільшого образ Великого Кобзаря Г.Крук ліпив і різьбив у малих та середніх формах. Високомистецький на оригінальний проект пам'ятника Т.Шевченкові у Вінніпезі (Канада) скульптор надіслав на конкурсний відбір творів. На центральній осі постаменту високої стояча постать Шевченка, а на бічних цоколях – козака-бандуриста й безталанної Катерини. Але недовершеність архітектурного образу монумента не дозволила Г.Крукові вийти переможцем на конкурсі.

Більшість дослідників називають Г.Крука співцем українського села. На наш погляд, саме через призму творення образів селян, які закарбувалися в його пам'яті з раннього дитинства, художник ліпив збірний образ рідного народу. До розуміння такої творчої позиції ключовим судженням можуть слугувати слова Б.Стебельського: “Як Стефанік у літературі, Крук в образотворчому мистецтві є виразником ядра української нації – селянства, що зберегло духовний клімат і традицію та характер раси” [18].

Мистець зачарований фізичною красою своїх земляків – покутян – нащадків прадавніх племен. Він витісує з брил граніту гармонію ніжності й богатирської працелюбності української жінки. Його мистецтво промовляє до європейських націй, доводячи, що тільки несприятливі історичні обставини зробили з українських селян тип, “зачерствілий у віковій праці і нужді”. Усі вони – “Сидячий господар”, “Родина втікачів”, “На стерні”, “Сіач” нагадують героїв новел В.Стефаніка: “Вбиті по коліна в землю, вони в безтямній многості падали і здіймалися. Чорними долонями стручували піт з чола і великими руками ловилися землі. Втома валила їх, вони душили за собою свої діти і ревіли з болю. Здіймалися і падали. Страшними лицами обернені до неба... Земля стогнала під ударом їх сердець, а вітер втік за гори” [21, с.196].

Тому до кінця днів мистець будитиме свій народ, щоб він став освіченим та вільним і був не сірою масою малоземельних мужиків-хліборобів, а славним і великим народом. “А свій камінь буду різьбити все, все!.. Аж на могилу свою покладу як мертву красу”, – услід за Василем Стефаніком скаже Григорій Крук [21, с.198].

І воля, і мрія його збулися. Український народ у 1991 році став вільним. Але Великий Майстер бачитиме це вже з Божих, незнаних, потойбічних світів вічності.

1. Андрусів П. Мистецтво – найміцніша зброя / П. Андрусів. – Нью-Йорк ; Париж ; Сідней ; Торонто, 1987. – 455 с.
2. Буджак М. Золоте жниво / М. Буджак. – Тлумач, 1996. – Кн. II–III. – 39 с.
3. Боднарчук П. Автор пам'ятника Симонові Петлюрі у Парижі / П. Боднарчук // Галицька просвіта. – 2005. – 1 груд. – С. 5.
4. Гаврилів Б. Історичні портрети Івано-Франківщини / Б. Гаврилів, І. Миронюк. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2010. – 144 с.
5. Гачинський М. Тернистими дорогами до рідного порогу / Михайло Гачинський. – Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2011. – 314 с.
6. Даревич Д. З нагоди виставки скульптур Григорія Крука в Англії / Д. Даревич // Визвольний шлях. – 1987. – № 8–9. – С. 1047–1048.
7. Даревич Д. Григорій Крук – співець селянської долі / Д. Даревич // Сучасність. – 1987. – № 7–8. – С. 59–65.
8. Державна програма “Повернуті імена”. – К. : Таеант, 1996. – 27 с.
9. Кивелюк В. Про творчість О. Борачка і Г. Крука / В. Кивелюк // Сучасність. – 1962. – № 6. – С. 25–32.
10. Крвавич Д. П. Українське мистецтво / Д. П. Крвавич, В. А. Овсійчук, С. О. Черепанова. – Львів : Світ, 2005. – Т. III. – 268 с.
11. Крук Г. З молодих років у Станіславові / Г. Крук // Альманах Станіславівської землі. – Нью-Йорк ; Торонто ; Мюнхен, 1975. – Т. I. – С. 546–551.
12. Крук Г. Мій шлях до різьби / Г. Крук // Перевал. – 1999. – № 2. – С. 57–72.
13. Попович В. Григорій Крук / В. Попович // Сучасність. – 1968. – № 10. – С. 46–60.
14. Попович В. Українська тематика в творах Григора Крука / В. Попович // Нотатки з мистецтва. – 1986. – № 26. – С. 25–32.
15. Попович В. Григорій Крук / В. Попович // Сучасність. – 1990. – № 6. – С. 25–38.
16. Симоненко В. Народ мій завжди буде / В. Симоненко. – К. : Веселка, 1990. – 159 с.
17. Соловій Ю. Про речі більші, ніж зорі / Ю. Соловій. – Мюнхен, 1978. – 319 с.

18. Стебельський Б. Григорій Крук / Б. Стебельський // Альманах Станиславівської землі. – Нью-Йорк ; Париж ; Сідней ; Торонто, 1985. – Т. II. – С. 106–107.
19. Стебельський Б. Григорій Крук / Б. Стебельський // Образотворче мистецтво. – 2002. – № 2. – С. 12–13.
20. Степовик Д. Графіка Григорія Крука / Д. Степовик // Образотворче мистецтво. – 1994. – № 1. – С. 34–35.
21. Українське слово. Хрестоматія української літератури та української критики ХХ ст. – К. : Рось, 1994. – Кн. I. – 704 с.

В статті раскрыт один из аспектов творчества Григория Крука, который свидетельствует о глубинном патриотизме художника, его преданности национальной идее. Проанализированы скульптурные произведения мастера, где отображены как героические страницы украинской истории, так и скитания украинцев в период лихолетия. Акцентировано внимание на портретных изображениях выдающихся личностей Украины, рассмотрен корпус произведений, которые воплощают образ женщины-крестьянки и обозначены своеобразной стилистикой.

Ключевые слова: Г.Крук, украинская диаспора, национальная идея, скульптура.

The article deals with one aspect of creativity G.Kruk, confirming the deep patriotism of the artist, his devotion to the national idea. Analyzed sculptures wizard, which appear as heroic pages of Ukrainian history, Ukrainian and wandering during hard times. Attention to the portraits of prominent figures of Ukraine, considered the building works that embody the image of peasant women and with the original styling.

Key words: G.Kruk, Ukrainian diaspora, national idea, sculpture.

УДК 73.03

Михайло Гнатюк

ФАХОВІ ШКОЛИ В ПРОФЕСІЙНОМУ ЗРОСТАННІ СКУЛЬПТОРА ГРИГОРІЯ КРУКА

Стаття висвітлює життєвий і творчий шлях видатного українського скульптора, який більшу частину свого життя провів у Мюнхені й був відомий у діаспорі, але мало знав про себе на Батьківщині. Дослідження присвячене формуванню таланту й професійному навчанню у фахових школах Г.Крука, особливо в Краківській академії мистецтв, а також художніх процесів, які впливали на розвиток світогляду й творчих здібностей майбутнього майстра.

Ключові слова: художня культура, професійні школи, студент, скульптура, галерея, Батьківщина.

Творчість українського скульптора Григорія Крука – помітне явище в мистецтві другої половини ХХ сторіччя. Він добре відомий і пошанований у діаспорі старого світу – Франції, Англії, Німеччині, Італії, Австралії, Канаді, проте на Батьківщині про нього з'явилися перші публікації лише з 1988 року.

Зіркове зібрання творів скульптора (25 одиниць) уперше представили на початку березня 2010 р. в Українському домі в Києві в рамках “Великого скульптурного салону”. Колекцію надала Українська бібліотека імені Тараса Шевченка в Лондоні. Через місяць твори Г.Крука демонстрували вже у Львівській картинній галереї. Обидві виставки мали значний резонанс.

27–28 жовтня 2011 року під час святкування сторіччя від дня народження визначного українця в Івано-Франківську відбулися Всеукраїнська науково-практична конференція на тему “Художня творчість Григорія Крука в контексті світового мистецтва” і виставка скульптур, а видавництво Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника випустило книгу “Скульптор Григорій Крук: нарис життя і творчості” [2]. 30 жовтня в день народження митця в його рідному селі Братишеві відкрито величний пам’ятник і музей.



Григорій Крук. 1984 р.



Пам'ятник Г.Круку в с. Братишеві.
Скульп. В.Довбенюк. 2011 р.

Станіславі, з директором якої – Євстахієм Меруновичем, був близько знайомий. Художньо-ремісничі, промислові школи тоді існували у Львові, Яворові, Чернівцях, Коломиї, Вижниці, Ясині, Косові й усюди була певна специфіка їх розвитку. Так, деревообробна приватна школа в Коломиї започаткована 1886 року членами товариства “Гуцульська спілка промислова” з метою виготовлення сувенірної продукції виключно в народному стилі. Після етнографічної виставки 1894 року у Львові Коломийську школу удержавили й учнів стали навчати ще й об’ємного різьблення в різних академічних стилях: відродження, бароко, модерн та інших. У подібному напрямі навчання відбувалося в Станіславській, Львівській промислових та Ясинівській деревообробній школах. Учні вивчали плоске, рельєфне, об’ємне різьблення, моделювали листки аканта, пальмети, рокайлеподібні орнаменти, картуші, пілястри, капітелі, алегоричні мотиви: маскарони, грифони тощо.

Кадровий склад фахових шкіл був достатньо високий – викладачами працювали переважно випускники мистецьких академій і технологічних інститутів, працівники етнографічних музеїв. Так, у Яворівській деревообробній школі на Львівщині в 1942–1944 рр. працювали Б.Стебельський (директор) і А.Шумовська – випускники Краківської академії мистецтв, Й.Станько – випускник Львівської художньо-промислової школи. Особливо прискіпливо підбирали вчителів на предмети образотворчого мистецтва: інколи серед кількох претендентів вибирали найбільш обдарованого, зі знанням методики викладання рисунка, композиції та живопису. Обов’язково претендент повинен був мати спеціальну освіту, певні досягнення в мистецтві живопису або графіки, відповідну кількість виставок тощо. Не менш категорично підбирали викладачів для художніх шкіл, які здебільшого були приватні. Так, у Коломиї довгий час працювала студія образотворчого мистецтва, при вступі до якої потрібно було здати екзамен з рисунка й пройти бесіду з викладачем, який сам пройшов перевірку на здатність викладати рисунок і живопис. На екзамені в основному малювали гіпсові розетки, нескладні композиції або частини обличчя – око, ніс, вухо, рідко – голову. Мета навчання – не тільки навчити, але й допомогти в майбутньому житті або ж підготувати до гімназії чи академії. Студія діяла в 1893–1897 та 1910–1913 рр. [16].

Про свій життєвий і творчий шлях Григорій Крук розповів у нарисі “Мій шлях до скульптури” [13], де показав складні випробування, через які довелося пройти, аби стати визнаним майстром. Особливу роль у його фаховому зростанні відіграли промислові школи: Станіславська деревообробна, Львівська технічна та Краківська й Берлінська академії мистецтв, які послужили дороговказом у житті не тільки йому, а й багатьом іншим галичанам, здебільшого вихідцям із сільської місцевості.

Метою пропонованої статті є висвітлення творчого становлення скульптора Григора Крука, його навчання у відомих на той час професійних школах, фаховий рівень учителів, методика викладання, внесок українських товариств, визначних постатей, їх піклування про долю своїх співвітчизників тощо.

Народився Григорій Крук 30 жовтня 1911 року в родині гончара. Його дід Іван і батько Яків поряд із землеробством займалися й гончарним промислом (родина свого часу переїхала з-під Галича). З місцевої глини виточували глечики, миски, макітри, які інколи оздоблювали орнаментом.

Григорій змалку моделював з глини різні фігурки, особливо ангелів, що тривалий час зберігалися в хатах односельців. Місцевий учитель Василь Лукасевич запримітив своєрідні здібності хлопця й порадив віддати його на навчання до деревообробної школи в

Наприкінці XIX – на початку XX ст. у Галичині друкувалося чимало методичних посібників, а також праць з питань образотворчого мистецтва. Згадаймо хоча б статті випускника Віденської академії мистецтв Юліана Панькевича “Маляр і природа” [9], у яких автор пояснює, що таке начерк, пластика, як передати зображення тоном і кольором, викладає основи лінійної й повітряної перспективи, використання лінії обрїю й точок сходу, розкриває методику малювання пейзажу, дає визначення колориту тощо. Методичні посібники, ілюстровані роботами відомих художників минулого й сучасного, не були кольоровими, але фахово пояснювали основи перспективи, рисунка та малярства: як правильно будувати просту композицію з двох-трьох предметів – гіпсових фігур, муляжів тощо; як будувати голову, визначати пропорції фігури людини. Взірцями служили класичні твори скульптури, рисунки відомих майстрів. Учнівські роботи часто використовували для декоративного оздоблення дерев’яних і керамічних виробів, дверей будинків, архітектурних деталей тощо.

У численних статтях викладача образотворчого мистецтва Коломийської гімназії Валеріана Крицінського, опублікованих у польських: коломийських і львівських газетах, виразно визначається, як і в яких випадках слід вживати декоративні прикраси фасадів будинків, особливо вікон, дверей та стін. За його ескізами оздоблено будинок Народного дому та будинок на проспекті Грушевського в Коломійі. Так само пропагував застосування учнівських робіт школи деревного промислу в оформленні екстер’єрів, інтер’єрів викладач гімназії та гончарної школи С.Дачинський. В окремих будинках коломиян нині збереглися кахельні печі, оздоблені геометричними та рослинними орнаментами, виконані викладачами й учнями. Отже, фаховий рівень викладання в промислових школах був достатньо високий і результати їхньої діяльності можна оцінювати не тільки за виробами учнів, але й за діяльністю відомих у майбутньому майстрів і скульпторів: Івана Севери, Йосипа Станька, Михайла Бринського, Андрія Коверка, Нестора Кисілевського, Михайла Черешньовського, Василя Кабина, Петра Баранюка, Миколи Тимківа, Василя Свиди, Івана Гарапка, Михайла Тулайдана, Василя Смердула та багатьох інших.



Викладачі та учні Станіславської деревообробної школи.
Г.Крук – останній ряд, другий з права

Деревообробна школа в Станіславі, у якій навчався Григорій Крук, створена 1884 року з ініціативи Товариства педагогів як приватна столярсько-різьбярська школа (із 40-годинним тижневим навантаженням). З 1891 року за рішенням сейму стала “Крайовою школою столярською” і перейшла на утримання краю. У 1892 р. школа одержала від уряду 700 зр. субвенцій [5]. Навчання відбувалося три роки й тільки першого року було платним, надалі учні щомісяця самі заробляли 5–10 зр. До 1894 року в ній навчалось

всього два русини й випускники отримували свідоцтво челядника [6]. Тривалий час школу очолював Є.Мерунович (закінчив школу у Валахїш-Мезерїтш і школу технічного музею у Відні, викладав геометричний та “архітектурний” малюнок і технологію деревини), а вчителями з фаху працювали: Б.Божевїч, М.Піскозуб – випускник школи художньо-промислового музею у Відні, викладав геометричний та орнаментальний малюнок; Й.Рїгль – викладав столярство та проектування виробів з дерева; М.Арапковський (сницарство), М.Гранковський і Ф.Антоняк (токарство). На початках її досягнення були незначними й управляюча рада навіть дозволяла учням учительської семінарії відвідувати науку столярства й токарства [15]. Але з переходом 14 травня 1904 року до новозбудованого приміщення на вулиці Кїлінського, 20 популярність школи зростає, й дирекція вже навіть обмежувала набір учнів. Її авторитет зріс перш за все завдяки фахівцям, які там працювали, і мистецьким виробам (меблям у “рене-

сансному” та “старонімецькому” стилі) і попиту на них серед жителів міста й навколишніх сіл [11, с.190]. Кількість замовлень дедалі збільшувалася, але не перевищувала потреби навчального процесу.

Учні вивчали 15 предметів, тижневе навчання загалом складало 53–55 годин. Завданням школи було давати ґрунтовну підготовку в столярстві, токарстві й різьбі відповідно до вимог вступу. Навчання мало впливати на ушляхетнення смаку в художніх виробках з дерева, ознайомлювати учнів з різними стилями, що відзначаються добрим естетичним смаком. У свідочстві М.Павлюка (сімейний архів дочки Н.М.Соп’як) поданий перелік дисциплін, які вивчалися впродовж 1924–1927 рр. З теоретичних предметів були: релігія, географія, фізика, геометрія, польська та німецька мови, промислові рахунки, технологія деревини, каліграфія, стилістика, промислова кореспонденція, книговедення; з практичних – рисунки елементарні вільноручні, лінійні, геометричні, архітектонічні та промислові, столярство, токарство, сницарство, моделювання, обслуговування машин та інші. Старанні учні після першого року навчання отримували стипендію, а іногороднім надавали житло. Усі отримували безкоштовно медичну допомогу й забезпечувалися методичними та навчальними підручниками й приладдям. Від 1926 року школа стала державною і навчання тривало чотири роки. Кількість учнів у школі постійно зростала, але вона не могла задовольнити потреби підприємств у робітниках [10, с.130].

У 1925/26 н. р. Григорій Крук проживав у ремісничій бурсі на 18 осіб, колишньому будинку Вчительської дівочої гімназії, яким завідував учитель Ліськевич*. Після того, як учитель деревообробної школи в Станіславі іронічно радив їти краще вчитися на столяра, аніж займати місце здібного учня, батьки мали надію, що на цьому навчання сина-художника закінчиться, але він і думати не хотів про інше. Ідея стати майстром оволодівала ним щораз сильніше й він бувало з плачем вимолював відправити його до Львова вчитися далі різьби.



Студент Г.Крук з власною роботою.
Краків, 1934 р.

За сприяння вчителя Лукасевича Г.Крук у кінці 30-х років записався до Львівської художньо-промислової школи на скульптурне відділення. Тими роками її очолювали професори Валер’ян Крицінський і Ян Нальборчик. Унаслідок реорганізації 1929 року школа стала називатися “Державна технічна школа імені Станіслава Щепановського”. Навчання тривало 5 років, де впродовж перших двох вивчали: композицію, орнамент і студії живої й мертвої натури. Головним предметом на третьому курсі були студії живої фігури людини. На скульптурному відділенні їх вів професор Я.Нальборчик. Він також викладав рисунок, скульптуру й пластичну анатомію на других і четвертих курсах [11, с. 169]. Г.Крук навчався з талановитим молодим різьбярем Антоном Павлосем, який пізніше емігрував до Америки й передчасно помер. Своєрідний світогляд й уява хлопця із села, який не одразу розумів складні обов’язкові академічні завдання, не дозволяли успішно вчитися, тому він часто ставав об’єктом критики. Так, професор Нальборчик радив краще стати кравцем і навчитися спочатку пришивати гудзики, що юнака

дуже ображало. До того ж його виселили з інтернату, який утримував митрополит Андрей Шептицький, і студент опинився на вулиці, але повертатися додому не хотілося. За порадою вчителя Франчука майбутній митець попросився на роботу й навчання до скульптора та різьбяря Андрія Коверка – випускника деревообробної школи в Коломиї, тоді власника

* Нині – це один із корпусів економічного факультету Прикарпатського національного університету ім. В.Стефаника, на вулиці Шевченка, 82 [3, с.204].

іконостасної майстерні у Львові. У нього Григорій почав добре заробляти, щотижня навіть пересилав додому пачку фірмових цигарок, аби батьки бачили, що справи в нього покращилися. Тим часом А.Коверко працював над іконостасом для каплиці Львівської духовної семінарії і при монтуванні його на об'єкті Григорій уперше побачив митрополита Йосифа Сліпого. Вечорами Г.Крук навідувався ще й до майстерні скульптора Сергія Литвиненка, з яким познайомився 1927 р. та виготовляв для нього та його знайомих меблі й виконував інші роботи, навіть позував, коли той ліпив пам'ятник "Каменяра" на могилу Івана Франка, а то й робив кайло. На той час у Львові не було високопрофесійного митця скульптури й С.Литвиненко зайняв перші позиції в цьому виді мистецтва. А.Коверко займався переважно деревом (здебільшого виготовляв меблі й іконостаси). Отож для енергійного й працьовитого С.Литвиненка відкрилося велике поле діяльності, замовлень на портрети й пам'ятники було вдосталь, і він потребував помічників. До того ж він знаходив час і на педагогічну діяльність. У нього стали працювати й навчатися Микола Сагайдаківський, Григорій Крук [1, с.165] та Дмитро Крвавич. Його майстерня, заповнена свіжими проектами й моделями в натурі, була місцем зустрічі багатьох представників мистецтва й загалом культурного життя Львова. Творчість С.Литвиненка надихнула Г.Крука на подальші студії, і він уже мріяв про Академію мистецтв у Кракові. Принагідно зауважимо, що студентів, вихідців з Галичини, в академіях Європи в різні часи було чимало. Тож прагнення 19-річного юнака долати значні перешкоди на шляху до опанування мистецтвом скульптури виглядали природно.



Викладачі Краківської академії мистецтв В.Яроцький, С.Філіпкевич і студенти.

Краківська академія мистецтв – найстаріша мистецька школа Польщі [14]. Її програми й ідеологія формувалися в умовах багатьох змін напрямів і стилів протягом тривалого часу. Саме Краківська школа мала вагомий вплив на формування європейської мистецької думки. Вона відіграла важливу роль у житті видатних художників, які проявили себе в усіх видах пластичного мистецтва. Тоді Григорій, аби бути допущеним до вступу в академію, мусив представити дві власні скульптури та малюнки. Якщо роботи в матеріалі в нього були, то з малюнками виникла

проблема, і він їх позичив у товариша. Так "склав" екзамен і, не маючи матури (гімназійної освіти), був зарахований вільним слухачем. Професор В.Гжимальський зі Львова попередньо дав рекомендацію й порадив іти на навчання до професора Ляшчки – не тільки великого скульптора, а й великого педагога, у якого навчалися студенти переважно зі Східної Галичини.

У Ляшчки також навчалися видатні митці: Сергій Литвиненко, Михайло Гаврилко, Наталка Мілян, Нестор Кисілевський та інші. Професор мав значний досвід роботи, свого часу закінчив приватну школу різьби Яна Кринського у Варшаві, навчався в академії Юліана в Парижі, а також у Національній мистецькій школі. У 1899–1934/35 рр. очолював кафедру різьби й майстерню твердих матеріалів: металу, гіпсу й кераміки. Видатного майстра й шанованого вчителя професори академії періодично обирали ректором. Педагоги відзначалися нестандартними поглядами на мистецтво й дотримувалися певних принципів викладання. Так, Ляшчка був прихильником еkleктичного академізму, Поплавський обстоював класицистичний академізм. У міжвоєнний період в академії працювали такі авторитетні професори, як Пауч, Яроцький, які організували лекційні курси, бували на пленері в Карпатах, де малювали картини на гуцульську тематику [13, с.39]. Тоді в Краківській академії збільшилася роль теоретичних і допоміжних дисциплін: історії мистецтва, архітектури, анатомії, значну увагу

Михайло Гнатюк. Фахові школи в професійному зростанні скульптора Григорія Крука

приділяли вивченню технології, хімії, засвоєнню мистецьких технік тощо. Загалом викладачі були гуманними й демократичними до студентів, усі сприяли розвиткові мистецьких здібностей. Це підкреслював і сам Г.Крук: “Тут панувала атмосфера французької культури, котра мене, простого сільського хлопця, полонила і ошчасливила” [13, с.10].

У 1931 році на різних відділеннях навчалися: Йосип Косараб, Володимир Продан, Ярослав Лукавецький, Марія Гарасовська, Михайло Зорій, Юрій Кульчицький, Ярослав Крисневич, Богдан Стебельський, Нестор Кисілевський, Микола Сагайдаківський, які спілкувалися часто на перервах між заняттями та на вечірніх студіях з рисунка професора Сіхульського, що інколи затягувалися й до десятої години. Загалом у вищих навчальних закладах Польщі в 30-х роках навчалось близько 400 юнаків і дівчат зі Східної Галичини. Найбільше їх було в Кракові, де вирувало українське життя: діяли філії товариств “Просвіти” і “Рідної школи”, працювали театральний гурток, хор, оркестр струнних інструментів. Студентів об’єднували українські громади, які мали свої приміщення, радіо, українську пресу, що виходила у Львові, їдальню, де могли харчуватися всі бажаючі.

У 1928–1930 рр. українська студентська громада в Кракові нараховувала 300 чоловік, мала 13 фахових секцій і широко провадила культурно-просвітню роботу: влаштовувала диспути, концерти, мала свій видавничий орган “Журавлі” [8, с.97].

Старше покоління українських професорів – літературознавець, перекладач і педагог Богдан Лепкий, географ-енциклопедист Володимир Кубійович, І.Зелінський, Р.Коритовський, І.Фещенко та інші – проводили заходи навчального, патріотичного й виховного спрямування, усяко заохочували й підтримували студентів в їх починаннях. Особливо багато праці в розбудову українського життя в Польщі тими роками вклав заступник голови краківської “Просвіти” професор Б.Лепкий, який мав неабиякий авторитет серед українських і польських професорів. Він не тільки сприяв створенню “Зарева” (1933), а й допомагав його членам отримати дозвіл збиратися й працювати при Ягеллонському університеті. За це студенти обрали його почесним головою.

Ініціаторами створення гуртка в Кракові стали молодий живописець Денис Іванцев і скульптор Нестор Кисілевський. Д.Іванцев головував у ньому від 1933 до 1936 рр., а з 1936 до 1940 рр. – Б.Стебельський, далі його змінив Е.Козак. Активну участь у роботі товариства брали скульптори Нестор Кисілевський, Григорій Крук, Наталка Мілян, Михайло Черешньовський, маляри та графіки Мирон Білінський, Євген Божик, Андрій і Марія Гарасовські, Володимир Добрянський, Михайло Зорій, Юрій Кульчицький, Михайло Кміт, Андрій Наконечний, Ярослав Красневич, Володимир Продан, Богдан Стебельський, Аріядна Шумовська, Роман Сеньків та інші [4, с.24].



Г.Крук працює над портретом М.Зорія.
Краківська академія мистецтв. 30-ті роки

Окрім щорічних виставок-звітів, що проводилися в приміщенні “Просвіти”, члени гуртка організували тематичні вечори-вшанування відомих митців, письменників, діячів культури. Найчастіше такі заходи проводили Б.Стебельський і М.Черешньовський – національно свідомі, патріотично налаштовані студенти, що відзначалися організаторськими здібностями.

Життя українських студентів у Кракові не було безтурботним. Не обходилося без проблем і для самого Крука. Якщо вступний іспит він склав позиченими малюнками, то це не залишилося надалі без уваги. Так, одного разу професор Сіхульський на вечірніх студіях з рисунка побачив роботу

Крука й закричав: “Хто тебе допустив в Академію, через які двері ти зайшов?” Хтось із студентів прошепотів: “Через ті самі двері, що й Ви”. Це заняття надовго відбило охоту майбутньому митцеві до малювання, деякий час він займався тільки скульптурою. Лише коли випадково натрапив у книжці на висловлювання Анрі Матісса: “Хто не вміє малювати добре, нехай намагається малювати погано”, то багато чого зрозумів і навернувся до академічного малювання з натури, по-іншому почав сприймати рисунок, загалом творчість, критерії оцінювання в мистецтві й запитував себе: “Хто взагалі володіє мірою доброго чи поганого малювання?” [13, с.10]. “Мірилом” є сама людина, зі своїми світоглядом, знаннями й досвідом. Проте студент має усвідомити, що добрий малюнок – це грамотний, академічно правильний, вивірений малюнок, який на початках просто необхідний, аби в майбутньому вміти творити власні образи.



Професор Б.Лепкий і студенти-гуртківці “Зарева”. 1933 р.

Професор Богдан Лепкий опікувався Григорієм Круком: допоміг йому отримати замовлення на оформлення бічного вівтаря греко-католицької церкви св. Норберта, заснованої ще у XVIII ст. Пізніше відрекомендував його директоріві Музею народних промислів у Кракові Станіславіві Тілю з проською направити на кілька місяців навчатися до Берліна.

У 1937 р. 26-річний скульптор, надзвичайно щасливий, сповнений надій, спраглий навчання й творчості, не знаючи, що наближаються важкі часи світової війни, яку готує Німеччина, вирушив до Берліна. Місто справило на Григорія Крука приголомшливе враження – велике скупчення людей, транспорту відштов-

хувало й видавалося чужим. Директор українського інституту Іван Мірчук, незважаючи на рекомендацію Б.Лепкого, зустрів юнака з прохолодою, дозволив залишитися в гуртожитку на два тижні. Цей час Г.Крук використав для ознайомлення з пам'ятками архітектури, відвідування музеїв, пам'ятаючи настанови професора Лепкого: “Музеї – це великий ліс творчої сили людського духу... Але дивись, щоб ти не заблудився в цьому лісі і не забув корені своєї батьківщини” [13, с.12]. Тоді в Берліні діяли Українська студентська громада, Український науковий інститут й Українське національне об'єднання.

Під впливом побаченого молодий Крук уперше задумується над проблемами творчості. Знайомиться з українським скульптором, портретистом Федором Ємцем – родом з Харкова, який працював на посаді професора в Берлінській академії мистецтв. Його твори подобалися Круку й він відчував до них щирі симпатії. За посередництвом Ф.Ємця Крук потрапив до професора Альфреда Фоке, який завідував відділенням скульптури, і навіть почав там працювати. Але термін проживання в гуртожитку закінчився, Григорію наказали негайно покинути Берлін і дали гроші на поїздку до Кракова. Відправити його поїздом додому доручили професорові Зенону Кузелі – родичеві професора Богдана Лепкого. Проте Григорій попрощався з ним і повернувся до академії, до класу професора Фоке. Той побачив розпач студента й, вислухавши його невтішну розповідь, вирішив: “Ти нікуди не поїдеш, будеш у моєму класі. Я потурбуюсь, щоб у тебе була стипендія. А поки що залишайся в гуртожитку” [13, с.12]. Він одразу зателефонував Мірчуку й через декілька днів Г.Круку призначили 80 марок стипендії, що видалося йому багатством.

У передвоєнні роки про ранній період творчості в інтерв'ю зі скульптором Ю.Луцький писав: “...приємно зайти до просторої салі Берлінської Академії Мистецтв, де в кутку працює наш молодий різьбяр Гриць Крук. На столах розставлені його твори та проєкти і вже на перший

погляд можна пізнати, що в них інакша душа, як у всіх інших, якими заставлена решта салі. Ці інші – це німецькі твори, що своїм холодом сильно контрастують із соняшним спокоєм творів Українця. Гриць Крук це один із наймолодшої генерації наших різьбярів, майже зовсім невідомий нашому загалові” [7, с.8]. У своїх перших інтерв’ю Г.Крук дещо збентежено згадував про художньо-промислові школи, Станіславську, Львівську, мабуть, тому, що не тільки певний час доводилося там навчатися, але й чути не вельми приємні речі про свої здібності. Проте він живо й захоплено розповідав про чотирирічне навчання різьби в професора Ляшчки в Краківській академії мистецтв, “де набрав він конечних підстав, без яких, як каже, небезпечно пускатись відразу заграницю” [7, с.8]. Вона його манила, особливо Італія, але на початках творчого шляху була недосяжна. Тим часом у його творчості переважала українська тематика: проекти й виконання пам’ятника Борцям під Крутами, погруддя М.Лисенка, В.Стефаніка, С.Петлюри. У робітні мистця струнка скульптура “Мадонна”, спокійним поглядом наче стереже це місце української музи серед чужого моря [7, с.9].

Він вступив до класу Арно Брекера й удосконалював роботи з натури, розширив знання про красу людського тіла. Григорій переконався, що основи, яких навчав професор, є передумовою успішної подальшої творчості кожного скульптора, незалежно від його особистого майбутнього стилю чи манери.

З початку війни Г.Крук не мав ніяких звісток від батьків. На душі було тривожно, до нього доходили повідомлення, що навколо Станіслава бомбили села. Він не знав нічого про долю своїх друзів у Кракові. Григорій поїхав поїздом туди, і хоча місто не було зруйноване, повсюдно відчувалася трагедія. Далі він поїхав до Станіслава, звідки добрався пішки додому. Г.Крук пізніше згадував ту зустріч, коли батьки дивилися на нього як на примау й, плачучи, обіймали. Два тижні минули дуже швидко, він ще бачився з М.Зорієм і довелося знову прощатися. Це було особливо важко, бо відчувалося, що назавжди.



М.Зорій у родини Круків у с. Братишеві. 30-ті роки XX ст.

Таким чином, син галицького селянина-гончара зі своєрідним світоглядом і сформованими в дитинстві основами християнської моралі розвинув вроджені здібності завдяки навчанню у відомих професійних школах Галичини та провідних мистецьких академіях Європи. Це дало змогу використовувати набуті фахові знання, уміння й навички в подальшій творчій діяльності й пробиватися в житті. Важливе значення для професійного зростання Григорія Крука й багатьох художників зі Східної Галичини загалом мала опіка українських товариств, окремих професорів, що працювали в умовах еміграції. Їхня допомога в критичні періоди життя Г.Крука часто ставала вирішальною. Надалі на чужині він сповна присвятив себе творчості, невтомно працював у своїй робітні в Мюнхені, гостинно приймав відвідувачів, особливо земляків, і там творив Україну. Як підкреслив багаторічний дослідник творчості скульптора краєзнавець Петро Боднарчук, “створивши численну галерею селянських постатей, портретів діячів громадсько-політичного та культурно-мистецького життя України, діячів Вселенської Християнської церкви, Григорій Крук вдихнув у світову емігрантську скульптуру неповторний національний духовний струмінь і стиль, назавжди залишившись сином християнського духу, сином української нації” [2, с.4]. Його твори мають глибокий зміст і соціальну спрямованість, розкривають психологію людей, окреслюють проблеми їх стосунків. Г.Крук жив надією, що його внесок у розвиток української культури належно оцінять на Батьківщині. Нині, коли проведено ряд конференцій, організовано виставки, відкрито

пам'ятник і музей, ми віддаємо шану визначному скульпторові, який творив для України й світу.



Дитяча група. 1944 р.



Жінка, що лежить. 1970 р.



Селянка, що відпочиває. 1972 р.



Запорізький козак. 1963 р.

1. Андрусів П. Мистецтво – найміцніша зброя : статті, промови й огляди / П. Андрусів. – Нью-Йорк ; Париж ; Сідней ; Торонто, 1987. – 455 с.
2. Вовк М. В. Скульптор Григор Крук: нарис про життя і творчість / М. Вовк, М. Гнатюк. – Івано-Франківськ : Вид-во Прикарпат. нац. ун-ту ім. В. Стефаника, 2011. – 91 с.
3. Головатий М. І. 200 вулиць Івано-Франківська / М. Головатий. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2010. – 463 с.
4. Денисюк О. Молоде українське мистецьке середовище Кракова 1930-х років: гурток “Зарево” / О. Денисюк // Архітектурний вісник. – 2008. – № 30. – С. 22–26.
5. Діло. – 1892. – Ч. 238.
6. Діло. – 1894. – Ч. 180.
7. Луцький Ю. Мистецтво. Розмова з Грицем Круком / Ю. Луцький // Ми і світ. Ілюстрований місячник. – Львів, 1939. – № 3. – С. 8–9.
8. Наріжний С. Українська еміграція. Культурна праця української еміграції між двома світовими війнами / С. Наріжний. – Прага, 1942. – Ч. I. – 370 с.
9. Панькевич Ю. Маляр і природа / Ю. Панькевич // Неділя. – 1911. – Ч. 8. – С. 7; Ч. 9. – С. 2–3; Ч. 10. – С. 6–7; Ч. 14. – С. 4–5.
10. Ступарик Б. М. Національна школа : витоки, становлення : навчально-методичний посібник / Б. Ступарик. – К. : ІЗМН, 1998. – 336 с.
11. Шмагало Р. Історичний розвиток деревообробної школи у Станіславові (1883–1920) і сучасна художня освіта / Р. Шмагало // Діалог культур / за ред. С. Черепанової. – Львів, 2000. – Вип. 5. – С. 185–194.
12. Шмагало Р. Мистецька освіта в Україні середини XIX – середини XX ст.: структурування, методологія, художні позиції / Р. Шмагало. – Львів : Укр. технології, 2005. – 528 с. : іл.
13. Kruk G. Leben und Werk mit einer Biographie von THEO Reim und einem Essay von Dr. Volker G. PROBST / Gregor Kruk. – München, 1988. – 240 s.
14. Materiały do dziejów Akademii sztuk pięknych w Krakowie 1895–1939. – Wrocław ; Warszawa ; Kraków : Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1965. – 400 s.
15. Sprawozdanie zakładu Krajowej szkoły stolarskiej w Stanislawowie za rok szkolny 1903/04. – Stanislawów, 1904. – S. 5–6.
16. Wierczynski S. Nove warunki kierunki pracy kulturalnej w Galicyi / Stefan Wierczynski. – Kraków ; Warszawa, 1924. – 124 s.

Стаття розкриває життєвий і творчий шлях знаменитого українського скульптора, який більшу частину своєї життя провів в Мюнхені і був відомий за кордоном, але мало відомий у своїй Батьківщині. Дослідження присвячене впливові на формування професійного майстерства Г. Крука в спеціальних школах, і особливо Краківської академії мистецтв, а також художественним процесам, що вплинули на розвиток світоглядання і творчих здібностей молодого майстра.

Ключові слова: художественна культура, професійні школи, студент, скульптура, галерея, Родина.

The article reveals the life and creative work of the distinguished Ukrainian sculptor, who spent most of his life in Munich and was famous among the diaspora but little known in his native land. A considerable part of the article deals with the research of the professional schools, in particular the Krakow Academy of Arts, and the artistic processes that influenced the development of his outlook and artistic skills.

Key words: artistic culture, professional schools, student, plastic art, gallery, native land.

УДК 7.071.2:730:7.03

Ірина Чмелик

СТИЛІСТИЧНІ ЗАСАДИ ТВОРЧОСТІ ГРИГОРІЯ КРУКА

У статті розглядається творчість українського скульптора Григорія Крука. Аналізуються стилістичні особливості його мистецьких праць. Найбільш характерними для творів майстра є експресіоністичні тенденції, що часто поєднуються з реалізмом і бароковою емоційною піднесеністю образів.

Ключові слова: Г. Крук, українська діаспора, національний стиль, скульптура.

Григорій Крук – велична постать у мистецькому світі XX століття. Його непересічний талант і захоплюючі праці знову й знову притягують до себе науковців, мистецтвознавців, стають

головним предметом дискусії на конференціях. Справді, твори скульптора – невичерпне джерело для сучасних досліджень, які продовжують низку статей, спогадів, монографій, виданих протягом 1990–2000-х років [1; 2; 3; 4; 7; 8; 9]. Ми не маємо на меті дати всебічний аналіз творчості майстра, а лише окреслити найважливіші стилістичні засади його скульптур, оскільки цьому питанню не було присвячено окремої наукової розвідки. У попередній статті ми розглядали тематичний діапазон творчості Григорія Крука [9], тепер хочемо простежити зв'язок його скульптур з пошуками європейських пластиків ХХ століття. Варто зазначити, що багато дослідників тією чи іншою мірою торкаються проблеми стилістичних пошуків митця, а тому вважаємо доцільним розглянути її більш детально, базуючись на відомих творах майстра.

Навчання в Краківській академії мистецтв сприяло ознайомленню Крука з новочасними віяннями в мистецтві, які пропагували викладачі академії, виховані на французькому академізмі й імпресіонізмі. Найбільше припала йому до душі фахова мистецька підготовка Константина Ляшчки. Поїздка до Німеччини на подальші студії, завдяки рекомендації Богдана Лепкого, сприяла глибшому вивченню світового мистецтва в музеях, що стало неоціненним досвідом. Про це скульптор-початківець із захопленням писав у своїх спогадах “Мій шлях до різьби”: “Музеями був я такий захоплений, пережив стільки вражень, що моє бажання студіювати різьбу ще більше скріпило і я ще твердше постановив залишитися у Берліні. Багатством мистецтва єгиптян, греків, а зокрема Пергамонтським вівтарем, я був приголомшений. Я ніколи не уявляв собі, що може існувати подібне мистецтво на нашій землі. І мені пригадалися слова пошани гідного проф.Б.Лепкого, що перед моїм від’їздом на прощання сказав: “Мистецтво в музеях – це великий і глибокий ліс творчості людського духа довгих століть, а може тисячоліть! Будеш щасливим аж до твоєї зрілої творчості; тільки прошу, уважай, щоб ти в тому великому лісі не загубився і не забув твоєї Батьківщини!” [5, с.62]. І він аж ніяк не загубився. А про Вітчизну завжди із щемом у серці згадував, писав про це друзям, зокрема, художнику Михайлові Зорію, не забував, коли різьбив чи ліпив своїх селян, галицьких жінок, козаків. У доповіді на Міжнародній конференції, присвяченій творчості Крука, яка відбулася в Івано-Франківську двадцять років тому, у 1992 році, про свого товариша Михайло Зорій сказав: “Його творчість – це епічна розповідь про рідний народ. Отож не дивно, що німецькі критики-мистецтвознавці вбачали в його творчості “СОЦРЕ”. Але соціальна основа його творів має зовсім інший, ніж у соцреалізмі, ґрунт. Вона визначалася прагненням розкрити трагічно-злиденні умови життя художникових краян. Це добре видно з манери виконання його творів, це вчувається у драматичному звучанні багатьох створених скульптором образів” [3, с.10–11].

Зрозуміло, що у творчості Крука був відчутний вплив німецької пластики першої третини ХХ століття. Її найвидатніші представники (В.Лембрук, Г.Кольбе, К.Кольвіц, Р.Шайбе, Г.Ледерер) розкрили невичерпні можливості морального гатунку, зосередили себе на концентрації формально-пластичних засад і, у першу чергу, на майстерності оформлення самого матеріалу [8, с.22].

Формальні пошуки, пластичні та просторові ефекти, які стояли на першому плані в багатьох скульпторів першої половини ХХ століття, і перш за все в найвідомішого новатора – скульптора Архипенка, менше захоплювали Крука, експерименти задля експериментування не цікавили його. Експериментував митець насамперед не з новими матеріалами чи їх функціонуванням у просторі, не з абстрактно трактованою формою, а застосовуючи їх задля того, щоб найхарактерніше передати той чи інший образ. Експерименти з формою, близькі до архипенкових, усе ж простежуються в скульптурі “Дівчина, що одягає панчохи”. Та куди більш значущими для скульптора виявлялися пошуки засобів і прийомів для передачі нових станів, руху, емоцій, ракурсів, положення людського тіла. Бо головною у творчості Крука є, як в античності, Ренесансі чи класиків, людина. Людина як філософська категорія, як мірило всіх речей, відносин, людина як ідеальне творіння Господа, фізично й духовно прегарна. У цьому він близький до майстрів відродження й класиків з їх гуманістичним кредо. У Крука людські образи поглиблені психологічними настроями, відтінками, інколи, як у митців бароко, охоплені динамікою, раптовим рухом, що тільки зароджується чи досяг своєї кульмінації, драматизмом чи внутрішніми нерозв’язаними конфліктами.

Деколи через образ він намагається виразити свої емоції, почуття, вразити, здивувати, у будь-якому разі не залишити байдужим, що є основою в мистецтві експресіонізму, який, на на-

шу думку, найбільш характерний для творчості Крука-скульптора. Причини цього приховуються не лише в тому, що він навчався в Берлінській академії мистецтв, студіював у майстрів, які теж були представниками експресіонізму, навіть не тими настроями й обставинами, які панували тоді в суспільстві: трагедії воєнного часу, що спричинили масову еміграцію, голод, комуністичне насилля, але значною мірою й у його особистій вдачі, чуттєвій, чуйній, вразливій. Це неодноразово підкреслювали друзі Крука, ті, хто залишили про митця свої спогади. Це також відчутно в його автобіографічній статті “Мій шлях до різьби”. Таким чином, творчість Крука вписується в атмосферу загальноєвропейських мистецьких зацікавлень [8, с.17].

Є в Крука дещо й від романтиків – це тематична канва його творів. Саме романтики вперше звернули увагу на простих людей, селян, захоплюючи змальовували їх буденне життя, побут. У Галичині цікавість до життя народу та його творчості пробудили письменники та вчені-етнографи [6, с.270]. І тут, в образах простолюду, не було Крукові рівного за силою їх впливу на глядача. У його творах на селянську тематику, які відносяться до 1940–1950-х років, найяскравіше втілилися головні засади експресіонізму (“Мати з дитиною”, “Втікачі”, “Емігранти”). Остання скульптура вражає своєю монументальністю, ритмікою, узагальненістю пластичних мас, а головне глибоким психологізмом. Тема еміграції – характерне явище західноукраїнського мистецтва 1920–1940-х років. Г.Крук, сам зазнавши поневірянь на чужині, не міг залишитись осторонь цієї проблеми. У творі зображена ціла родина: чоловік, жінка й двоє дітей, які подалися на пошуки кращої долі. Психологізм відчувається в тому, як мати тримає на руках дитину, рукою закривши її від зовнішнього жорстокого світу, як з боязною вдивляється в невідоме й інша дитина, тримаючись за матір. В образі чоловіка, який стоїть впритул до жінки й старшої дитини, автор передає рішучість, нескореність лихій долі, а тому незнищенність. Тут важко не провести аналогії з долею самого скульптора, що ще більше збагачує смислове навантаження образів.

У своїх скульптурах, як неодноразово наголошували критики, митець близький до творів Василя Стефаника. Вони обоє були виразниками експресіоністичних тенденцій у мистецтві, обоє зверталися до тем збідованого селянина, що важко працює на землі, інколи доходять до відчаю. Утім людська воля, незнищенність духу, бажання вижити й жити є провідними ідеями його скульптур. Мотив незнищенності є і в таких творах, як “Жінка на милицях”, “Розстріл перед синагогою у Станіславі”, “Евакуація євреїв з Товмача до Станіслава”. У них Григорій Крук, оперуючи пластичними масами, створює образи сильних духом, нескорених людей, які навіть перед обличчям смерті не втрачають мужності, людської гідності, стійко зустрічають смерть. У цьому їх надзвичайна велич, монументальність, саме такими вони залишаються в пам’яті нащадків. Ці скульптури були створені протягом 1944–1946 років, нав’язні свіжими враженнями відвідин Круком Станіслава та рідного села Братишева [9, с.409].

Цікаве твердження висловив художник Денис Іванцев стосовно творчості скульптора: “Григорій Крук є новатором в пошуках гармонії, єдності форми в динамічному сюжетному зв’язку брили матеріалу з простором, з монументальним її сприйняттям при глибоко філософсько-космічному осмисленні своїх композицій. Недарма людські постаті його персонажів вражають нас сильним, безпосереднім і переконливим відчуттям гармонії і єдності класичної краси людського тіла в його будові, русі і масі брили, що йде від класичного вираження сюжету м’якою, ніжною технікою площин. Або ж навпаки, Крук показує цю красу шляхом динамічно-експресивної побудови сюжету за допомогою фактури сильного ліплення і різкості площин, через певні узагальнення чи підкреслення форми. Такими є “Селянин перед розстрілом у Станіславі”, “Невільниця”, “Втеча”, “Спляча жінка в час жнив”, “Чарівниця”, “Жінка, що чистить долівку”, “Дівчина, що стоїть”, “Молитва”, “Жид молиться” та ін. [4, с.14].

Барокові ремінісценції відчутні в жіночих образах, створених Круком. Дивлячись на численних купальниць, відпочивальників, тих, що одягаються, лежать чи сидять, мимоволі згадуються повні енергії, вітальної сили, життєствердного оптимізму жіночі образи маестро Рубенса. Творчість Крука суголосна також мистецьким пошукам Арістиди Майоля: “Та, що лежить”, “Студійний акт”, “Та, що купається” та ін. Паралелі можна провести також з відомим художником Едгаром Дега. Хоча б тому, що спільними для них є зображення не зовнішньої показної краси, ефектного блиску, за яким часто відкривається пусте нутро, а реальних, навіть тривіальних

ситуацій, поз, рухів у всій їх натуралістичності (“Балерина”, “Заноза”, “Відпочинок”). І це незважаючи на те, що один працював здебільшого пастеллю, а інший – у гіпсі, теракоті чи бронзі.

Найреалістичнішими у творчому доробку майстра є портрети історичних постатей, письменників, співаків, друзів. І це цілком виправдано. Утім і тут має місце узагальнення пластичної форми, посилення певних ефектів завдяки фактурності чи гладкій обробці поверхні матеріалу, умінні підкреслити характерну міміку, фізіологічні особливості портретованого (“Портрет Володимира Луціва”, “Портрет Володимира Яніва”, “Шевченко”, “Володимир Великий” та ін.).

У творчості скульптора фахівці відзначають також тонкий гумор, сатиру, що привело до появи гротескних творів: “На пляжі”, “Жінка, що миє підлогу”, “Оглядини картини в музеї”, “Афонський монах”. На цій прикметі часто наголошують ті, хто знав митця особисто, мав щастя з ним спілкуватись і товаришувати. “Він нав’язував тип таких психологічних взаємин, які зменшують нотку трагічного і ця, скажімо, окреслюваність під маскою гумору чи гротеску сприймалася правдоподібно, відкривала простір для надії (“Бандурист”, “Селянка, що чекає”, “Відьма”) [1, с.27].

Своєрідний, винятково багатий світ становлять малюнки Г.Крука – це начерки до скульптурних композицій, частину яких він опублікував в окремому томі (Мюнхен, 1980), на що звернув увагу дослідник Дмитро Степовик. У цій сфері, за свідченням мистецтвознавця, Крук є більш однозначний і стилізований, ніж як скульптор. У його рисунках пробиваються виразні риси барокового мистецтва. У них поставлене завдання здивувати, а не вразити чи здобути насолоду. Здивувати багатством пластики й мінливості форм, а ще більше – розмаїтістю руху – від бурхливого й драматичного до тремтливості, ніжності, пульсуючого [7, с.35]. Графічне мистецтво доповнює його образ невтомної людини, яка й у своєму високому професіоналізмі не покладалася на Богом даний талант, чудову європейську освіту, а вдосконалювала почуття, зір і точність руки щоденною працею [7, с.34].

Отож, творчість Крука – яскрава сторінка української та європейської пластики ХХ століття. Своїми роботами він пропагував ті напрями, які були близькі його мистецькій натурі, були суголосними художнім зацікавленням провідних європейських майстрів. У скульптурах, будучи далеко від рідної землі, Крук залишався відданим своїй Вітчизні, натхненно зображаючи галицьких селян, козаків, сповнених життєвої сили й безпосередньої селянської краси жінок. Тенденції експресіонізму у творчості майстра поєднувалися з впливами бароко чи класицистичними засадами, наповнюючи його праці глибоким емоційним змістом.

1. Вільний О. Григорій Крук – другий після Олександра Архипенка / О. Вільний // Образотворче мистецтво. – 1992. – № 3. – С. 24–28.
2. Григорій Крук та європейська пластика середини ХХ століття : матеріали міжнар. наук. конф. / за ред. О. Федорука. – Івано-Франківськ, 1992. – 80 с. : іл.
3. Зорій М. Про мого товариша Гриця Крука / М. Зорій // Григорій Крук та європейська пластика середини ХХ століття : матеріали міжнар. наук. конф. – Івано-Франківськ, 1992. – С. 10–12.
4. Іванцев Д. Спомин про майстра / Д. Іванцев // Григорій Крук та європейська пластика середини ХХ століття : матеріали міжнар. наук. конф. – Івано-Франківськ, 1992. – С. 13–16.
5. Крук Г. Мій шлях до різьби / Г. Крук // Перевал. – 1993. – № 2. – С. 57–70.
6. Овсійчук В. Класицизм і романтизм в українському мистецтві / В. Овсійчук. – К. : Дніпро, 2001. – 444 с. : іл.
7. Степовик Д. Графіка Григора Крука / Д. Степовик // Образотворче мистецтво. – 1994. – № 1. – С. 34–35.
8. Федорук О. Григорій Крук і європейська пластична культура середини ХХ століття / О. Федорук // Григорій Крук та європейська пластика середини ХХ століття : матеріали міжнар. наук. конф. – Івано-Франківськ, 1992. – С. 16–25.
9. Чмелик І. Українська тематика у пластиці Григора Крука / І. В. Чмелик // Українознавчі студії. – Івано-Франківськ : Вид-во Прикарпат. нац. ун-ту ім. В. Стефаника, 2010–2011. – Вип. 11–12. – С. 407–413.

В статтє рассматривается творчество украинского скульптора Григория Крука. Анализируются стилистические особенности его художественных трудов. Наиболее характерными для произведений мастера являются тенденции экспрессионизма, что часто совмещаются с реализмом и барочной эмоциональной возвышенностью образов.

Ключевые слова: Г.Крук, украинская диаспора, национальный стиль, скульптура.

The article describes creative activity of the Ukrainian sculptor Hryhoriy Kruk. His works' stylistic peculiarities are analyzed. The biggest features of his skulptoral works are expression tendencies that very often are united with realism and emotional uplift of images of barocco style.

Key words: G.Kruk, Ukrainian diaspora, national style, sculpture.

УДК 7.071.1:7.071.2

Вікторія Типчук

ГРИГОРІЙ КРУК І ВОЛОДИМИР ЛУЦІВ: ДО ІСТОРІЇ ВЗАЄМИН НА ТЛІ МИСТЕЦЬКОГО ЖИТТЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЕМІГРАЦІЇ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ ст.

У статті опрацьовані маловідомі матеріали листування та спогадів Володимира Луціва й Григорія Крука. Володимир Луців як громадський і культурний діяч, співак-бандурист усе своє життя присвятив справі популяризації та підтримки творчості українських митців за кордоном, зокрема, особливі взаємини пов'язували його з Григорієм Круком.

Ключові слова: Г.Крук, В.Луців, українська діаспора, національний стиль, скульптура.

Дослідники спадщини видатних людей завжди прагнуть заглянути за завісу їхньої творчості, детальніше дізнатися про їхнє життя, щоб глибше зрозуміти феномен їхнього обдарування. Властивості характеру людини пізнаються в її взаєминах, тому особливо цінними для нас у цьому контексті є матеріали епістолярної спадщини, спогади сучасників, що дають багатий матеріал для досліджень. Без сумніву, найбільш повною є інформація, отримана безпосередньо від автора, проте цінними є відомості людини, що була особисто знайома з митцем і може емоційно передати свої враження-спостереження. Такою людиною для нас стосовно Григорія Крука є Володимир Луців, громадський і культурний діяч, співак-бандурист, який усе своє життя присвятив справі популяризації та підтримки творчості українських митців за кордоном. Серед його кореспондентів були й такі видатні особистості, як Святослав Гординський, Михайло Мороз, Петро Андрусів, Петро Мегик, Леонід Полтава, Андрій Гнатишин, Мирослав Антонович, Василь Авраменко та патріарх Йосиф Сліпий.

Обидва родом зі Станіславщини: Григорій Крук (1911–1988) із села Братишів Тлумачького району, а Володимир Луців (1929 р. н.) народився в місті Надвірна. Їхнє мистецьке формування проходило в умовах еміграції. Григорій Крук розпочав своє фахове навчання у Львові, а продовжив у Кракові, Берліні, Римі й Мюнхені. Виїхавши під час Другої світової війни до Європи, Володимир Луців навчався в Лондоні та Римі.

Після завершення навчання Володимир Луців поряд із сольними концертними виступами організовував міжнародні турне різних мистецьких колективів (понад двадцять), а згодом брав участь у підготовці таких важливих культурних заходів, як святкування у Ватикані 1000-ліття Хрещення Руси-України (1987) [1, с.147–148], перепоховання у Львові тлінних останків Блаженнішого Патріарха Йосифа Сліпого (1992) [1, с.183]. Як активний член спілки Союзу українців у Великій Британії був координатором виставок українських митців, зокрема, ретроспективної виставки Григорія Крука в 1986–1987 рр. у приміщенні музею й галереї “Кліфф Кастель” міста Кіхлей (графство Йоркшир, Великобританія) [1, с.146]. Союз українців у Великій Британії закупив у скульптора за пропозицією Володимира Луціва понад тридцять творів. Як зазначав маестро, це був чи не перший випадок, коли українська громадсько-суспільна організація в діаспорі придбала таку велику збірку мистецьких творів одного автора й таким чином зберегла від розпорошення майже півстолітнє творче надбання видатного українського скульптора й матеріально підтримала Григорія Крука, який на той час уже дуже хворів. Це було найкращим подарунком до сімдесятип'ятиліття видатного скульптора [1, с.146]. Британське видання “Йоркшир Пост” зазначило, що “...це є найбільша виставка українського мистецтва, яку коли-небудь показано в Британії. Вона репрезентує деякі мистецькі праці минулих двісті років. Треба сподіватися, що показані експонати... дадуть відвідувачам певну ідею про артистичну спадщину України...” [1, с.341].

За словами Володимира Луціва, велика вікова різниця не розділяла їх, дружба міцніла з кожною наступною зустріччю. Знайомство відбулося в Мюнхені, куди його, як студента музичної академії святої Кекилії в Римі, часто запрошували студентські організації чи Центральне

представництво українців у Німеччині. На той час Григорій Крук був уже цілком сформованим митцем із власною пластичною мовою вислову.

У Мюнхені Григорій Крук проживав з 1945 року. Столиця Баварії відзначалася великою добре організованою українською громадою, українським мистецьким осередком. Як згадує співак: "... ми запізналися на якомусь концерті у 1953 р. Між нами була різниця у віці, але мені то зовсім не перешкоджало. У нас відразу нав'язалася приязнь. Наші розмови були про мистецтво, про скульптуру... Він цікавився грою на бандурі. Був дуже легкий у спілкуванні і мав добрий гумор... Крук взяв мене з собою до своєї студії. То було в такій дільниці, де жило багато художників, кіноакторів, цікава була дільниця*. Високе і просторе приміщення студії мало шкляний дах. Одне ліжко було його, а в іншому куті за завісою стояло ще одне... До його майстерні вели дерев'яні сходи, які дуже скрипіли, так що він все чув, коли вже хтось доходив до нього. І чомусь остання сходинка була випалена, ніби хтось поставив на неї чотири гарячі залізका. Я кажу йому – Грицю, що то так випалено? А він на те – коли я одну ліпив, то друга тут чекала і випалила своїм задком. Весь той гумор приходив надзвичайно натурально... З Григорієм Круком ми часто відвідували музеї, бібліотеки, вели довгі задушевні бесіди за філіжанкою кави в маленьких кав'ярнях старовинного міста над Ізаром. Мене особливо вабило до цієї самотньої, але з особливим селянським гумором, людини..." [1, с.53]. Щодо почуття гумору, то Григорій Крук зберігав його до останніх днів життя: писав в одному із своїх листів до Володимира Луціва: "Біла мене справа дуже погана. По тяжкому серцевому атаку я вже третій місяць в шпиталі. Одною ногою вже був у Св. Петра. Петро сказав, що поки що нема місця, було одне, то я дав для Пр. М. Лоція. Як буде вільне місце, то повідомлю Вас" [3].

Одним з яскравих спогадів Володимира Луціва є спогад про виступ у творчій студії Григорія Крука. "Якось кажу – давай зробимо концерт тут, у студії. Він каже – перша кляса ідея. Тоді ми на шостий поверх витаскали фортепіано, запросили всіляких зірок – знайомих скульпторів, фільмових артистів, які жили в тому районі. І ми два рази робили таке, спонтанно, до сорока людей гостей було, при свічках. Закінчувалося це тим, що починали усі співати" [1, с.51]. Концерт мав характер імпровізованого дійства, де виконувалися народні пісні в супроводі бандури. Місцевий журналіст так відгукнувся на виступ українців: "В дуже приємній атмосфері робітні, де вокальне мистецтво сходилося з мистецтвом різьби, зібралася така кількість слухачів, якої ще ніколи не вмещало це ательє. Володимир Луців виконав цілий ряд українських дум, народних і жартівливих пісень... на прохання присутніх Григорій Крук коротко пояснив деякі свої різьби" [1, с.51–52].

Приїжджаючи до Мюнхена, Володимир Луців зупинявся в Григорія Крука. Він згадує, що скульптор дуже любив працювати під супровід звуків бандури. Одного разу скульптор запропонував: "Влодзуню, я буду вас ліпити". Сьогодні скульптурний портрет Володимира Луціва – один із цінних експонатів Надвірнянського музею**.

"Був надзвичайно працювитою людиною, а лагідна вдача й особиста культура цієї християнської людини доброго серця наче догладжувала заокруглені контури його різьб... Крук постійно працював і постійно виливав найголовніші речі у бронзі. На це йшли всі його гроші, зрештою, йому лише на це і були вони потрібні. Дещо він продавав і з цього власне жив. Він робив дещо і спеціально для зарібку. Робив фонтани, наприклад, на замовлення різних міст. Дуже не любив таких замовлень, але мусив робити. З монументальних таких речей відомі хлопечь з голубом, триметровий фонтан у формі жінки, кам'яна група у Гмінді..."***.

"То одинокий з українських скульпторів, який залишив вилитим у бронзі тип українського селянина. Всі казали, що його праці є надзвичайно щирі і безпосередні. Так показати якогось селянина не може ні німець, ні англієць. Наша земля дала йому цю велику силу... Якщо ж йдеться про моделі, то він мав дуже багато жіночих моделей. Але найліпшою для нього була його домогосподиня. Вона була дуже об'ємиста. Він не любив тілесної витонченості і тонких...

* Григорій Крук мешкав у Мюнхені в дільниці Швабінг, де винаймав маленьке помешкання з великою й світлою майстернею на четвертому поверсі уцілілого будинку [1, с.53].

** Крук Григорій. Скульптурний портрет Володимира Луціва в молодому віці – виконаний у Мюнхені 1955 р., патинована глина, розміри 44x23x25. Приватна колекція В.Луціва, зберігається в музеї історії Надвірнянщини, інв. №91.

*** Луців В. Пам'яті Григорія Крука. Українська думка (Лондон), 19.01.1989.

З бігом часу він щораз менше звертав увагу на деталі, все більше переймався формою... надзвичайно захоплювався грецькою культурою, єгипетською скульптурою, водночас залишаючись стовідсотковим українським художником, цілковито відданим своїй Музі. Це, очевидно, і завадило йому знайти вірну супутницю життя – жінку, і до самої смерті він не одружився”^{*}.

Ще за життя творчі роботи Григорія Крука отримали визнання: “Німецькі колеги оглядали, gratулювали і казали: це рідкість в історії мистецтва, що за життя мистця оцінювали та зберігали його творчість” [4]. Більшість виставок скульптора відбулися в Мюнхені (1952, 1960, 1963, 1969). Митець також мав персональні виставки в містах Америки, Канади, Європи, серед них, зокрема, Париж (1951), Лондон (1954), Единбург (1954), Бонн (1955), Рим (1957), Нью-Йорк і Філадельфія (1961), Відень (1962), Берлін (1963), Торонто (1964, 1981), Мерано та Вільдбад (1968), Дубровник, (1970), Гент (1971), Женева (1971), Кіхлей (1986).

Україна ХХ століття розпорошила своїх талановитих синів і дочок по країнах Європи, де вони формувались і досягали успіху. На жаль, далеко не завжди можемо діткнутися нашого культурного спадку, витвореного за кордоном. Нині найбільша скульптурна спадщина митця зберігається у фондах Української бібліотеки й архіву ім. Тараса Шевченка в Лондоні та Українського вільного університету в Мюнхені, а також твори Григорія Крука входять до колекцій фондів Національного музею в Парижі, Британського музею в Лондоні, музею Дубровника (Хорватія), Східнонімецького музею в Регенсбурзі. В Україні творів Григорія Крука небагато: одна скульптура в Національному художньому музеї України (Київ), дві роботи в Національному музеї у Львові і дві – у Львівській галереї мистецтв та одна скульптура в Івано-Франківському художньому музеї. Тому для нас особливо вартісним є те, що Володимир Луців у 2001 році подарував свою приватну колекцію художніх творів, серед експонатів якої є дві скульптурні роботи Григорія Крука, рідному місту – Надвірній. Сьогодні в міському музеї історії Надвірнянщини створено культурно-мистецький фонд Володимира Луціва, основу якого становлять більше сорока творів Г.Крука, Я.Гніздовського, Л.Мирона, М.Риндзака, Р.Сельського, Р.Глувка, В.Патика, П.Мегики, М.Мороза, О.Кульчицької, В. Лопати, І.Остафійчука, М.Стратілат, М.Черешньовського, О.Заливахи, Е.Миська, М.Яціва та інших.

Упорядкований домашній архів та авторські спогади, публікації, листи Володимира Луціва, викладені в монографії “Від Бистриці до Темзи” (1999), і документальні матеріали, передані до Музею історії Надвірнянщини, дають підґрунтя для багатьох наукових досліджень, ближче знайомлять нас із життям багатьох українських митців-емігрантів, зокрема, і Григорієм Круком, та є цінним духовним спадком.

1. Луців В. Від Бистриці до Темзи : спогади, документи, публікації, листи / В. Луців. – Львів : Дивосвіт, 1999. – 608 с.
2. Пекарська Л. Знаменитий і невідомий Григорій Крук / Л. Пекарська // Art Ukraine. – К. : ООО “АРТ-ЮКРЕЙН”, 2010. – № 2 (15). – С. 120–128.
3. Лист Г. Крука до В. Луціва, датований 16.06.1981. Приватний архів В. Луціва, зберігається в музеї історії Надвірнянщини, м. Надвірна Івано-Франківської обл.
4. Лист Г. Крука до В. Луціва, датований 16.12.1987. Приватний архів В. Луціва, зберігається в музеї історії Надвірнянщини, м. Надвірна Івано-Франківської обл.

В статье представлены малоизвестные материалы переписки и воспоминаний Владимира Луцива и Григория Крука. Владимир Луцив как общественный и культурный деятель, певец-бандурист всю свою жизнь посвятил делу популяризации и поддержки творчества украинских художников за рубежом, в частности личные взаимоотношения связывали его с Григорием Круком.

Ключевые слова: Г.Крук, В.Луцив, украинская диаспора, национальный стиль, скульптура.

The article features little known correspondence and memoirs of Volodymyr Lutcv and Grygoriy Kruk. Being a public figure, singer and bandore player, Volodymyr Lutcv devoted all of his life to supporting Ukrainian artists abroad and spreading their work. He had special relationship with Grygoriy Kruk.

Key words: G.Kruk, V.Lutcv, Ukrainian diaspora, national style, sculpture.

^{*} Тарас Прохасько. Галицький кореспондент, №37 (316), 15.09.2011.

ТВОРЧИСТЬ ГРИГОРІЯ КРУКА В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ УКРАЇНСЬКОЇ ЕМІГРАЦІЇ В НІМЕЧЧИНІ

У статті розглянуті форми культурно-мистецької діяльності українських емігрантів “повоєнної хвилі” у Німеччині, а саме – у сфері науки, театральної, образотворчої та музичної творчості. Висвітлені здобутки українського скульптора Григорія Крука в контексті функціонування українських мистецьких осередків Німеччини.

Ключові слова: Г.Крук, українська діаспора, національний стиль, скульптура.

Вивчення процесів розвитку національної культури в сучасній науці передбачає й обґрунтування відповідної сфери її повноцінного функціонування в умовах не лише тереного, але й еміграційного середовища. Мистецтво української діаспори охоплює численні напрями та окремі культурні явища. Суттєвими чинниками, що впливали на популяризацію українського мистецтва за кордоном, стала діяльність як окремих митців, так і цілих шкіл. Їх поява в країнах Європи, американського континенту, Австралії була зумовлена часовими еміграційними хвилями, спричиненими соціально-економічними й історичними умовами в Україні кінця XIX та протягом XX ст. Історичні джерела традиційно визначають такі хвилі еміграції: 1) трудова (кінець XIX ст.); 2) політична й трудова (міжвоєнна); 3) політична (після Другої світової війни); 4) трудова (сучасна). Еміграційні хвилі різнилися за причинами їх виникнення, а відповідно й за соціальним та освітнім (інтелектуальним) станом її представників. Кожна нова еміграційна хвиля вносила свої корективи в соціокультурну та естетичну ситуацію в середовищі українського зарубіжжя. Це зумовлювалося і характером самої еміграційної хвилі (свідомої чи вимушеної), і наявними відмінностями в країнах розселення українців. Проектуючи вплив кожної з еміграційних хвиль на мистецтво діаспори, можна визначити взаємозалежність рівня розвитку будь-якого напрямку мистецтва в Україні й за кордоном, адже кожен емігрант був носієм як певних регіональних традицій, так і репрезентував індивідуальний рівень розвитку творчих здібностей. Мистецтво діаспори відіграло, з одного боку, роль консерватора українських традицій, з іншого, – розвиваючись в умовах “вільного світу”, мало ширші можливості для реалізації, активніше взаємодіяло зі світовими тенденціями розвитку культури.

Метою запропонованої статті є визначення специфіки творчості скульптора Григорія Крука (1911–1988) у контексті культурно-мистецької діяльності української еміграції в Німеччині. Зауважимо, що Німеччині, як країні з потужними українськими мистецькими осередками діаспори, сформованими впродовж XX ст., присвячені дослідження С.Наріжного, В.Маруняка, Д.Бойко-Блохин, О.Білас та ін. Аналіз життєпису й творчості Г.Крука представлений роботами І.Кейвана, О.Федорука, С.Гординського. У запропонованій статті авторка вводить до наукового обігу архівні матеріали з фондів Українського Вільного університету в Мюнхені й особового фонду В.Луціва з Музею історії Надвірнянщини (Івано-Франківська обл.)

Українська діаспора передбачає три рівні, три іпостасі свого функціонування: *ізоляція, інтеграція, асиміляція*. *Ізоляція* характерна для всіх еміграційних хвиль (географічна відірваність, наявність лише опосередкованих контактів з Україною, переважно на рівні родинного спілкування, а в останню четверту хвилю – інформаційний зв'язок). *Інтеграція* передбачає поступове єднання культури українських емігрантів з культурою країни поселення, творення синтезованого стилю, що об'єднує як ряд питомих ментальних традицій, так і запозичених. Такі інтеграційні процеси спостерігаємо на етапі формування сталих українських поселень, створення організацій, освітніх і просвітницьких установ. *Асиміляція* – розчинення, нівелювання українських національних ознак, повне злиття з корінним населенням на рівні мови, культури, традицій. Асиміляційні тенденції – наслідок як об'єктивних факторів – політики держави стосовно емігрантів, трудової міграції населення, так і суб'єктивних – міжетнічних шлюбів, задоволення кар'єрних амбіцій тощо. Аналіз хвиль еміграції дозволяє визначити рівень взаємовпливів і власних, питомих ознак розвитку українського мистецтва за кордоном.

Важливими чинниками персоніфікованого аналізу діяльності митців української діаспори є *характер еміграційної хвилі*, представниками якої вони були; *специфіка країни поселення*; *регіональні традиції*, що їх репрезентує емігрант.

Серед митців т. зв. “повоєнної хвилі”, які емігрували за кордон, вирізнялися дві категорії: перша – представники української культури Галичини, які отримали освіту в Західній Європі, друга – представники Наддніпрянської Радянської України, які емігрували вже наприкінці війни. Їх менталітет і світогляд, мистецька школа, а відповідно й засади творчості, суттєво відрізняються. Представником першої групи ми можемо вважати Григорія Крука. Він отримує комплексну й різнопланову освіту – від деревообробної школи в Станіславові, Львівської школи декоративно-прикладного мистецтва до Краківської та Берлінської академій мистецтв, стажування в Римі, що сформувавши в нього не лише достеменне знання українських традицій, але й тогочасних мистецьких стилів і напрямів.

Основою української діаспори Німеччини була потужна політична інтелектуальна еміграція. Саме Німеччина повоєнного періоду стає головним центром української еміграції, перебравши її національно-політичну місію та естафету науково-культурного й суспільно-громадського життя від Австрії, Чехословаччини й Франції міжвоєнних років. Цьому сприяли ряд ідеологічних і політичних факторів, у першу чергу, значна міграція населення внаслідок Другої світової війни та можливість уникнення переслідування з боку радянської влади. Певною мірою на це вплинули й інституції, створені в Німеччині, починаючи ще з 20-х, і розширені в 40–50-х роках. Це, зокрема, Український науковий інститут у Берліні (1926–1945), Український Вільний університет (з 1921), Український технічно-господарський інститут (з 1932) та ін.

До повоєнного періоду в Німеччині належить українське таборове мистецтво, представлене широкими культурно-мистецькими здобутками. Після Другої світової війни в Німеччині опинилася значна кількість українців. Табори “Ді-Пі”, сформовані, починаючи з 1944–1945 років, презентували велику організаційну роботу, проведену українцями для забезпечення шкільної та вищої освіти, ремісничих і фахових курсів, музичних, театральних, мистецьких об’єднань. Незважаючи на важкі умови перебування, у таборах створюються дитсадки, школи, гімназії, хоріві й інструментальні колективи, театральні трупи, хореографічні гуртки, літературні угруповання, налагоджується видавнича справа, у т. ч. преса. Уже в 1948 році в таборах працювало 102 народні школи, 35 гімназій, 12 інших середніх шкіл, 43 фахові школи, виходило 232 періодичні видання й з’явилося 818 книжкових видань.

З 1945 р. Мюнхен стає не лише центром найбільшої осідлості української еміграції в Німеччині та Європі, але й центром українського політичного життя. До 50-х років у місті й околицях проживали біля 20 тисяч українців. Більшість із них – у таборах для переміщених осіб Нордгайзені, Брауншвайгу, Карлсфельді, Корнбергу, Байройті, Міттенвальді, Регенсбурзі та ін. Важливу роль в утвердженні українського духу в таборах відіграла концертна діяльність співаків Ореста Руснака, Теодора Терен-Юськіва, Мирослава Старицького (Міро Скаля), скрипаля Володимира Цісика, піаністів Романа Савицького, Калини Чічки-Андрієнко, Богдана П’юрка, акторських труп В.Блаватського, Б.Грінченка, драматичної студії Й.Гірняка, хору “Україна” під керівництвом Нестора Городовенка, чоловічого хору “Сурма”, капели бандуристів ім. Т.Шевченка під керівництвом Григорія Китастого, капели імені М.Леонтовича під керівництвом Григорія Назаренка.

У таборах діяли майстерні з виготовлення музичних інструментів (скрипок – В.Петеша, бандур – братів Гончаренків), зразків ужиткового мистецтва – Михайла Черешньовського.

Там періодично проходили виставки народного мистецтва, релігійної атрибутики, образотворчого мистецтва – художників Б.Кордюка, С.Борачка, Л.Перфещького, Е.Андієвської та ін.

З метою підвищення фахового рівня учасників мистецьких виставок у таборах за подвижництвом В.Січинського були створені мистецько-ремісничі курси, керамічні майстерні. У 1946–1948 рр. також діяли Образотворчі Студії, іконографічна школа Б.Палія-Неїли, мистецькі школи С.Литвиненка, О.Лятуринської, В.Баляса та ін.

“Таборовий” період став для українських емігрантів школою не лише виживання, але й усвідомлення необхідності єднання, мистецького вишколу, популяризації української культури в місцях осідку, що зумовлювалося, першочергово, значним інтелектуальним потенціалом емігрантів. Українська еміграція в Німеччині налічувала на той час 277 науковців, у т. ч. 119 професорів університетів та інститутів, а також більше 200 митців [7, с.116]. Це дозволило відновити діяльність вищих українських навчальних закладів, забезпечити функціонування наукових інституцій. Мюнхен став осередком для майже всіх українських політичних партій та громад-

ських організацій, церковних і культурних організацій та установ. Центральні українські організації Німеччини формували основні засади розвитку національної освіти й культури.

Українська Спілка Образотворчих Мистців (УСОМ) діяла в Мюнхені впродовж 1947–1951 рр. УСОМ об'єднувала митців різних мистецьких напрямів, які тоді жили переважно в таборах переміщених осіб Німеччини й Австрії (голова – Едвард Козак). УСОМ влаштувала кілька виставок, брала участь у міжнародній виставці United Nations Relief and Rehabilitation Administration у Німецькому Національному Музеї в Мюнхені (1947), видала 2 випуски багатоілюстрованого журналу “Українське Мистецтво”, декілька альбомів і монографій.

Об'єднання Українських музик було організоване в Мюнхені в 1946 році, до нього ввійшли відомі митці Василь Витвицький, Зиновій Лисько та ін. Об'єднання координувало діяльність секцій: композиторсько-музикознавчої, виконавської, педагогічної.

Культурно-мистецьку ауру таборового періоду доповнює й діяльність МУРу – Мистецького Українського Руху – організації українських письменників (1945–1948), яку очолював Улас Самчук. Провідною ідеєю організації стала модернізація української культури й наближення її до світової. Серед членів організації, загальна кількість яких сягала понад шістьдесят, були також Михайло Орест, Іван Багряний, Василь Барка, Тодось Осьмачка.

ЦПУЕН (Центральне представництво українських емігрантів Німеччини), засноване 1945 р. під керівництвом Дмитра Дорошенка, мало ряд референтур, а саме: церковних справ, наукових, високого шкільництва, середніх і фахових шкіл, літератури й мистецтва, дошкільного виховання.

У 1945 р. в Аугсбурзі було засновано Українську Вільну Академію Наук з відділами: передісторії, історії та теорії літератури, мовознавства, мистецтвознавства, педагогіки й психології, книгознавства, біології та медицини. При академії були Товариство охорони українських пам'яток на чужині, Музей-архів, бібліотека. Крім УВАН, у Мюнхені існували Українське історично-філологічне товариство, Українська Висока Економічна Школа, Українська Православна Богословська Академія.

У Мюнхені 30 березня 1947 р. було відроджене Наукове товариство імені Шевченка, головою якого обрали професора Івана Раковського, а генеральним секретарем – професора Володимира Кубійовича (пізніше очолив Європейське НТШ), який у 1948 р. став одним із головних редакторів багатотомної “Енциклопедії Українознавства”. Вихованню нового покоління емігрантів сприяли молодіжні структури: Спілка Української Молоді (СУМ), Пласт, Союз Українських Пластунів (СУП), Центральний Союз Українського Студентства (ЦЕСУС) та ін.

У повоєнний період у Німеччині також виходили численні періодичні видання, де відображалася й культурно-мистецька діяльність українців: “Українська трибуна”, “Час”, “Українські вісті”, “Український самостійник”, “Вперед”, “Україна і світ”, “Мета”, “Шлях перемоги”, “Християнський голос”, “Сучасність”.

Тиждень української культури в Мюнхені, що відбувався 4–17 квітня 1948 р., продемонстрував німецькому населенню та представникам американських окупаційних властей багатогранність української культури й досягнення окремих українських акторів і митців. У програмі заходу були виставки образотворчого й народного мистецтва, сольні концерти співаків і музик, виступи хору “Україна”, капели бандуристів імені Т.Шевченка, Національного хору В.Божики, учнів Балетної школи В.Переяславець та драматичні вистави Ансамблю українських аматорів і “Театральної студії” [6, с.411]. Тиждень української культури став успішною спробою подолання відокремлення українців від світу.

З Німеччиною щільно пов'язані життя й творчість багатьох українських митців – Святослава Гординського, Северина Борачка, Миколи Бутовича, а також Григорія Крука. Місцем постійного проживання він обирає спершу Берлін, а пізніше Мюнхен.

Творчість Г.Крука мала значну популярність, він не відходить від національної тематики, української духовності, залишаючись вірним “основам естетичного світогляду, створеного... на українській землі, серед культури свого народу” [15, с.169]. Серед робіт скульптора – “Портрет патріарха Йосипа Сліпого”, “Монахія”, “Відпочинок”, “Селянське подружжя”, “Представники визвольних змагань”, “Бандурист”, “Жінка з гускою”, “Угорська біженка”, “Хлопець з голубом”, “Постать дівчини” тощо. Скульптури Г.Крука апелюють до природи, землі, відображають пантеїстичний світогляд, близькі до духовних прикмет українського селянства:

“вірність традиціям, сувору мораль, почуття особистої гідності та незалежності, прив’язаність до землі та церкви, здоровий гумор” [12].

Лондонський часопис “Арт Ньюс енд Рев’ю” писав: “Скульптура є, мабуть, найвідповіднішим засобом прямого вислову людських страждань, і цей засіб є глибоко зрозумілий і широко використаний українським скульптором Григором Круком. Темою його найповажніших праць є повага чоловіків і жінок перед обличчям нужди й нещастя...”.

Більшість виставок скульптора проходили переважно в Мюнхені (упродовж 40–60-х років), у багатьох містах Америки, Канади, Азії та Європи. У жовтні 1957 року “Українська літературна газета” писала: “В творчості Крука чи не найвірніше проминіє експресіонізм. Крук не конче ставить при всіх постатях на перше місце витонченість ліній. В деяких його скульптурах домінує “брилуватість”, “первісність”. Але зате з його творчості пробивається глибина думки, психічне переживання; його задумані селяни, виструнчений з простягненими вгору руками й відкритими долонями юнак, що випускає голуба миру, символізує людину в тузі за правдою і справедливістю; далі козак з шаблею, що з темпераментом танцює гопака, кобзар, український єврей – це неначе живі постаті. Критики Крукової творчості, свої і чужинецькі, майже однозгідно підкреслюють, що Крук своїм мистецтвом, передусім на селянські теми, лишається вірним українській природі; він не відривається від українського ґрунту; в його творчості пробивається український зміст”.

Українське коріння, національний стиль скульптора залишалися незмінними. “Під його руками постаті з далекої батьківщини на Україні, з якими він провів своє дитинство і з якими він живе ще й тепер. Його твори виявляють міць і силу вислову безпосередньої людини, що живе на широких просторах, що тільки випадково і тимчасово перенесена сюди, до чужого міста. Але ці твори є одночасно й вісткою; вони живі свідки того світу на Сході, який є таким чужим для багатьох людей на Заході, але в якому чекає на майбутнє могутня сила, що ще не здійснилася” (“Українська літературна газета”, вересень 1958 року). А в статті “Виставка українського релігійного мистецтва” (“Українська літературна газета”, серпень 1960 р.) стверджувалося, що “творчість Крука до такої міри національна, що в ній ледве чи міг би мати місце будь-який чужий вплив”.

Г.Крук створив понад 300 скульптур і тисячі малюнків. Його портрети високого класу й експресіоністичні малюнки становлять значну художню цінність. Роботи майстра знаходяться в колекціях багатьох музеїв, громадських організацій світу. Найбільшою колекцією володіє Українська Бібліотека ім. Т.Шевченка в Лондоні, Український вільний університет у Мюнхені. За сприяння УВУ виданий двотомник праць скульптора [16].

Таким чином, повоєнний період у Німеччині вирізнявся широтою наукових і мистецьких форм діяльності української еміграції. Яскраві прояви творчості окремих митців, у т. ч. і Григорія Крука, забезпечили не лише тяглість українських освітніх і культурних традицій, але і їх органічну інтеграцію в європейський простір.

1. Білас О. Форми культурного життя українців у Німеччині та Австрії (1939–1955) : дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01 / Білас Ольга Любомирівна ; Львів. нац. муз. акад. ім. М. Лисенка. – Львів, 2009. – 191 с.
2. Заставний Ф. Д. Українська діаспора (розселення українців у зарубіжних країнах) / Ф. Д. Заставний. – Львів : Світ, 1991. – 120 с.
3. Кейван І. Українські мистці поза Батьківщиною / І. Кейван. – Едмонтон ; Монреаль, 1996. – 225 с.
4. Кісь Р. Я. Глобальне – національне – локальне: соціальна антропологія культурного простору / Р. Кісь ; НАН України, Ін-т народознав. – Львів : Літопис, 2005. – 300 с.
5. Лазебник С. Закордонне українство: витоки та сьогодення / Станіслав Лазебник. – К. : Істина, 2007. – 160 с.
6. Маруняк В. Українська еміграція в Німеччині і Австрії по другій світовій війні. – Т. I : Роки 1945–1951 / В. Маруняк. – Мюнхен : Акад. вид-во д-ра Петра Белея, 1985. – 429 с.
7. Маруняк В. Українська еміграція в Німеччині і Австрії по Другій світовій війні. – Т. II : Роки 1952–1975 / В. Маруняк. – К. : Вид-во ім. О. Теліги, 1998. – 128 с.
8. Мистецтво і традиційна культура українського зарубіжжя : матеріали міжнар. наук. конф., 10–12 листоп. 1992 р., Івано-Франківськ. – Львів : Ін-т народознав. НАН України, 1996. – 217 с.
9. Мистецтво української діаспори / [редкол.: О. Федорук та ін.]. – К. : Тріумф, 1999. – Вип. 1. – 382 с. – (Серія “Повернуті імена”).

10. Наріжний С. Українська еміграція: культурна праця української еміграції між двома світовими війнами. – Ч. I. – 2-ге вид., репр. / Симон Наріжний ; [відп. ред. О. Купчинський]. – Львів ; Кент ; Острог, 2008. – 372 с.
11. Наріжний С. Українська еміграція: культурна праця української еміграції. 1919–1939 / Симон Наріжний. – К. : Вид-во ім. О. Теліги, 1999. – Ч. II. – 272 с.
12. Новоженець Г. Вияви української ментальності в мистецтві діаспори: світоглядні лінії та позиції / Галина Новоженець // Вісник Львівської національної академії мистецтв. – 2008. – № 19. – С. 234–243.
13. Прокопович Т. Ю. Функціонування національної традиції у релігійному мистецтві української діаспори другої половини ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.01 / Прокопович Тетяна Юріївна ; Рівнен. держ. гуманіт. ун-т. – Рівне, 2001. – 225 с.
14. Тетеріна-Блохин Д. Українська еміграція: історичний, соціально-економічний і політичний аспекти (X–XIX ст.) / Дарина Тетеріна-Блохин. – Полтава ; Мюнхен : ТОВ “АСМІ”, 2010. – Т. 1. – 264 с.
15. Янів В. Нариси до історії української етнопсихології / Володимир Янів. – Мюнхен : УВУ, 1993. – 218 с.
16. Kruk G. Vorwort von Jean Casson / Gregor Kruk. – В. I, В. II. – München : Südwest Verlag, 1974–1975.

В статье рассмотрены формы культурно-художественной деятельности украинских эмигрантов “послевоенной волны” в Германии, а именно – в сфере науки, театрального, изобразительного и музыкального творчества. Освещены достижения украинского скульптора Григория Крука в контексте функционирования украинских эмиграционных художественных организаций Германии.

Ключевые слова: Г.Крук, украинская диаспора, национальный стиль, скульптура.

The Ukrainian emigration in Germany “post-war wave” cultural and art activity forms have been considered in presented article, namely in the sphere of science, theatre, fine arts and music arts. The Ukrainian sculptor Grygoriy Kruk achievements have been illustrated in the context of the Ukrainian arts organizations in Germany functioning.

Key words: G.Kruk, Ukrainian diaspora, national style, sculpture.

УДК 7.071.2:730:7.03

Ігор Коваль, Юрій Юсипчук

ЦЕРКОВНО-РЕЛІГІЙНІ МОТИВИ В СКУЛЬПТУРІ ГРИГОРІЯ КРУКА

Мистецька творчість Григорія Крука вказує на те, що почуттями українців правила велика віра в Бога, яка зумовила дотримання моральних стандартів християнської релігії. Творча доля Г.Крука потребує спеціального монографічного дослідження.

Ключові слова: Г.Крук, українська діаспора, національний стиль, скульптура.

У процесі дослідження різноманітних сторінок української історії та культури нам доводилося простежувати життєві й творчі долі видатних українців, які в післявоєнні роки в силу конкретних обставин опинилися далеко від Батьківщини – були закинуті на чужину. У сюжетах долі кожної з персоналій національної творчості інтелігенції простежується непоборна сила духу. Здавалось би, Друга світова війна принесла людству стільки лиха, що мови не могло бути про високе мистецтво, однак українська західна діаспора створила такий потужний пласт духовності, що її творчістю був подивований увесь світ. Звичайно, що їхніми почуттями й устремліннями правила велика та глибока віра в Бога й дотримання моральних стандартів християнської релігії. Чужоземні мандрівники ще з далеких часів захоплювалися релігійністю українського народу, і це є очевидним феноменом українського національного характеру. Тому не дивно, що в скульптурних творах Григорія Крука ми віднаходимо художні характеристики, які, з одного боку, вивчають, а з іншого, – трактують побожність українців. Одна з дослідниць творчої спадщини митця Аркадія Оленська-Петришин стисло та вдало описала джерело наснаги в мистецькій роботні Г.Крука: “Туга за батьками, ріднею й атмосферою, яку він залишив дома, спричинилася до його зацікавлення світом українських селян, – пише мистецтвознавець. – Він пригадував селян, яких бачив у церквах, при праці...” [7, с.22].

Із надзвичайно цікавих особистих спогадів українського мистецтвознавця Володимира Поповича ми довідуємося, що Григорій Крук був глибоко релігійною людиною. Зокрема, в одному з нарисів він розповідає про Великодні свята 1954 року в Мюнхені, коли мистець разом з художником Северином Борачком брали участь у Божественній літургії [10, с.26]. Особливо зворушливими є спогади про “потрясаючі консеквенції”, які переживав скульптор під час нічної Служби Божої, яка відбулася в Мюнхені під час роботи Світового Євхаристійного Конгресу (1960). Людина, що розумілася на справжньому мистецтві, була вражена силою східного візантійського обряду в українській Божественній літургії [10, с.33]. До речі, тоді ж на міжнародній виставці “Українське християнське мистецтво”, де були представлені роботи малярів, графіків і скульпторів, справжнім шедевром національного мистецтва був визнаний твір Г.Крука “Селянин у церкві”.

Ми спробували з’ясувати першооснову зацікавлення митця сакральним мистецтвом. По-перше, його родове дерево проросло з древнього Галича – визначного українського культурного й церковно-релігійного центру. Дослідник творчості художника М.Буджак указує, що його батько Яків Крук учив малого сина як гончарського ремесла, так і розумітися на церковному малярстві та вправно відливати із цементу й піску цвинтарні хрести [1, с.9].

Тлумачський краєзнавець широко жалкує, що не збереглися ті перші горщики й горнятка, які виліпив юний гончар. “А от ангели, – розповідає у своєму нарисі М.Буджак, – що одного разу ожили із купки зоставленої глини, чимало років мандрували по селі. Їх тримали в закутках, до них молились”.

Із спогадів Г.Крука ми також довідуємося, що великий вплив на формування його релігійного світогляду мали проповіді відомого педагога й душпастиря отця Івана Фіголя, які він слухав під час навчання в Станіславській деревообробній промисловій школі в греко-католицькій катедрі Воскресіння Господнього [5, с.549].

Про свої перші спроби створення зразків сакрального мистецтва Г.Крук розповідає в інших спогадах – “Мій шлях до різьби”. Після того, як для нього безуспішно завершилося навчання в Школі деревного промислу в Станіславові, а згодом у Львівській мистецько-промисловій школі, юнак “попрямував до столяра – різьбаря Андрія Оверка, що на замовлення різьбив іконостаси до українських церков і вівтарів до польських костелів” [6, с.57].

У роки навчання в Краківській академії мистецтв (1934–1937) Г.Крук вирізьбив бічний вівтар для української церкви святого Норберта в старовинній польській столиці. У центрі скульптурної композиції знаходилося “Розп’яття Христа”. На жаль, доля цієї сакральної пам’ятки овіяна трагічністю. У 1947 році польська церковна влада відібрала храм від українців, а іконостас, уся церковна інфраструктура були знищені [8, с.47]. Пізніше скульптор з гордістю згадував: “Винагорода за вівтар поставила мене тоді “на ноги” як матеріально, так і морально” [6, с.61].

Григорій Крук підтримував особисті контакти з визначними діячами Української греко-католицької церкви. Так, у перші післявоєнні роки, завдяки стипендії, яку виклопотав для нього апостольський візитатор українців у Західній Європі єпископ Іван Бучко, художник декілька місяців вивчав пам’ятки античної архітектури й середньовічного мистецтва в Італії [8, с.49].

На подяку за благодійність владики митець виконав його погруддя – один із кращих портретів, створених Г.Круком.

Величною й щасливою подією для української діаспори стало повідомлення в лютому 1963 року про звільнення після вісімнадцятирічного ув’язнення в Сибіру галицького митрополита Йосифа Сліпого, який своїм життям, терпінням і незламною волею підніс на найвищий п’єдестал в очах усього світу Українську церкву й український Божий народ, що в умовах переслідування й гоніння християн рятував християнські ідеали людства. Особистість Блаженного Патріарха, що, як ніхто інший, зберіг вірність Христовій Церкві та Божому Люду, викликала захоплення в усьому світі.

До образу патріарха прикували свою увагу українські художники. Особливо гарні портрети ісповідника віри створили Петро Андрусів та Юрій Гура. Г.Крук також вирішив виконати портрет митрополита, а тому восени 1963 р. вирушив до Риму. Репродукції митця, що їх було показано патріархові, надзвичайно йому сподобалися – відомому знавцю й оцінювачу високого пластичного мистецтва. На погрудді митця є всі традиційні інсигнії кардинальної ризи: мантія,

хрест, іконки-панатії з образом Христа й Богородиці-Одигітрії. Фізична краса бездоганно відтворена в усіх рисах його чистого й мудрого обличчя. На знак вдячності за виконання високохудожнього скульптурного твору Й.Сліпий організував Г.Круку аудієнцію в Папи Римського Павла VI. Невдовзі український митець виконав портрет-погруддя господаря Святішого Престолу. У 1984 р. Папа Римський Іван Павло II нагородив його дипломом і медаллю за створені в Римі портрети кардинала Йосифа Сліпого та Папи Римського Павла VI [2, с.94].

Під час перебування в Італії в 1963–1964 роках Г.Крук узяв участь у конкурсі на виконання великої статуї Нотр Дам де ля Салет для нової церкви в Римі, на якому здобув перше місце. Чотириметрову фігуру він виконав у Мюнхені влітку 1964 р.

“Статуя робила монументальне враження, немов Паляс Атена, тільки була модерніша, – ділився згодом своїми враженнями від побаченого В.Попович. – Струнка і сильно видовжена постать зі схрещеними на грудях руками, голова в короні. Обличчя Мадонни молоде, усмінене, щасливе. В цілій скульптурі найкраще була випрацьована голова, і тому вся увага глядача спрямовувалася на голову. Довга до самої землі туніка, вся у фалдах, рукави широкі, на грудях намисто з рож” [10, с.34].

Улітку 1965 р. Г.Крук подорожував античною Грецією, де з особливою пильністю оглянув Афіни й Святу Гору Афон з майже спорожнілими монастирями. Повернувшись у Мюнхен, він зробив декілька композицій з типажами афонських монахів. “У їх постатях Крук намагався відтворити чернече життя на Святій Горі, що ніби зупинилися в добі Середньовіччя, – писав В.Попович у журналі “Сучасність”. – Крукові ченці виглядають людьми з іншого, не матеріального світу, чужими нашій матеріалізованій цивілізації” [8, с.53]. У зовсім іншій манері виконана скульптура Вселенського Патріарха й архієпископа Константинопольського Атенатораса I. Духовний провідник світового православ'я зображений так, як прийнято змальовувати в християнській іконографії образи перших апостолів – улюблених учнів Ісуса Христа.

Самобутні роздуми про церковно-релігійні мотиви у творчості Г.Крука знаходимо в працях дослідниці А.Оленської-Петришин. Вона відзначає: “Окрему тематичну групу в скульптурах Крука становлять священики, ченці й черниці. У цій групі також бачимо широкий емоційний діапазон і відмінності зображення від витончених одухотворених постатей до сатиричних інтерпретацій їхніх товстих земних тулубів” [7, с.28].

У своїх творах художник виявив себе й талановитим майстром, показуючи різноманітні рівні релігійності звичайних мешканців його Покутського краю. Круків “Паламар” повний готовності виконувати функції старшого брата престолу. У цій скульптурі митець застосовує зігнуту позицію як скульптурний засіб, що створює почуття масивності й важкості, а також досягає вислову покірності. Або з яким божественним виразом обличчя дивиться Круків євреї у небо. Бо, як свого часу писав В.Кивелюк, “він знає, що його національний бог Ягве простер свої долоні і над ним”. Мученицький стан людини зображений у скульптурі “Молитва”, а його “Селянин в церкві” і “Жінка з свічкою” – це чи не найкращі ілюстрації в модерному українському мистецтві релігійної одержимості й християнської моральності нашої нації. Його герої – прості й малоосвічені, але вони живуть за своїм суворим кодексом моралі.

У спадщині митця є гарний філософський твір “Селянин перед розстрілом”. Коли люди вже не хочуть слухати приреченого на смерть чоловіка, то він молитовним жестом, з піднятими догори руками, звертається до небесного спасителя людства – Ісуса Христа.

Таким чином, можемо зробити **висновок**, що церковно-релігійними мотивами насичена вся мистецька творчість Г.Крука, і вона вартує спеціального монографічного дослідження.

1. Буджак М. Григорій Крук / М. Буджак // Золоте жниво. – Тлумач, 1996. – Кн. 2–3. – С. 8–14.
2. Гаврилів Б. Історичні постаті Івано-Франківщини / Б. Гаврилів, І. Миронюк. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2010. – 144 с.
3. Головатий М. Крук Григорій / М. Головатий // Енциклопедичний словник. – Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2010. – 495 с.
4. Даревич Д. Григорій Крук – співець селянської долі / Д. Даревич // Сучасність. – 1987. – Ч. 7–8. – С. 59–65.
5. Крук Г. З молодих років у Станіславові / Г. Крук // Альманах Станіславовської землі. – Нью-Йорк ; Торонто ; Мюнхен, 1975. – Т. 1. – С. 546–551.
6. Крук Г. Мій шлях до різьби / Г. Крук // Перевал. – 1999. – № 2. – С. 57–72.

7. Оленська-Петришин А. Творчий шлях Григорія Крука / А. Оленська-Петришин // Сучасність. – 1977. – Ч. 2. – С. 22–30.
8. Попович В. Григорій Крук / В. Попович // Сучасність. – 1968. – Ч. 10. – С. 46–60.
9. Попович В. Українська тематика в творах Григорія Крука / В. Попович // Нотатки з мистецтвознавства. – Філадельфія, 1986. – № 26. – С. 25–32.
10. Попович В. Григорій Крук / В. Попович // Сучасність. – 1990. – Ч. 6. – С. 25–38.
11. Стебельський Б. Григорій Крук / Б. Стебельський // Альманах Станіславовської землі. – Нью-Йорк ; Париж ; Сідней ; Торонто, 1985. – Т. 11. – С. 546–551.
12. Стебельський Б. Григорій Крук / Б. Стебельський // Образотворче мистецтво. – 1992. – № 3. – С. 12–13.

Художественное творчество Григория Крука указывает на то, что чувствами украинцев руководила большая вера в Бога, которая обусловила соблюдение моральных стандартов христианской религии. Творческая судьба Г.Крука нуждается в специальном монографическом исследовании.

Ключевые слова: Г.Крук, украинская диаспора, национальный стиль, скульптура.

The artistic creativity of G.Kruck suggests that feelings of Ukrainians are managed by a strong faith in God which led to the maintaining of the moral principles of the Christianity. The creative life of G.Kruck requires a monographic study.

Key words: G.Kruck, Ukrainian diaspora, national style, sculpture.

УДК 7.071.2:7.041.3

Володимир Лукань

ЖАНР “НЮ” У РИСУНКАХ ГРИГОРІЯ КРУКА

Григорій Крук – відомий український мистець, скульптор. Цікавою й досі маловідомою сторінкою його творчості є рисунки, зарисовки, начерки та численні “Ню”, аналіз яких репрезентований у статті.

Ключові слова: Г.Крук, українська діаспора, національний стиль, скульптура.

“Ню” (з фр. nu – оголений, оголена натура) – жанр в образотворчому мистецтві, де змальовується оголене людське тіло чи якісь його частини та їх інтерпретації. В академічному малярстві та скульптурі XVII–XIX ст. сформовуються норми ідеальної краси, що ґрунтується на сприйнятті реальної природи через призму класичного мистецтва (античної скульптури, живопису періоду епохи Відродження). Під час навчання художників зображення оголеної природи стає обов’язковим у програмі підготовки, вона є показником майстерності. Упродовж століть “Ню” є одним з головних жанрів в образотворчому мистецтві.

Жанр “Ню” – домінуючий у рисунковій творчості скульптора Григорія Крука. Найповніше рисунки Г.Крука, а саме – “Ню” представлені в книзі Gregor Kruk. “Zeichnungen”. – Мюнхен, 1980. Це видання й було основою для нижчевикладених міркувань про жанр “Ню” у його рисунках. З майже 240 рисунків із цієї книги 230 є класичними “Ню”, з них близько 160 є жіночими, а 70 – чоловічими. Для аналізу було обрано 60 жіночих “Ню” на свій розсуд і смак. З відомих причин, природно, предметом наших зацікавлень є жіночі “Ню”. Тему чоловічих “Ню” залишаємо незайманою для інших дослідників з відповідною мистецькою, підкреслюємо, орієнтацією.

Слід зазначити, що подані в книзі рисунки, начерки жодним чином не класифіковані, викладені доволі хаотично, без будь-якої систематизації, періодизації. Важливе завдання, власне, і полягало в тому, аби в якийсь спосіб класифікувати, систематизувати обрані рисунки Крука. Варіант хронологічної класифікації (за роками виконання) є найбільш придатним, однак, на жаль, не всі рисунки підписані й датовані. Класифікувати рисунки щодо окремих моделей, при можливості ідентифікуючи їх, видається надто умовним, бо Крук не намагався зображати свої моделі з максимальним відтворенням портретної схожості. Привабливим видавався варіант класифікації, коли рисунки систематизуються за відповідними ракурсами (зі спини, спереду, у ракурсі; сидяча, лежача, стояча й т. д.). Можна класифікувати рисунки за технікою виконання (олівець, туш, перо тощо). У результаті, у підборі рисунків були присутні всі варіанти класифікації з домінуванням особистих естетичних міркувань. Обрані “Ню” охоплюють період з 1960

до 1980 рр., коли скульпторові було від 39 до 69 років (1911–1988), у більшості рисунки датовані, вони представляють широкий діапазон композиційних прийомів, ракурсів, технік.

Теми Крукових рисунків торкалися чимало дослідників життя й творчості скульптора. Здібність Г.Крука виконувати начерки помітив добрий приятель скульптора Д.-Л.Іванцев. У статті на спомин про Крука, попри відзначення його праці як пластика, він зазначав: “На особливу увагу заслуговують також графічні рисунки актів жінок і чоловіків, де вираження руху і психологічного виразу за допомогою бравурної техніки виявляють Крука як прекрасного своєрідного графіка” [1, с.15]. Графіка Григорія Крука була темою ґрунтовної наукової доповіді Дмитра Степовика, який зазначав, що “є не справедливо, коли часто – густо підготовчий рисунок до скульптури позбавляють самостійності і він розглядається як чернетка основного твору” [1, с.34]. Перебуваючи в Мюнхені, під час роботи в українському католицькому соборі, С.Гординський згадував, як він з Г.Круком і Л.Молодожанином у 80-х рр. ХХ ст. уже в поважному віці, “...взявши теки з папером і олівці, йшли на вільні рисункові класи рисувати з моделі. Кожен з нас міг бути професором тієї академії, але мати готові модельки у доброму освітленні було вигідно і коштувало мало що більше гальби пива” [1, с.65]. Володимир Попович вважав, що рисунки Г.Крука “найбільш експресіоністичні в усьому нашому мистецтві” [1, с.63]. Про рисунки Крука йдеться в матеріалах В.Луціва, І.Качуровського та ін. Однак дослідження винятково про жанр “Ню” у його рисунках немає.

“Ню” – доволі складний, підвладний далеко не кожному художникові жанр, напевно, тому вдавався Крукові, що він любив прекрасне в усіх його проявах. А що може бути прекрасніше за жіноче тіло? Найскладніша тема для відтворення в мистецтві з усіх моментів життя людини, є момент любові, бо він містить усю ілюзію й усю насолоду, що сприймаються крізь призму безкінечності. Усі великі художники в цьому себе випробовували.

Чим характеризується образно-виразна система Крукових рисункових “Ню”?

По-перше, інтенсивною емоційністю. Емоція взагалі, а особливо при виконанні “Ню” – запорука досягнення виразності, цілісності, мистецькості. Щоб реалізувати основну пластичну ідею “Ню”, необхідні максимальна зосередженість і концентрація уваги, щоб за короткий за часом процес виконання роботи досягти бажаного результату. Емоція – як цементуючий момент, запорука адекватної відповіді на поставлене завдання. Емоція Крука якнайкраще, якнайповніше висловлена в зображенні оголеного жіночого тіла. Емоційний діапазон надзвичайно широкий, майже безмежний, від підсвідомих порухів молодого серця аж до вулканічних вибухів пристрасті. Жінки Крука, зображені в різноманітних позах – від цілком невинних до найризикованіших, не залишають глядача байдужим, вони бентежать, дивують, викликають величезну амплітуду почуттів – від еротичних бажань до усмішки.

По-друге, аперцептивністю (аперцепція – залежність сприйняття від попереднього психічного життя людини), тобто на основі природи та попередніх знань і вражень. Інтуїтивне осягнення природи в Крукових “Ню”, навіть за тривалістю часу виконання, відіграє важливу роль. Напруженість пошуку, його активність, мобілізація ресурсів фактичної та емоційної пам’яті мусять миттєво, у найкоротший час спрацювати й дати результат [4, с.58].

По-третє, високим професіоналізмом, куди входять фаховість художника, висока культура рисувальника.

Начерки Крука – це завжди “вибуховий процес”, де логіка не спрацює, а переважають емоційний “натиск”, синтетизм бачення, де активізується увесь його попередній досвід рисувальника, його вміння бачити природу “широко”, узагальнено, “скульптурно”. Рисунки експресивні, динамічні, без шаблонів класики й академічності. Така “вибуховість” – найхарактерніша риса процесу начерку – може знадобитися мистцю лише за умови відповідної підготовки – професійної, емоційної, загальноінтелектуальної.

Попри всю емоційність складається враження, що немає нічого обміркованішого, ніж ці швидкі на вигляд начерки. Немов художник передбачив усе, аж до роздратування, яке повинні викликати ця мистецька недбалість, ці уявні недоробки й усі ці вільності в стосунку до композиції, пропорцій, анатомії, перспективи тощо.

Процес виконання начерку, а особливо “Ню”, потребує, окрім великих емоційних витрат, психічного навантаження та самовіддачі, ще й гармонізації природного статевого потягу з усвідомленням необхідності абстрагуватися й виконувати рисунок. Без таких якостей начерк утра-

час своє унікальне значення, зводиться нанівець його художня цінність. Такими якостями володів Григорій Крук, якому, поза сумнівом, були відомі особливості інтимного спілкування з жінками, доводилося відчувати під час танцю потужну гру спинних м'язів, опуклостей їх мускулистих стегон. Він знав відчуття, коли руки жінки обвивають, коли вуста прагнуть милостині поцілунку після цілої ночі поцілунків, коли життєвих тривог більше не існує навіть у згадці, коли цілий світ перестає існувати за межами тіл.

Крук спромігся на більше ніж відтворення галантних силуетів. Його “Ню” виправдані простою безсоромністю жінок, які не проти купованого кохання. Це не демонстрація “дівок” і “шльондр” із сексуальними губками-бантиками, намальованими очима, тілами, готовими на всі труднощі. Жінки Крука прості домогосподарки, трудівниці, можливо, для сміливості й розкутості дещо захмелілі. Хто не карається плоттю, той не вартий бути коханим. Через надання певного смислу позам своїх моделей Крук приречений бути художником-розпусником. Йому вдавалося без фальшивого стида домагатися від своїх моделей тих поз, які були потрібні для роботи, творчого задуму чи відповідно до настрою. Мало того, він хоче зробити з нас, глядачів, співучасників у своїх спостереженнях і смакуваннях. У нього відсутні докори сумління й напускна цнотливість, як у його моделей покривала. Він не розгублюється перед гордо випнутим соском. Оголена натура досягає своєї досконалості тоді, коли з'являється бажання лягнути її по сідниці, – ось аксіома й мета естетичних устремлінь Крука-рисувальника, котрий уміє прикрасити жінку її власною красою.

Жінки Лотрека мають завжди присмак бульвару кабаре. Жінки, приміром, Глушенка – просто ніжні подружки, які запрошують до насолоди. Жінки Крука, як правило, бальзаківського віку, повнотілі, красиві без прикрас, для яких оголитися перед чоловіком проблема. А близький контакт з ним, як в останній раз, і тому поведінка їх жертвна до самозречення.

Начерки Крука, незважаючи на чітко окреслене осібне значення кожного “Ню”, тісно пов'язані між собою в системі творчого життя художника. Вони часто підкорені вирішенню одного або схожого завдання, виконуються тими ж матеріалами. Їх, у принципі, не слід розглядати зовсім ізольованими. Один начерк як факт – лише ланка в системі. Водночас “Ню” Крука відповідають вимогам самостійних творів, хоч він рідко викінчував їх у деталях.

Для “Ню” Григорія Крука притаманні такі якості, як відбір і лаконічність. Він виконує їх за короткий час, інколи спинившись лише на мить. У цьому йому допомагає головний мистецький засіб – лінія. Лінію ще називають коліскою рисунка, а рисунок, як відомо, є базою будь-якого твору образотворчого мистецтва. У рисунку розкриваються зміст художнього твору, його провідна думка, вирішується сюжетна й композиційна побудова. Лінія – основний графічний засіб у начерках Крука. Його лінія, вільно проведена загостреним кінцем звичайного графітного олівця чи іншим підручним матеріалом, – професійна й красива. Вона може бути поетичною чи каліграфічною, епічною чи документальною. Інколи вона динамічна, швидка та впевнена, а інколи – несмілива, ніжна й делікатна. Рух лінії цілковито підкоряється свідомій волі й почуттям художника, скеровується та регулюється його рукою. Така начеркова лінія завжди передає стан мистця в мить творення, як кардіограма, що передає стан серця в певний момент.

Милозвучна, чуттєва лінія присутня в іл. №1 (від 21. 02. 1960 р.), де зображено жінку, яка роздягається, в іл. №2, 3 (1967 р.), де Крук змусив позувати модель, стоячи на одній нозі. Деякі “Ню” Крука виконані лише лінією, як, приміром, вишуканий лінійний рисунок сплячої оголеної (іл. №14), що схожий манерою на рисунки Анрі Матіса. Очевидно, скульптор свідомо спробував свої сили в такій манері, але винятково лінійні рисунки в Крука є поодинокими. В Анрі Матіса є цікавий опис процесу образотворення, який можна застосувати до Крукових “Ню”: “Припустимо, я повинен рисувати жіноче тіло; спочатку я додаю йому грацію, зачарування, а мова йде про те, щоб додати йому щось більше. Я прагну підсилити значимість цього тіла, виявляючи його основні лінії. На перший погляд зачарування його стає менш помітним, але воно, зрештою, повинно буде проявитися в новому, створеному мною образі, і цей образ матиме більш широке значення, буде наповнений більшою людською глибиною. Від цього його зачарування стає менш очевидним, оскільки воно не вичерпує характеристики образу, але воно і не зникне, тому що тепер воно присутнє в загальному задумі” [5, с.47].

Особливої чуттєвості досягає Крукова лінія в іл. №40, де вродлива повнотіла “Рубенсівська” жінка щойно зняла туфельку з правої ноги, і в іл. №44, у якій діагонально закомпонована

модель перебуває в дивному напівдрімотному стані, немов щойно після пробудження. Сам характер, здавалося б, одноманітної за напруженням лінії вражає своєю точністю щодо анатомії, досконалістю у виявленні основних масивів ніг, торса, рук. Крук милується вигинами її тіла, дозволяє собі кучериками означити волосся лобкового трикутника. У барокових рисунках художники користувалися “кучерявим” витким штрихом. Крук, попри свою “бароковість”, використовує сильну напружену лінію саме там, де має відчуватися важка масивна форма. Внутрішні лінії лаконічніші, ними тільки акцентується об’єм.

Добрий скульптор, як правило, завжди добрий рисувальник. Скульптура часто є кінцевим результатом графічних рисункових пошуків, які дають можливість частково зафіксувати на площині об’ємний образ, що народжується в уяві, підсвідомості скульптора. Стиль, манера рисунка часто відповідають стилю й манері скульптурних творів. Але в рисунку є щось таке, що не переходить у скульптуру – це безпосереднє, первісне враження. У процесі роботи над скульптурою: ліплення, формування, відлив, опрацювання поверхні, патинування безпосередність первісного відчуття приглушується, але ці безцінні якості першооснови береже рисунок. Крукові “Ню” з іл. №31, 38, 39, 43 це яскраво підтверджують.

Людське, а особливо жіноче тіло завжди й у найкращий спосіб виражало сутність мистецтва скульптури. Чуттєвість є важливою домінантою Крукових “Ню”, що дало підстави вбачати в його графіці певні “аморальні потягнення” [1, с.35]. Проте хіба може бути аморальним вигляд жінки, яка прогнула грайливо спину, як кішка, немов закликаючи глядача до флірту, в іл. №8, 9 чи у відвертих провокативних, але у той самий час не брутальних жінках з іл. №11, 41? Однак, попри смакування жіночими принадами, Крукові “Ню” мають шарм шляхетності, яка не дозволяє майстрові перейти межу моральності, дозволеного–недозволеного.

Є в доробку художника начерки з використанням лінії та штриха. Ритміка штриха в одних випадках творить тональну пляму, в інших, коли це потрібно художникові, деталізує матеріал і фактуру зображуваного. Деякі з начерків є тональними. Для таких рисунків-начерків характерне застосування тону. Воно делікатне, гармонійне в поєднанні з використанням лінії. Цей принцип вживає художник у своїх “Ню”, іл. №12, 15, 29, 36, 42 та ін. Тональне вирішення при зображенні домінує в рисунках іл. №28, 56. Начерк – узагальнене, неповне, мінімальними засобами й у найкоротший проміжок часу виконане зображення явищ предметного світу. Начерк (повноцінний, що відповідає певним завданням) – один із видів рисування, де найчіткіше виявлено риси творчості [4, с.57].

Круковим рисункам іл. №54, 55 притаманний гумор і навіть гротеск, хоча він не жорсткий, не цинічний, а радше іронічний. Модель позує навколішки, її усміхнене обличчя, прикрите локоном волосся, не приховує задоволення від процесу спілкування з художником. У цих “Ню” світяться лагідний погляд мистця і його добра, ніби підбадьорююча, усмішка.

“Круковою Венерою” можна назвати два рисунки, два “Ню”, виконані в один день, а саме – 16 липня 1979 р., з однієї моделі. На першому, іл. №48, жінка лежить на боці, підперши рукою голову, а на другому, іл. №49, ця сама жінка, знеможена, мирно й солодко заснула, підклавши долоні рук під голову. Модель не вирізняється вишуканими класичними пропорціями тіла, але скільки ніжності, замилювання є в цих рисунках майстра. Не випадково він зазначив на папері, окрім підпису, і дату виконання. До речі, такі підписи з точною датою виконання є ще на декількох “Ню”, а саме – іл. №1, 43, 46, 47, 50, які, мабуть, були особливо дорогими для скульптора.

У той самий час смутком і скорботним станом характерна модель, що сидить на долівці, опустивши в безвиході голову на коліно, в іл. №7. Для Крукових “Ню” властива широка амплітуда передачі почуттів. Жінки зображені у звичайних природних позах: то вони одягаються, то роздягають, миються, поправляють волосся, сплять, обтираються після вмивання... Делікатність його рисунків, начерків у тому, що він майже ніколи не зображує жінок конкретних, змальовуючи їх без заглиблення в конкретику портретної схожості. Його завдання інші – рух, стан, емоція, дія... Однак в окремих “Ню” помітними є й портретні особливості позуючих жінок, як в іл. №19, 36, 45 та ін.

Цікавими з точки зору рисунка-студії є подвійні зображення стоячих жіночих фігур спереду й ззаду, іл. №20 і 21, №24 і 25. Динаміка руху засобами лінійно-тонального рисунка яскраво відтворена в такому ж подвійному зображенні іл. №52 і 53. Це – одні з кращих рисунків

Григорія Крука, вони можуть займати місце в ряді рисунків найкращих європейських художників, починаючи від епохи Відродження й до наших днів. У них сконцентровані всі накопичені скульптором знання з композиції, пластики, анатомії й вишуканий артистизм художника.

Те, що скульптор не переставав учитися рисунку, засвідчує начерк руху стопи на полях рисунка жіночої фігури, яка сперлась обіруч, ніби підіймаючись після сну, іл. №10. Рисунок сплячої моделі в складному ракурсі, коли важливим завданням для художника є вміння передати плановість, іл. №11. Динамічно розвертає свою модель скульптор, іл. №37, рисує її лінійно, експресивно використовуючи тон, з акцентованим промалюванням неприкритого лона. У рисунках і начерках скульптор рідко використовує домоміжні елементи в композиції: меблі, крісла, стільці, драперії тощо, акцентуючи основну увагу винятково на фігурі.

Складається враження, що Крук чи не найбільше полюбає зображати свої моделі зі спини. Вони перебувають у лежачому, напівлежачому, сидячому, стоячому положеннях. Це – і зображення жінок, які спираються обома руками і коліном на табурет, іл. №16, 17, вишуканої, немов точеної, фігури жінки, що стоїть біля мольберта, іл. №23. Та ж модель, очевидно, позувала, сидячи на долівці з опорою на праву руку, іл. №23. Цікаво простежити характер рисунків в іл. №32, 33, 34. У цих начерках художник детально аналізує анатомію та пластику спини натурниці, відбираючи найтипівіші деталі й акцентовано підкреслюючи їх. Крук уміє одразу збагнути суть природи й відобразити її мінімумом засобів, відібраних у процесі попередньої практики.

Скульптор може малювати в один день декілька рисунків з однієї природи. Цікаво, що в один день малює і жіночі “Ню”, і чоловічі, як-от: датовані 15.06.1979 р. рисунки, представлені в німецькому виданні на сторінках 109, 225 – чоловіки, а на с. 247 – жінка, такі випадки не поодинокі. Окремі роки були особливо плодотворними на “Ню”, а саме – 1967, 1972, 1976, 1979, 1980.

Підсумовуючи, слід зазначити, що “Ню” Григора Крука, здебільшого, не мають характеру підготовчих скульптурних ескізів-шкіців, а становлять мистецьку самоцінність. У своїх рисунках скульптор експериментував з лінією, контуром, емоційно й професійно відтворював багату пластику форм жіночого тіла. Його рисунки дивують багатством пластики та мінливістю форм, розмаїтістю руху. Мінімальними засобами художник доносить до глядача найскладніші й найглибші ідеї.

Навіть якби Крук не створив жодної скульптури, то достатньо його графічних “Ню”, щоб бути визнаним у світі мистцем. Крукові “Ню”, виконані “на одному диханні”, вражають цілісністю, широким професійним баченням форми, характеру, динамікою руху, індивідуальних особливостей моделі. Енергійність та сміливість у використанні графічного матеріалу при передачі руху фігури, лаконізм і, водночас, вишукане наповнене трактування – чудовий приклад фахового ставлення до начерку, який є зразком високого досягнення європейської рисувальної школи загалом.

1. Григорій Крук та європейська пластика середини ХХ ст. : матеріали міжнар. наук. конф. (Івано-Франківськ, 3–5 грудня 1992 р.). – К., 1995. – 77 с.
2. Kruk G. Zeichnungen / Gregor Kruk. – Мюнхен, 1980. – 256 с.: іл.
3. Крук Г. Мій шлях до різьби / Г. Крук // Перевал. – 1993. – № 2. – С. 57–68.
4. Дворник Ю. Жива вода рисунка / Ю. Дворник. – Тернопіль, 2009. – 176 с.
5. Матисс А. Заметки живописца / А. Матисс. – 2001. – 172 с.

Григорій Крук – известный украинский мастер, скульптор. Художественное наследие Григория Крука значительное и нуждается в постоянном переосмыслении. Интересной и до сих пор малоизвестной страницей его творчества являются рисунки, зарисовки, наброски в жанре “Ню”, анализ которых представлен в статье.

Ключевые слова: Г.Крук, украинская диаспора, национальный стиль, скульптура.

Gregor Kruk is a famous Ukrainian artist, sculptor. Grygory Kruk's artistic works are considerable and need permanent reinterpretation. The interesting and until now little known page of his creation are drawings, sketching, sketches and numerous “nudes”.

Key words: G.Kruk, Ukrainian diaspora, national style, sculpture.

ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ТА СВІТОВОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

УДК 78.03:783.6

Світлана Осадча

СТИЛЬОВІ ОСНОВИ ВИВЧЕННЯ БОГОСЛУЖБОВО-СПІВАЦЬКОЇ ТРАДИЦІЇ

Стаття присвячена питанням аналізу стильового розвитку духовної культури на рубежі ХХ–ХХІ століть, у якій виокремлюються два магістральних напрями цієї традиції – охоронно-меморіальна та фамільярно-мнемонічна тенденція.

Ключові слова: *стиль, духовність, охоронно-меморіальна тенденція, фамільярно-мнемонічна тенденція.*

Однією з домінуючих тенденцій культури кінця ХІХ – початку ХХ і кінця ХХ – початку ХХІ століть, що й зближає ці епохи у великому історичному часі, стає прагнення до переосмислення багатьох соціальних, у тому числі релігійних, цінностей. На рубежі ХХ–ХХІ ст. діалогічна взаємодія світського, мирського (“профаного”) і релігійного, церковного (“сакрального”) типів свідомості стає ще більш активною, але, скоріше, з “логікою зворотності”; у зв’язку з новою популярністю та соціальною заангажованістю релігійної й навіть богослужбової тематики у світському мистецтві є можливою втрата символіки як “теплоти гуртуючої таємниці” (С.Аверінцев), що повинна бути невід’ємною частиною всього, що пов’язано з богослужінням.

Розкриття вказаної проблеми нинішнього стану церковного мистецтва, її стильових відзначень надзвичайно важливе для розуміння сучасного становища православної культури у світі, пов’язане із широким колом досліджень взаємодії церковного й світського типів культурної свідомості від початку християнства й до наших днів. З іншого боку, саме досвід музичної творчості дозволяє висвітлювати вузлові моменти цієї проблеми й показувати продуктивні шляхи її вирішення.

Проблема збереження й передачі духовного досвіду – як досвіду створення ціннісного фундаменту культури – у руслі смислового самовизначення та своєрідного “виправдання” людського буття стає однією із центральних і найбільш затребуваних на сучасному етапі. У зв’язку із цим, посилену цікавість викликають усі різновиди православного богослужбового співу, їхнє відродження та “нове життя” у сучасному композиторському й виконавському середовищі, а також помітна активізація музично-співацького життя православного храму. Однак досліджень, пов’язаних із систематичним підходом як до богослужбово-співацької традиції, так і до релігійно-храмової культури в цілому, тим більше в її історичній динаміці й у симультанному соціоестетичному вимірі, усе ще не достатньо. Тому особливого значення набуває залучення до вивчення традиційної храмової культури теоретичних узагальнень провідних гуманітарних діячів, серед яких важливими стають праці М.Бахтіна, що дає можливість установити стильову спрямованість аналізованого матеріалу.

Сьогодні тема стильових основ православної культури, у тому числі й співацької, стала настільки актуальною, що породила надзвичайну строкатість, еkleктичність в оцінках цього явища. Заради справедливості треба сказати, що співацька культура православної церкви на початку ХХ століття викликала не меншу полеміку й суперечки. Але тут слід відмітити, що богослужбові співи початку й кінця ХХ століття – культурні феномени, що помітно відрізняються, хоча й зв’язані спільністю музично-інтонаційних джерел, “пам’яттю” жанру.

Якщо на початку ХХ століття духовну співацьку культуру характеризувало прагнення відродити самотутню співацьку культуру предків, знайти втрачені древні мелодійні пласти, то в кінці століття спостерігається намагання “реанімувати” не тільки давно минуле, але й зовсім недавній відрізок часу, що підняв православну культуру на якісно новий професійний рівень. Коли на початку ХХ століття, як висловлювався О.Гречанінов, “пробивали пролом” у корпусі культури, то наприкінці ХХ – на початку ХХІ століть пролом зашпаровують, намагаючись відновити те, що було втрачено, й одночасно побачити можливість створення нового.

В історичній еволюції богослужбового співу існує власний стильовий діахронічний порядок: період панування одного співацького стилю змінюється іншим, витісняючи попередній практично повністю. Причому внутрішні межі стильового розвитку богослужбового співу є

досить помітним явищем. У ряді випадків розрив між зникаючим і зародженим стилями настільки великий, що припустити цю зміну закономірною, зумовленою процесом еволюції, практично неможливо [1; 3; 5; 6]. Іншими словами, такий стильовий стрибок скоріше наслідок якогось “вибуху”, повної трансформації соціальної психології й особистісної свідомості, і саме співацька, тобто музична, сторона здатна найбільш виразно виявити та відобразити це перетворення. Але всякого роду зміни, внесені константно динамічним процесом розвитку людської свідомості, стосуються винятково співацької сторони – канонічні тексти за весь історичний період із часів Візантії практично залишилися такими ж.

Цю особливість християнського богослужіння відзначав Егон Велес, коли вказував, що, за винятком декількох пісень, гімнів, які додалися після фіксування чинопослідування літургії, духовна поезія майже не змінилася, але музичний розвиток не міг бути зупинений. Уже візантійські гимнотворці прикрашали мелодії, що супроводжували написані в строгій формі або в поетичній прозі духовні поеми. Це відбувалося доти, доки не виникла необхідність скоротити музичні тексти, тому що в багатьох випадках краса музики унеможливила розуміння богослужбового тексту [7]. І в цьому випадку, і в наступній еволюції літургічного співу всі зміни стосувалися тільки музичної сторони, залишаючи при цьому богослужбові словесні тексти такими самими.

Кінець ХХ – початок ХХІ століть характеризуються багато в чому полярними явищами. Так, сьогодні ми можемо спостерігати одночасне (синхронне) існування всіх тих співочих стилів богослужбового співу, які раніше поміняли один одного. Інакше кажучи, співочі пласти, взаємодія яких мала раніше “горизонтальне” вираження, підкорялася принципу успадкування або зміни одного іншим, у сучасній духовній культурі утворюють нові зв’язки у “вертикальному” вимірі культури. Співіснують й активно розвиваються такі, здавалося б, несумісні плинні, як знаменний і багатоголосний спів, причому як монодійний, так і поліфонічний спів одержують широкий резонанс у церковно-співацькій практиці.

Навесні 2004 року в Москві проводився вже другий з’їзд, присвячений проблемам знаменного розспіву, на якому мова йшла вже не стільки про те, які існують проблеми вивчення знаменного співу з наукового погляду (як було це на початку ХХ століття), скільки про актуальні соціально-прагматичні аспекти прикладних функцій знаменного співу. Нині можна говорити вже не про спроби відродити знаменний розспів – цей шлях уже значною мірою пройдений, свідченням чого є кількість хороших колективів, у чиїх репертуарах представлений винятково знаменний розспів, а також церкви, у яких під час богослужіння звучить знаменний розспів. Сьогодні варто вести мову про конкретні *робочі* проблеми розвитку знаменного співу в храмі й за його межами.

З іншого боку, у сучасній культурі розвиваються різні багатоголосні форми духовного співу. Причому всередині цієї стильової групи піснеспівів відбуваються процеси, спрямовані на досягнення зовсім різних, навіть протилежних цілей.

З одного боку, – це кліросні, уживані за богослужінням піснеспіви, які, у свою чергу, можуть бути класифіковані дихотомічно. По-перше, це група п’єс, у яких строго дотримується традиція, що була створена в попередній церковно-співочій практиці. До них можна віднести ті піснеспіви, які створювалися “храмовими” композиторами, такими, як архімандрит Матфей (Мормиль), диякон Сергій Трубачов та інші. По-друге, це група піснеспівів, у якій спостерігається помітне відновлення засобів музичної композиції, але з неодмінним строгим дотриманням канону. У цих творах досить яскраво виражене авторське “Я”, що дозволяє композиторові донести своє бачення та свої почуття, зберігаючи при цьому загальну спрямованість на дотримання певних правил жанру. До зазначеної групи можна віднести роботи В.Мартінова, композиції М.Лебедева та ін.

З іншого боку, – це духовна музика, генетично пов’язана з храмовим, богослужбовим співом, але розрахована на концертне виконання, а не на виконання під час відправи богослужіння. Ця група, мабуть, виражена найбільш повно. Слід відмітити, що в ній також спостерігається поділ на два магістральні напрями, а саме: духовні пісні, в основі яких лежать тексти, пов’язані з богослужінням, з релігійним життям, але які не є канонічними. Початок цьому напрямку було покладено ще наприкінці ХІХ – на початку ХХ століть у творчості багатьох видатних композиторів, таких як П.Чайковський (“Покаянна молитва про Русь”), С.Танєєв (“Іоанн Дамаскин”,

“По прочитанні псалма”), М.Черепнін (“Ходіння по муках Богородиці”), О.Кастальський (“Братське поминання”). Рубіж ХХ–ХХІ століть продовжив цю лінію, у тому числі й у творчості українських композиторів Є.Станковича (“Панахида за померлими від голоду” на слова Д.Павличка для читця, солістів, хору й симфонічного оркестру), В.Полевої (“Покаянні пісні” для змішаного хору а capella), М.Карминського (“Поминальний плач”).

Іншим напрямом у сучасній духовній музиці стає ряд творів на канонічний текст, але вони не призначені для виконання в храмі. *Аналогів цьому явищу немає, воно історично безпрецедентне* тому, що використання канонічного тексту в мирському творі було заборонено та строго контролювалося цензурним комітетом Синоду. Сьогодні ж можна назвати ряд творів, у тому числі українських композиторів, у яких сполучається канонічний текст із позахрамовою концертною спрямованістю твору – наприклад, цикл “Три духовних пісні”, у складі якого “Свете Тихий”, “Царице моя преблага”, “Вірую” Л.Панкратова; “Царю Небесний”, “Боже, очисти мя грешнаго” В.Григоренко; “Панахида” І.Соневицького; “Реквієм” для солістів, хору й оркестру О.Карамазова; “Cantus aeternus” для змішаного хору а capella С.Луневої; “Dies irae” для змішаного хору М.Шуха та ін.

Таким чином, духовна музична культура демонструє, з одного боку, бажання відновити втрачене, “припасти до джерел”, а з іншого боку, ніколи раніше духовна культура в цілому, у всіх її проявах не була так звернена до особистості в миру. Наприклад, нині в пресі з’являється маса літератури, у якій піднімаються серйозні богословські питання, однак вона звернена більшою мірою не до церковного духовенства, а до простих мирян. У духовній музиці – це поява великої кількості творів на канонічні тексти, але спрямованих на світське виконання. Здається, що подібні явища стають своєрідною відповіддю культури на проблеми особистісної свідомості, на зростаючі труднощі самопізнання й самооцінки для сучасної людини.

У цілому, досвід духовної музичної культури демонструє активну взаємодію двох її головних тенденцій, які, відповідно до теорії та термінології М.Бахтіна, можуть бути визначені як *охоронно-меморіальна* й *фамільярно-мнемонічна*. Виникнення творів, які перебувають на межі між храмовою й світською традиціями, породило формування двох значних тенденцій у російській музиці кінця ХІХ – початку ХХ століть, які можуть бути визначені як репродуктивна та креативна і є вираженням охоронно-меморіальної й фамільярно-мнемонічної установок культурної пам’яті. Про це свідчив і С.Аверінцев, коли говорив, що культова опозиція “життєво-профаного і сакрального-табуованого” є “споконвічною” і характерною для будь-якого виду духовної творчості.

Указані тенденції як магістральні в процесі формування художньої свідомості та супутніх їй жанрових форм вираження визначені в роботі М.Бахтіна “Епос і роман” [2]. Так, М.Бахтін виділив три “конститутивні риси”, що відокремлюють епопею (охоронно-меморіальну тенденцію) від роману (фамільярно-мнемонічної тенденції):

1) предметом епопеї служить національне епічне минуле – як “абсолютне минуле”. Предметом охоронно-меморіальної тенденції в галузі богослужбово-поминального співу стають православна догматика й есхатологія, те, що ми можемо назвати “абсолютним минулим”, яке не підлягає переоцінці значенням тезаурусом християнського світогляду;

2) джерелом епопеї служить національний переказ, а не особистий досвід і вільний вимисел, що виростає на його основі. Як джерело охоронно-меморіальної тенденції ми знаходимо церковний переказ, узагальнений соборний досвід, “церковність” у розумінні о. П.Флоренського;

3) епічний світ відділений від сучасності, тобто від часу співака (автора та його слухачів), абсолютною ціннісною дистанцією. І в охоронно-меморіальній тенденції ми також спостерігаємо “абсолютне дистанціювання”, подібно до епопеї, що ніколи не була поемою про сьогодні, про свій час. Як епопея із самого початку була “поемою про минуле”, так й охоронно-меморіальна тенденція спрямована на “глибинну пам’ять” [2, с.456].

Творець піснеспівів і їхній слухач, “іманентні” охоронно-меморіальної жанрової тенденції, перебувають в одному часі та на одному ціннісному (ієрархічному) рівні, але змальований ними світ стоїть на зовсім іншому, недосяжному ціннісно-тимчасовому рівні. Зображувати або трактувати текст на одному ціннісно-тимчасовому рівні із самим собою й зі своїми сучасниками, тобто на основі особистого досвіду, значить, зробити радикальний переворот, переступи-

ти з епічного світу в романний, тобто перейти від охоронно-меморіальної тенденції до фамільярно-мнемонічної.

Під час розгляду фамільярно-мнемонічної тенденції ми можемо, ґрунтуючись на характеристиці М.Бахтіним жанру роману, виділити три її головних особливості:

1) стилістичну об'ємність, багатомірність цієї тенденції, що зумовлена багатомовністю культурного досвіду, отже, полісемантикою свідомості, відбитою в даному творі. Як справедливо відзначав М.Бахтін, багатомовність більш давня, ніж канонічне та чисте одномовлення, хоча довгий час вона не була творчим фактором, художньо-навмисний вибір її не був творчим центром. “Мови взаємоосвітлюються; адже одна мова може побачити себе тільки у світлі іншої мови” [2, с.455].

2) корінна зміна тимчасових координат художнього образу, зникнення дистанціювання; світ образів уже не відгороджені “абсолютною епічною дистанцією”;

3) формування нової зони побудови образу, а саме – зони максимального контакту із сьогоденням (сучасністю) у його незавершеності. Мнемонічна тенденція пов'язана із сучасністю, із “стихією неофіційного слова та неофіційної думки” (М.Бахтін), такими, як “фамільярна мова” [2, с.454–455].

Отже, охоронно-меморіальна тенденція в богослужбово-співацькій традиції апелює не до “реального відносного минулого”, а до “ціннісного минулого початків і вершин”, звернена до дальнього плану пам'яті. Але це не означає, що охоронно-меморіальна тенденція застигла в незмінності, у ній є рух, зумовлений внутрішніми потребами культу.

Так, до піснеспівів, які можуть визначатися як частина охоронно-меморіальної тенденції, ми можемо віднести не тільки всі повсякденні зразки, але й деяку частину побутово-авторських. Фамільярно-мнемонічна тенденція функціонує в новій зоні побудови образів у максимальному зближенні “із сьогоденням у його незавершеності, а отже, і з майбутнім” (М.Бахтін). З її допомогою в богослужбово-співацькій традиції відбуваються переломлення й осмислення основних тем поминання, пам'яті в особистому досвіді як важливої *активної, навіть ініціуючої*, частини соборної свідомості. Це знаходить своє відбиття в авторському напрямі літургійної, у томі числі й поминальної, музики, у формуванні нових жанрових утворень, які відкривають нову сторінку в композиторській духовній творчості початку ХХ і початку ХХІ століть.

Петро Ілліч Чайковський був одним з перших представників професійних світських композиторів, що підняв питання про наявність ознак “церковності”, “храмовості” піснеспівів, що вживалися в богослужінні. Свою позицію він висловив у листі, адресованому ректорові Київської духовної академії, у якому писав: “Не входячи в історичні подробиці, коротенько скажу лише, що, внаслідок фатального збігу обставин, у нас із кінця минулого століття встановився нудотно-солодкуватий стиль італійської школи музики ХVІІІ століття, не задовольняючий, на мою думку, взагалі умовам церковного стилю, але особливо не споріднений духу й ладу нашого православного богослужіння. Це тим більше сумно, що до нас дійшли корінні наспіви давньоруської церкви, що носять у собі всі елементи не тільки загальної музичної краси, але й зовсім самобутнього церковно-музичного мистецтва”.

Таким чином, П.Чайковський актуалізує проблему храмовості та ставить питання про церковний стиль, що є необхідною умовою існування й функціонування богослужіння як єдиного організму. При цьому він вважав зовсім неможливим і неприпустимим ставлення до богослужбового співу як до виокремленої сфери богослужіння, у якій можливі будь-які художні засоби й прийоми. Іншими словами, П.Чайковський вважає вкрай неправильним використання стін храму як свого роду “концертної сцени”, на якій можливе виконання будь-яких вільних творів на духовну тему.

Композитори кінця ХІХ – початку ХХ століть, надаючи винятково важливу роль значеннєвій та інтонаційній єдності, однорідності служби, уживають ряд спроб створення не збірника окремих пісень, а єдиного циклічного добутку. Тут, як відмічав О.Нікольський, першим був П.І.Чайковський: “Він перший з композиторів написав повну літургію, де рішуче все, що повинен виконувати хор, покладено на музику, тобто не тільки найголовніші пісні, як у колишніх авторів, але й усі екстенії, усі короткі молитвослови, усі відповіді кліру на вигуки священослужбовців” [4, с.13].

У цілому, взаємодія двох жанрових систем музики (культової і світської) веде до формування нової жанрової області, що заслуговує назви *сакральної музики* (термін Н.Гуляницької). Світська хорова традиція в процесі історичного розвитку починає претендувати на височину й глибину, сакралізованість образного змісту, які характерні для храмової традиції. Якщо церковна хорова музика рубежу століть спрямована на пошук індивідуалізованих стильових рішень, на пошук свого авторства, то світська хорова музика виявляє тенденцію до універсальних стильових рішень, де композиторська індивідуальність підкоряється авторитетові жанру. Починання П.Чайковського було продовжено багатьма церковними композиторами не тільки в жанрі літургії й всенічного чування, але й в інших жанрах-ансамблях.

Зв'язана певним чином з актуальними принципами гуманітарної системи, релігійно-храмова культура – як духовно-канонічна – виявляє історично рухливу природу; особливо підкресливо, що її значення, як і значення символічних аспектів людської творчості, підсилюється саме в перехідні епохи, коли смисловий зміст людського життя й, відповідно до нього, жанрово-стильовий зміст музики (мистецтва) переживають кризу, за якою дуже часто таїться ініціативне прагнення культури до нових духовних цінностей і до нових способів ремінісценції попередніх.

1. Аверинцев С. Поэтика ранневизантийской литературы / С. Аверинцев. – С. Пб. : Азбука-классика, 2004. – 480 с.
2. Бахтин М. Эпос и роман / М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М. : Худ. л-ра, 1975. – С. 447–484.
3. Лихачев Д. Поэтика древнерусской литературы / Д. Лихачев. – М. : Наука, 1979. – 360 с.
4. Никольский А. П. И. Чайковский как духовный композитор / А. Никольский // Музыкальная жизнь. – М., 1990. – № 9. – С. 13–29.
5. Преображенский А. Культурная музыка в России / А. Преображенский // Русская духовная музыка в документах и материалах. Церковное пение пореформенной России в осмыслении современников (1861–1918). – М. : Языки рус. культуры, 2002. – Т. 3. – С. 656–675.
6. Успенский Н. Древнерусское певческое искусство / Н. Успенский. – М. : Музыка, 1965. – 216 с.
7. Wellesz E. A history of Byzantine music and himnography / E. Wellesz. – Oxford : At the Clarendon press, 1949. – 358 p.

Статья посвящена вопросам активного развития духовной культуры на рубеже XX–XXI веков, в которой выделяются два магистральных направления, наиболее полно выражающие современное состояние данной традиции – охранительно-мемориальное и фамиллярно-мнемоническое.

Ключевые слова: стиль, духовность, охранно-мемориальная тенденция, фамиллярно-мнемоническая тенденция.

Clause is devoted to questions of active development of spiritual culture on a boundary XX–XXI of centuries, in which two main directions most full expressing a modern condition of the given tradition – are keep-memorial and familiar-mnemonic.

Key words: style, spirituality, guard-memorial tendency, unceremoniously mnemonic tendency.

УДК [783:001.8](477)“1801/1916”

Наталія Костюк

ОСНОВНІ КРИТЕРІЇ АНАЛІЗУ УКРАЇНСЬКОЇ БОГОСЛУЖБОВО-МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ 1801–1916 РОКІВ

Сучасна методологія дозволяє істотно переосмислити критерії дослідження таких традиційних явищ, до яких належить українська богослужбово-музична культура. У статті уточнено й конкретизовано ряд понять, на які, за науковою традицією, опираються вчені, досліджуючи цей феномен.

Ключові слова: українська богослужбово-музична культура, методологія, критерії, стадіальність, церковний спів.

Однією з найактуальніших дослідницьких сфер українського мистецтвознавства й культурології є проблематика, пов'язана з українською богослужбово-музичною культурою як істотною реалією сучасності. Українська музична літургіка вимушена заново створювати методологічний апарат і понятійну систему, що відповідали б водночас і сучасним критеріям, і сутнос-

ті об'єкту дослідження. Так, опора на інтертекстуальний метод, що на найзагальнішому рівні “дає змогу висвітлити спільні текстуальні та ідеологічні резонанси.., зіставляє тексти з метою відкриття точки подібностей та відмінностей” [8, с.171], спричинює розуміння того, що “всі тексти та ідеї є невід’ємною частиною мережі історичних, суспільних, ідеологічних і текстуальних відносин” [там само], у просторі спеціалізованих знань сприяє виявленню позажанрових збігів/відмінностей тощо. Він дозволив змістити ракурс вивчення обраного предмета з автономних творів й авторських доробків до функціонування й актуалізації співочої традиції, а відтак – від тексту та текстуальності до контексту й процесуальності. Унаслідок навіть використання схожих моделей стало можливим розглядати поза звичною теорією впливів й епігонства як твори, що несуть усталений асоціативний ряд і специфічні коди в межах своєї мистецької сфери: “По суті, інтертекстуальне прочитання – це дослідження глибокого контексту будь-якого акту текстуальності і йде кількома різними стежками асоціацій, що є фактично головним змістом тексту” [8, с.172]. Тому сьогодні доконечно необхідно створювати узагальнюючі роботи, де її різні прояви осмислювалися б як цілісний феномен у стадіальності* історично-стильового розвитку.

У процесі її вивчення поступово окреслюється й структура богослужбово-музичної творчості, до якої належать галузі прикладного церковного співу й дотичних вокально-ритуальних явищ. Морфологією богослужбової музичної культури, аналогічно до інших видів культур (світової, національного, християнського, соціального, художнього, особового і т. д.) передбачено вивчення її форм (національна, регіональна, локусна, монастирська, соборна та ін.) і проявів історико-стадіального й індивідуального характеру спеціалізованого та буденного (також відмінних у своїх проявах) рівнів.

Отже, універсальність багаторівневої системи зі складним перехресним підпорядкуванням різних рівнів, опорою на канонічні устава й динамічними чи статичними у своєму функціонуванні й взаємодії факторами визначає зміст її функцій – інформаційної, гносеологічної, регулятивної, семіотичної та інших**. Ця система, що самоорганізується й розвивається під впливом зовнішніх культурно-історичних, національних і мистецьких чинників, представляє на кожному етапі певний домінуючий тип свідомості, виявляє той рівень традиціоналізму, який аналогічний хіба що із системою традиційного фольклору. Чинник свідомості є одним з основоположних у дослідженнях різних видів творчості й типів культури. Звернемося до твердження С.Аверінцева: “Саме художня свідомість, у якій усякий раз відображені історичний зміст тієї чи іншої епохи, її ідеологічні потреби й уявлення, відносини літератури та дійсності, визначає сукупність принципів літературної творчості в їх теоретичному (художня самосвідомість у літературній теорії) і практичному (художнє освоєння світу в літературній практиці) втіленнях. Інакше кажучи, художня свідомість епохи реалізується в її поетиці, а зміна типів художньої свідомості зумовлює головні лінії та напрями історичного руху поетичних форм і категорій” [1].

Визначальний аспект виникає при окресленні смислового поля основного терміна – “богослужбова музична культура”. Воно викликає певні застереження, оскільки саме поняття “музична” не цілком адекватне для цієї сфери, де домінуючим явищем є спів (до того ж – не тожний ні академічному, ні народному за основними стилістичними параметрами). Вимушеність використання цього терміна, з одного боку, зумовлене історично сформованою традицією, з іншого, – явищами, що входять до досліджуваної сфери й не обмежуються ужитковими церковно-співочими потребами. Ця суперечність здавна належить до фундаментальних проблем узгоджень між світом церкви й аналітиками церковного мистецтва. Ось одне з формулювань, запропонованих І.Гарднером: “Техніка піснеспіву є окремою галуззю в літургічній науці.

* Вивчений матеріал дозволяє запропонувати таке визначення. Стадія культурно-мистецького процесу – це специфічна за особливостями й критеріями (стійкістю типу художньої свідомості, визначеністю ментальних і типологічних установок у різних сферах), але неоднорідна за спрямуванням співіснуючих напрямів і не обмежена точними хронологічними межами фаза в розвитку того чи іншого явища.

** Торкаючись особливостей системи церковного співу, І.Гарднер наголошує насамперед на важливості типів церковного співу, при вивченні яких необхідно звертатися до галузей практичної літургії й літургічної археології, а також – загальних вказівок уставу богослужіння православної церкви [3].

Ми звертаємо особливу увагу саме на відношення церковного співу до літургії, у той час, як технічна сторона часто відносилася виключно до музики: адже церковний спів має більш широкі завдання, ніж просто прикраса богослужіння. Церковний устав регулює техніку, передбачаючи той чи інший спосіб виконання... звертаючи увагу на техніку піснеспіву, ми повинні проникнути дещо глибше... в психологію творчого процесу композитора” [5]. Під “уставним співом, зрозуміло, мався на увазі спів, зумовлений уставом, – не лише з точки зору мелодійності, але й щодо способів виконань... Канонічним цей спів можна ще назвати тому, що, будучи зафіксованим письмово, а також передаваний ізустним переданням, знаходячись в богослужбових співацьких книгах і в рукописах, визнаних і схвалених вищими церковними властями, він канонізований, тобто визнаний такими властями правильним і зразковим для здійснення богослужіння” [4, с.6]. У позаобрядових проявах він входить до загальної виконавської (концертні форми) і паралітургічної (деякі треби, пасії, хресні ходи тощо) культур. При цьому паралітургічні жанри (колядки, щедрівки, молитовні пісні та ін.) не належать до канонічної сфери, оскільки “богослужбові” явища не тотожні “релігійним”.

Застосування саме такого термінологічного формулювання мотивоване кількома причинами. Хоча поняття “музика” у богослужбовому контексті дискутується як дещо зовнішнє (адже, на відміну від співу, естетика музичних творів (а не розспівів, як в епоху монодії) істотно підпорядкована гімнографічній естетиці), потрібно враховувати, що в його актуальному полі, уже починаючи з XVIII ст., важливу роль відіграють авторські композиції й чинник індивідуального авторства. Навіть І.Гарднер, послідовно й досить категорично обстоюючи догматичні засади православної творчості й наголошуючи на потребі адекватності термінології, запозиченої з теорії музики в галузі літургічного музикознавства, визнає: “Музична стихія використовується православним богослужінням й утворює його суттєвий і невід’ємний елемент” [3]. Водночас учений застеріг від безумовного розуміння церковного співу як галузі хорової музики лише на підставі поширеної уяви про те, що “різниця церковного співу від співу світського полягає виключно в тому, що церковний спів виконується в церкві під час богослужіння й тексти його – церковнослов’янські” [3]. Ми цілком поділяємо його бачення церковного співу, що охоплює не тільки “співочо-мелодичне виконання того або іншого богослужбового матеріалу, але взагалі ... використання музичного елемента... найелементарніший прояв музичного елемента в богослужінні виражається в простому читанні на одному тоні й тим уже різко відрізняється від читання звичайною розмовною манерою...” [3]. Нормуючу функцію музичних законів учений цілком справедливо пов’язав з особливостями національного менталітету (“закони, властиві музичному чуттю даного народу в даний час” [3]), що проявляється у співі.

Зміна естетичних полюсів щодо музики й богослужіння декларується на межі століть: “Музика виходить із становища, підпорядкованого службі, і стає приношенням Богу, найціннішим і найважливішим, що тільки може дати людина” [2, с.615]. Т.Антіпова зауважила, що “у творчості представників цього напрямку музика більше не залишається тільки засобом, що спонукає душі до молитовного настрою, укладаючи в смисл й обґрунтування звернення до Бога, у свою чергу, надаючи сокровенної значущості людському життю в цілому” [2, с.615].

Потребує пояснення й перша складова поняття – богослужбова, оскільки воно сприймається переважно як синонім терміна “церковна”. Термін “богослужбова” є адекватнішим, бо передбачає лише домінують богослужіння. У пропонованій роботі ми розглядаємо розвиток жанрів, виключно пов’язаних з канонічною музичною літургією, тому вважаємо його використання доцільним і мотивованим. Також у цьому є вихід за межі об’єкта, визначеного І.Гарднером: “Церковний спів – це те, що співається в церкві й призначене тільки для церкви. Тому сюди ніяк не можна відносити пісні релігійного змісту, не призначені для виконання під час богослужіння, наприклад, колядки, деякі духовні вірші, незважаючи на їх ясно виражений релігійно-християнський зміст. Вираз “богослужбовий спів” точніший: він висловлює поняття про спів, що становить богослужіння, й іманентний богослужінню. Як не близькі один до одного поняття “церковний спів” і “богослужбовий спів”, між ними є різниця. Вона полягає в тому, що термін “богослужбовий спів” додається спеціально до того співу, що складає, по суті, саме богослужіння” [3].

До проблем, сутність яких ще потрібно осягнути, належать:

- характер співвідношення регіональних процесів із загальнонаціональними та самоідентифікація локусів. Висвітлення цієї проблеми має неабияке значення, адже фактично в кожному великому центрі України культивувалися місцеві традиції. Зовсім інша ситуація склалася в Росії, де навіть у столицях органічний традиційний спів зберігався тільки в Московському Успенському соборі внаслідок протестів митрополита Московського Філарета щодо регламентуючих постанов Священного Правлячого Синоду;
- значення для загального поступу національного мистецтва поза концепцією його тотальної десекуляризації*;
- максимальна деталізація дослідницьких аспектів і характеристик окремих історично-стильових фаз, часто суперечливих тенденцій;
- з'ясування провідних парадигмальних площин і визначальних суперечностей чинників у них. У такому формулюванні ми опираємося на визначення парадигми, дане Н.Герасимовою-Персидською: “Парадигма – це властивості явищ, які узагальнюються в теорії або моделі постановки проблем” [6, с.10].

Відтак важливо наочно проілюструвати відмінності в парадигматичних площинах початку й кінця XIX століття:

Феномен “єдиної” православної культури	Феномен національної церковної традиції
Жанрова приналежність твору	Стилістична визначеність твору
Домінантно-семантичне значення теми як інтонаційної ідеї	Домінантне семантичне значення типу розгортання інтонаційно-фактурних площин
Превалювання закономірностей класичного формотворення	Превалювання закономірностей текстової символіки у формотворчо-драматургічних засадах
Культ композитора й школи	Культ явища й напряму
Спів у монастирях	Спів у соборах
Домінування усної традиції	Домінування авторських творів

В обох виявляються ознаки як семантичного типу культури (як-от: певні усталені впродовж тривалого часу улюблені паствою піснеспіви, типи розспіву, тяжіння до виконання творів того чи іншого композитора, ситуативні моделі поведінки під час служби, що можуть відрізнятися від аналогічних явищ в інших осередках), що несуть актуальний парадигматичний код для певного регіону, єпархії тощо, так і синтаксичний код (особливо помітний у трактуванні того чи іншого твору, стилю регентом того чи іншого храму, тобто опирається на суб’єктивні чинники).

Як і раніше, диференціація торкається внутрішніх процесів: виразно розчленовується кілька сфер, де “вищі” рівні вже залежать не стільки від оригінальності й поширеності (яскравий авторський твір чи панування певних співочих видів у богослужінні), скільки від наповненості семантико-символічною змістовністю творів і сприйняття прихожанами цього змісту, його підтримки, відхилення й критичного транслювання в актуальний культурний контекст. Та питання про місце богослужбової творчості в системі культури – до цього часу актуальне.

У стилістиці багатоголосся відбулися не менш помітні зміни. Утратили доминиюче значення панівні кантово-хоральні чинники. На зміну домінуванню солістів прийшла особлива колоритність і тембральність партій і фактурних площин; відбувався повільний “зсув” до складних взаємоузгоджень вертикально-горизонтальних (площинних) співвідношень під впливом чинника розспівності, від зовнішнього наслідування розспіву до піднесення його у формотворчий принцип. Логіку побудови музичних фраз і форму твору в цілому визначають текст і його семантика. Хор, як й у світських жанрах, отримує потужне звучання зі справді симфонічним розвитком.

Осмилення ступеня органічності нових тенденцій в українській богослужбово-музичній творчості щодо парадигматичних основ національного музично-мистецького мислення привело до усвідомлення інтенсивності етнохарактерних засад в умовах інтеркультурної й полікуль-

* Неабияк важливо, що на різних стадіях розвитку богослужбово-музичної культури впродовж 1801–1916 рр. поглиблюється усвідомлення сакральності її національних проявів.

турної ситуацій. Це особливо важливо у зв'язку з підходом російських учених до спадщини першої половини XIX ст., що отримало визначення “італійського” або “німецького” у доробку композиторів українського походження того часу. Відтак потреба виявлення національно-характерних модусів спричинила опору на теорію культурної ідентичності й відмінності, що в сучасних концептуальних працях пов'язано з поняттям “іншого” і “чужого”. Своєрідне протистояння різноспрямованих явищ в українській богослужбовій культурі особливо загострюється в останнє десятиліття XIX–XX ст. Конфронтація наростає поступово, виявляючись найяскравіше як у загостренні її суспільних функцій, сплеску полеміки довкола її національного змісту (як це відбувалося й у XVII ст. [6, с.18]), так і у виконавських експериментах, про що дає достатню уяву концертний репертуар.

У розгортанні цього процесу взаємозв'язок між творчістю й виконавством настільки щільний, що важко надати пріоритет якійсь одній складовій богослужбовій культурі. Це яскраво ілюструє ситуація із становленням Нової московської школи, яку “навіть чи можна назвати певним “орденом” чи “братством” у дусі тих об'єднань, у які групувалася художня інтелігенція тієї епохи. Нова московська школа – явище більш широке й значно менш визначене, ніж, наприклад, символісти, вихівці чи “Мир искусства”, і об'єднує вона композиторів швидше за формальною ознакою: вони так чи інакше пов'язані із Синодальним хором. При цьому важко сказати, що було спочатку: чи з'явилися композитори, яким знадобився інструмент для втілення в життя їх задумів, чи виник новий, вражаючий найвищою мірою віртуозний професійний хор, на базі якого й могла з'явитися нова музика” [2, с. 615].

Та об'єктивна оцінка виконавських фактів і явищ є надто дискусійною. Визначити специфіку тогочасних виконавських співочих стилів (не тільки в галузі церковної творчості), при цьому не порушивши ні осердя їх концепційних засад, ні специфічності, так би мовити, ієрархічного співвідношення в синхроністичному й діахроністичному зрізах, сучасному дослідникові досить важко. Адже, незважаючи на наявність значного нотного матеріалу, його можна застосовувати переважно для визначення особливостей авторських стилів. Натомість така важлива для цього блоку матеріалів остепеність дефініції є недосяжною, і дослідники вимушені звертатися до суб'єктивних фіксацій вражень сучасників події чи явища, які часто не мали спеціальної підготовки, а у твердженнях спеціалістів відшукувати ту об'єктивність визначення, що дозволила б із значною переконливістю стверджувати, що саме той чи інший елемент опису/оцінки точно відтворює особливість співочої манери певного виконавця/локусу/регіону порівняно з іншими.

Отже, існує реальна потреба формування й узгодження векторів сприйняття як з урахуванням фактора історично-культурного дистанціювання і сучасних уявлень про тогочасні процеси, так й осягнення “образу” твору в контексті актуальної для них релігійної (у т. ч. конкретного осередку) і культурно-мистецької ситуації*. Узгодження цих двох факторів формує важливий концепційний аспект дослідження української богослужбово-музичної культури окресленого періоду, оскільки дозволяє виявити визначальні чинники актуалізації і традицій, і джерел, і їх реальної значущості на різних стадіях й у різних процесах розвитку національної культури, до того ж – культури релігійної. Не досить тільки систематизувати й типологічно

* Такого роду роботи вже з'являються в українському мистецтвознавстві, хоча стосуються вони не стільки динаміки в процесах тієї чи іншої галузі, скільки окремих жанрів у різні епохи. Проте применшення ролі наскрізних культурологічних “токів” (аналог у сакральній термінології складає слово “дух”) у них, очевидно, призводить до певних змістовних збіднень (потрібно сказати, що до цього часу залишається неперевершеною в цьому сенсі праця Н.Герасимової-Персидської “Русская музыка XVII века: встреча двух эпох”, видана в Москві 1994-го року).

Важливим досягненням у вивченні української християнсько-співочої традиції є монографія О.Зосім, яка обрала центральним аспектом дослідження вивчення репертуарних зв'язків західноєвропейської та української духовної пісенності. Відтак вона звернулася до розробки методологічної основи для вивчення методів рецепції західноєвропейських духовно-пісенних творів у вітчизняному (східнослов'янському) репертуарі; уточнення й систематизації корпусу західноєвропейських пісенних творів, які увійшли до українського духовно-пісенного репертуару в 17–18 ст.; з'ясування причин відмінностей у запозичених пісенних творах в українському духовно-пісенному репертуарі й висвітлення споріднених і відмінних рис між ними [7, с.4].

узагальнити відомі й не відомі раніше факти та явища (такий підхід був основним у фундаментальних працях попереднього мистецтвознавчого періоду, які стали етапними в розвитку своїх галузей). Потрібно осмислювати історичну спадкоємність в розвитку жанрів і стилістики (тобто застосовувати генетичний підхід) і, водночас, змін у науковій літургії (поглиблення й розширення її теоретичної бази в руслі найновіших дослідницьких тенденцій та аналогічних процесів у творчому житті).

1. Аверинцев С. С. Категории поэтики в смене литературных эпох [Электронный ресурс] / С. С. Аверинцев. – Режим доступа : http://tortuga.angarsk.su/fb2/averis22/Kategorii_poetiki.fb2_1.html.
2. Антипова Т. Виктор Калинин как представитель Новой московской школы церковной музыки / Татьяна Антипова // Гимнология: ученые записки научного центра русской церковной музыки имени протоиерея Димитрия Разумовского. – Вып. 1 / отв. ред. И. Лозовая. – М.: Мос. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, Изд. дом “Композитор”, 2000. – С. 610–618.
3. Гарднер И. А. Предисловие и введение (история богослужебного пения русской православной церкви) [Электронный ресурс] / И. А. Гарднер // Регентское дело. – 2004. – № 1. – Режим доступа : <http://www.regentskoedelo.org/journal/2004/1/y4n1p4.pdf>.
4. Гарднер И. Система русского богослужебного пения (история богослужебного пения русской православной церкви) / И. А. Гарднер // Регентское дело. – 2004. – № 2. – С. 6–10.
5. Гарднер И. А. К вопросу о переложении церковных роспевов для хора [Электронный ресурс] / И. А. Гарднер. – Режим доступа : http://www.seminaria.ru/chsing/gardner_perelozh.pdf.
6. Герасимова-Персидская Н. А. Русская музыка XVII века – встреча двух эпох / Н. А. Герасимова-Персидская. – М.: Музыка, 1994. – 126 с.
7. Зосім О. Західноєвропейська духовна пісня на східнослов'янських землях у XVII–XIX століттях : [монографія] / О. Л. Зосім. – К.: ДАККіМ. 2009. – 204 с.
8. Кліпінгер Д. Інтертекстуальність / Девід Кліпінгер // Енциклопедія постмодернізму / за ред. Чарлза Е. Вінквіста, Віктора Е. Тейлора ; пер. з англ. В. Шовкун ; наук. ред. О. Шевченко. – К.: Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2003. – С. 171–172.

Современная методология позволяет существенно переосмыслить критерии исследования таких традиционных явлений, к которым принадлежит украинская богослужебно-музыкальная культура. В статье уточнен и конкретизирован ряд понятий, на которые, по научной традиции, опираются ученые при исследовании этого феномена.

Ключевые слова: украинская богослужебно-музыкальная культура, методология, критерии, стадильность, церковное пение.

Modern methodology allows to significantly reconsider the criteria for the study of such phenomena, which belonged to the Ukrainian liturgical-musical culture. In the article specified and concretized a number of concepts on which, in the scientific tradition, based scientists in the study of this phenomenon.

Key words: Ukrainian liturgical-musical culture, methodology, criteria, stadialness, church singing.

УДК 76.02;7.035

Одарка Сопко

РУКОПИСНА СПАДЩИНА ІВАНА ЮГАСЕВИЧА СЕРЕДИНИ XVIII – ПОЧАТКУ XIX ст.

У статті йдеться про рукописну спадщину відомого закарпатського переписувача та мініатюриста Івана Югасевича на основі біографічних даних і прикладів зразків манускриптів з 1759 до 1812 років.

Ключові слова: Закарпаття, переписувачі, рукописна книга, Ірмологіон, мініатюри, орнаментальні заставки.

До видатних здобутків закарпатської культури належить рукописна спадщина закарпатського художника-переписувача Івана Югасевича (1741–1814). А дослідження невідомих сторінок рукописної книги XVIII–XIX століть окремих регіонів є важливим завданням сучасного мистецтвознавства.

З літературних джерел довідуємося [8, с.27–28], що Іван Югасевич Склярський народився в комітаті Шарош у 1741 році в селі Прикра Свидницького округу (тепер – Словаччина). Навчався у Львові. Із запису в Ірмологіоні Югасевича за 1795 рік, який знаходиться в церкві села Невицьке [9, с.87, 88], на одному з полів аркуша є записи різних почерків латинською мовою. Один із них належить Андрію Буковському, пароху села Сімерки. У ньому мовиться про те, що Іван Югасевич у молоді роки отримав повідомлення про можливість навчатися за державний кошт в одній із богословських шкіл Полонії мистецтву хорового співу, переписуванню й оформленню книг. Точніше про навчання Івана Югасевича у Львові (1756–1760) можна довідатись із матеріалів О.Петрова [9, с.86, 88]. Іван Панькевич дослідив, що манускрипт Літургикон за 1759 рік знаходиться в церкві св. Миколи (1658) словацького села Бодружал біля кордону з Польщею. До речі, ми відвідали у 2009 році село Бодружал, але, на превеликий жаль, книга в церкві не зберігається. У запису вкладної вищезгаданого рукопису йдеться про навчання Івана Югасевича у Львівській братській школі, яку в той час називали академією. Історик Ізидор Шараневич пише [10, с.21], що ця школа була на правах “академії”, а в королівських грамотах вона називається *schola traetandis liberalibus tibus* (Географическо-исторические статьи. Львів, 1875, 17). У частині зазначеної зазначено: “...въ которую даль 28 голышов в академии Львовской потрудившимся Иоаннм Югасом, которую дал во веси Прикра...”. Вважається, що цей Іоан Югас ніхто інший як Іван Югасевич. Незважаючи на те, що він робив свої записи на земплінсько-ужанському говорі, у його мові зустрічаються деякі галіцизми (полонізми), що є наслідком навчання в місті Львів.

Після закінчення навчання у Львові Югасевич повернувся до села Прикра, де служив співочителем-дяком. У період перебування в рідному селі Прикра він переписав та оформив чимало книг. Про це свідчать запис у манускриптах Ірмологіонів за 1778–1779 та 1784–1785 роки: “...писал Іван Югасевич Склярки у веси Прикра при храмі архистратига Христова Михайла...”, запис у Літургиконі за 1759 рік: “... писал Іоан Югасевич Склярки, у веси Прикръ при церкві архистратига Х(с)ва Михайла. Докончиса року божія 1779, м(с)ца юнія, дня 2. На звороті: Сія книга, зовема Ірмолои, куплена естъ о(т) дяка прикранскаго Іоана Югасевичъ до веси Нижно – Писанна, дохраму стога архистратига Х(с)ва Михайла, за златы вонашы 8, ...”. Із записів довідуємося, що подібні книги замовляли громади із сусідніх сіл за відповідну оплату.

Наша стаття є спробою визначити на базі польових досліджень головні віхи життя й творчості Івана Югасевича. Визначити основні періоди творчості митця та головні образно-стилістичні риси його рукописної спадщини.

Ми побували в серпні 2009 року на батьківщині Івана Югасевича-Склярського в селі Прикра Свидницького округу Пряшівського краю. Це – маленьке гірське село, виникнення якого датується з 1556 року, розташоване близько до кордону з Польщею, дуже схоже на закарпатські гірські села. У ньому є пам’ятка архітектури XVIII століття – дерев’яна церква святого Архангела Михайла. Виявилось, що фундатором тієї церкви був Іван Югасевич Склярський. Про це свідчить напис на верхній перекладині у вівтарній частині: “Іоан Югасевич Склярський фундаторъ року Божого А Ж О S”. Що означає: “Іван Югасевич Склярський є фундатором церкви в 1776 році”. Очевидно, за зразок церкви він обрав храм із сусіднього села Бодружал, бо вона майже така сама, тільки менша за розмірами. Тут підтверджується інформація С.Гостиняка [1, с.2] про те, що Югасевич був ще й народним архітектором та іконописцем. Ми припускаємо, що Югасевич міг бути причетний і до виконання іконостаса в тій церкві. Підставою для цього є його мініатюри з Ірмологіону за 1784–1785 роки, який знаходиться у Львівському історичному музеї. Ці мініатюри дуже подібні за характером виконання та авторською манерою до надпрестольної ікони Архангела Михайла. До речі, ікон Архангела Михайла в названій церкві аж три. Але прослідковується найбільша схожість мініатюри з надпрестольною іконою, яка знаходиться в центральній частині церкви справа. Із цього випливає, що Югасевич започаткував будівництво церкви, не виключено, що за кошти, отримані від продажу книжок. Можливо, він має відношення й до виконання іконостаса вищеназваної церкви.

Із літературних джерел відомо, що Югасевич служив дяком і вчителював у різних селах Закарпаття. Довгий шлях до села Невицьке він міг пройти через села, розташовані в гірських районах Східної Словаччини. Про пізніший період діяльності Югасевича довідуємося із записів

в Ірмологіоні за 1795 рік Андрія Буковського, пароха села Сімерки, що двадцять років – з 1795 року й до кінця життя – він прожив у селі Невицьке на Закарпатті [9, с.88].

Як й інші сільські дяки XVIII – початку XIX століть, Югасевич був тою основною культурною силою у віддалених селах, яка задовольняла потреби пастви. Він виконував функції сільського голови, виготовляв колеса для возів, дякував у церкві, переписував й оформляв церковні книги, різноманітні збірники та приватні папери [2]. Для пастви укладав збірники церковних співів з нотами й без нот, куди додавав світські народні пісні, ним записувані, або власні вірші. Часто включав у збірники перероблені ним пісні, прислів'я та приказки, зібрані в селах Східної Словаччини та Закарпаття. До числа таких співців-переписувачів XVIII – початку XIX ст., на Закарпатті, крім Югасевича відносять “Гашинського півця” Івана Ріпу (1764–1861) і “півцеучителя” села Руська Мокра Михайла Бистрана [5]. З літературних джерел відомо, що два останні автори проявили себе більше як поети-співці. Югасевич, одночасно із захопленням поезією та фольклористикою, виявив свій таланти як оригінальний книжковий мініатюрист та орнаменталіст. Він виконував книжкові мініатюри, заставки, ініціали й кінцівки до рукописних пісенників, календарів та Ірмологіонів, які сам укладав і переписував. Не займався Іван Югасевич рукописанням тільки в “пасхальні дні” [2].

У процесі дослідження біографії художника ми виявили ще один цікавий факт із його життя. Побувавши в церкві села Невицьке у вересні 2007 року, на табличці, прибитій зі зворотного боку іконостаса, знайшли напис, зроблений рукою Івана Югасевича. Ідеться про тих людей, які виконували іконостас і фінансово підтримували будівництво церкви. У переліку є й ім'я Югасевича: “...за оусиловане...Пароха Столичног Пъвца Іоана Югасевичъ...” [11, с.148–149].

Із першої частини запису вкладної Ірмологіону за 1795 рік відомо, що Югасевич переписав та оформив більше 30-ти Ірмологіонів, у т. ч. переписав багато інших церковних і ділових паперів [9, с.87–88]. Далі мовиться про те, що 15-го грудня 1814-го року несподівано помер 73-річний дяк Невицької церкви Іван Югасевич: “... у цьому місці Іван Югасевич ніс взірцеву службу протягом 20-ти років. Тут у 73 роки зустрів свою вічність...Іван Югасевич похований з почестями на території Невицької церкви, навпроти крилосу, 15 грудня 1814 року”.

Наприкінці 2004 року з нагоди 190-ї річниці з дня смерті Івана Югасевича на церкві села Невицьке Ужгородського р-ну відкрили меморіальну дошку, яку було урочисто освячено. Ініціатором цього благородного почину став голова товариства “Просвіта” у Невицькому Микола Вагера. А 15 грудня 2009 року відбулося поминальне богослужіння з дня смерті митця сільським церковнослужителем Василем Вайдulichем. Ці дії підтверджують вищезгадані записи Андрія Буковського про велику шану й пам'ять сучасників-поціновувачів цієї багатогранної особистості – Івана Югасевича.

Відвідавши дерев'яні храми XVII, XVIII століть у селах Східної Словаччини, ми переконалися, що місцезнаходження рукописів Югасевича, про які згадував у листі С.Гостиняк [1, с.2], у с. Прикра, Бодружал і Пстрина не підтвердилося. Про це також нам засвідчив греко-католицький священник цих приходів отець Мартін Костільник. Він бережно зберігає стародруки та церковні книги, що знаходились у вищеназваних церквах. Але ми сподіваємося, що ці рукописи можуть зберігатися в приватних збірках і музеях, урахувуючи географічне розташування вищеперерахованих сіл. Це може бути як територія України, так і Словаччини або Польщі. Підставою для такого припущення є факт міграції рукописів, наприклад, переписаний манускрипт у селі Прикра Ірмологіон за 1784–1785 роки знаходиться у Львові (Україна), рукопис Ірмологіону за 1803 рік, переписаний у селі Невицьке (Україна), знаходиться в Музеї української культури міста Свидника (Словаччина).

У переліку рукописів Івана Югасевича, які відомі нам тільки за літературними джерелами й датуванням, сьогодні чотири рукописи: Ірмологіон за 1778 рік, Літургікон за 1759 рік, Типікон за 1800 рік, Ірмологіон за 1800 рік. Одинадцять рукописів нині мають відоме місце зберігання: Пісенник за 1761–1763 роки, Ірмологіон за 1784–1785 роки, Октоїх за 1802 рік, Ірмологіон за 1803 рік, Рукописний збірник № 2017/64 (без початку й кінця) XVIII ст., Молитвослов або Требник за 1805 рік, Ірмологіон за 1806 рік, Ірмологіон за 1809 рік, Ірмологіон за 1811–1812 роки, Пісенник за 1811 рік, Пісенник за 1812 рік.

За складеною нами систематизацією рукописів Івана Югасевича відомо про двадцять дві книги. За відповідною хронологією датування можемо умовно поділити творчий шлях худож-

ника за такими періодами. Перший період, 1756–1760 роки, навчання Івана Югасевича в богословській школі міста Львів. Про це свідчить запис у його книзі Літургікон 1759, яка переписана в місті Львів, очевидно, під час навчання. Другий період, 1761–1795 роки, повернення до рідного села Прикра (Словаччина). Про це свідчать записи в п'яти переписаних ним книгах при церкві Архангела Михаїла: Пісенник 1761–1763, Ірмологіон 1778–1779, Пісенник 1798, Ірмологіон 1784–1785 та один Рукописний збірник № 2017/64 без початку й кінця, а також факт будівництва тої ж церкви в 1776 році, фундатором якої він був. Книги, переписані в “словацький період”, є яскравим прикладом книги періоду XVIII–XIX століть у зверненні її до ширших верств населення, завдяки чому було прагнення переписувачів в оформленні аркушів вносити сюжети із життєвої конкретики, у результаті чого ілюстрування набуло барвистості та мальовничості [6, с.146]. Саме така тенденція оформлення характерна для Ірмологіону, виконаного Югасевичем у 1784–1785 роках, і новознайденого рукопису без початку й кінця в Музеї української культури міста Свидник (Словаччина).

Третій період, 1795–1814 роки, перебування та проживання в селі Невицьке, що на Ужгородщині. Про це свідчать записи у вісімнадцяти переписаних ним книгах при церкві Покрови Пресвятої Богородиці села Невицьке: Ірмологіон 1795, Ірмологіон 1800, Типікон 1800, Октоїх 1802, Ірмологіон 1803, Псалтир 1804, Молитвослов або Требник 1805, Ірмологіон 1806, Календар 1806, Календар 1807, Календар 1809, Ірмологіон 1809 (Мукачеве), Ірмологіон 1809 (Камйонка на Спиші), Ірмологіон 1811–1812, Пісенник 1811, Пісенник 1812.

Як бачимо з вищенаписаного матеріалу, Іван Югасевич не був “мандрованим” (мандрівним) переписувачем. Із записів його книг упродовж 1778–1812 років він пов'язав своє життя з дяковчительською професією й переважно проживав у селах Мукачівської єпархії – Прикра та Невицьке. Збережені його рукописні книги дають змогу вважати Югасевича одним із кращих ілюстраторів літургійних і світських книг не тільки на Закарпатті, але й в Україні. Детальніше ознайомлення із змістом цих пам'яток переконливо засвідчило їх унікальність, збагачує нас відомостями про творчу діяльність на ниві церковного мистецтва одного з найяскравіших представників книжного мистецтва середини XVIII – початку XIX ст. – Івана Югасевича.

Розглянемо декілька особливостей його багатогранного таланту. По-перше, він володів не тільки грамотою укладання текстової частини. З вищезгаданих літературних джерел довідуємося про те, що Югасевич писав власні вірші, складав пісні, записував усну народну творчість і цей матеріал додавав до переписаної частини Збірників, Календарів, Пісенників та Ірмологіонів. Тому часто в його манускриптах, окрім основної частини переписаного тексту, можна зустріти власні вірші, віршовані тексти з нотами, пісні-приповідки або ті, які він записував. Наприклад, у Нотний збірник за 1811 рік, складений та оздоблений Югасевичем, включено народну жартівливу пісню “На горі стояла” і привітальну “Гості собраний”. До Ірмологіонів також добирав не лише обрядово-церковні пісні, а й такі, що мали цілком світський характер [3, с.109]. На думку О.Мишанича, Іван Югасевич в окремих випадках брався до редагування та доповнення текстів до деяких українських пісень. Він припускав, що поетичний текст до ікони Хотинської та Кам'янець-Подільської, “дотримуючись галицького первовзору, досить уміло перелицьовував”. А щодо географії, то пристосував його до прославлення чудотворної ікони в Марії-Повчі, дуже шанованої закарпатськими українцями [7, с.94].

По-друге, характерним для творчості Івана Югасевича є те, що кожний його манускрипт відповідає загальній конструкції книги; від вибору формату у відповідності до змісту й зручності в користуванні, розміру полів, шрифтів та ініціалів, від загальних текстів до шрифтів для виділення, мініатюри, оздоблювальних заставок й елементів. Простежується пропорційність співвідношення між текстом, графічними оздобами та мініатюрами. Усі ці складові працюють на неповторний образ кожної книги, не залежно від періоду її створення.

По-третє, Іван Югасевич був освіченою людиною, володів декількома мовами й використовував це в рукописах. Його записи українською, латинською, словацькою, угорською мовами збереглися на оригінальних аркушах Пісенника за 1761–1763 роки, присутній запис словацькою мовою, а в Ірмологіоні за 1086 рік є запис латинською.

По-четверте, художні особливості мініатюр та оздоблення орнаментальних заставок Івана Югасевича характеризуються двома тенденціями оформлення, притаманними для періоду XVIII–XIX століть. Перша тенденція – виконання мініатюр чи сюжетно-тематичної ілюстрації

під впливом образотворчого мистецтва, зокрема, гравюри, іконопису, настінного церковного малювання. Наприклад, оформлення Пісенника за 1761–1763 роки, Ірмологіона за 1784–1785 роки, Молитвослова за 1804 рік. Друга тенденція впливу – оздоблення рукописних аркушів рослинними та геометричними заставками, які імітували деякі види декоративно-прикладного мистецтва. Прикладом можуть служити книги, знайдені в церкві Покрови Пресвятої Богородиці села Невицьке, що на Закарпатті. Отже, графічне оформлення рукописів Івана Югасевича можна проаналізувати за двома тенденціями впливу, основу яких складала, з одного боку, деякі види образотворчого мистецтва, з іншого, – декоративно-прикладного.

По-п'яте, творчість Івана Югасевича властива тим, що майстер не перемальовував механічно мініатюри чи орнаментику, як це робили інші переписувачі. Кожній мініатюрі й оздобі Югасевич надавав авторських рис у визначенні композиції, формі та кольорі. Що ж стосовно мініатюр – не зважаючи на те, що в них є деякі запозичення творів відомих авторів, І.Стрельбицького, І.Філіповича та ін., вони віддалені від академічного виконання на відміну від книжкових гравюр.

Підсумовуючи проаналізований життєвий шлях Івана Югасевича, робимо **висновок** про його рукописну спадщину, яка відзначається творчою багатогранністю. Як бачимо, він був одним із небагатьох майстрів рукописної книги, який поєднав в одній особі майстерність каліграфа, хист художника-мініатюриста й орнаменталіста, а його творчість типова особливостями, притаманними його авторській формі. Водночас у цих писемних пам'ятках зафіксовано специфічні особливості процесів становлення та розвитку регіональних особливостей, а пісенні тексти й художнє оформлення доволі показово відображають стан духовної творчості закарпатців та їх тісне спілкування із загальноукраїнським культурним простором.

Художня спадкоємність, яка збереглася в його творчості, сприяла внутрішній тенденції авторського розвитку, забезпечила збереження культурних надбань, розвиток змісту. Саме така спадкоємність забезпечує наступним поколінням засвоєння художнього досвіду, від якого відштовхується нове покоління, завдяки чому має ширший простір для творчості.

Культурна традиція, яка закріпилася в художньому досвіді Івана Югасевича в єдності змісту й форми, забезпечила адекватне мистецьке втілення сприйняття рукописної книги XVIII–XIX століть як об'єкта відображення. Керуючись попередніми традиціями як необхідною умовою існування культури й, зокрема, мистецтва рукописної книги, Іван Югасевич зберіг культурний досвід як зв'язок і взаєморозуміння поколінь. Його художнє новаторство стало тою основою, у якій закладені співвимірність і співзвучність часові, здатність здійснити розвиток нового змісту, а також відшукати, створити відповідні зображально-виразні засоби. Саме таким внеском Югасевича стала, на нашу думку, новознайдена модель “сакрального образу” рукописів. Беручи діяльну участь у дяківській справі, він не тільки створював рукописні книги, а й зберігав рідний обряд, церковний спів, мову свого народу, передавав духовні надбання, які є цінною пам'яткою церковного співу, книжкового мистецтва, для наступних поколінь, культури крайньозахідної території українського етносу.

1. Гостиняк С. Музей української культури у Свиднику / С. Гостиняк // Лист, Свидник, 06.10.98.
2. Газета угорських греко-католиків “KELET”. – 1891. – 1 листоп.
3. Запаско Я. Українська рукописна книга / Яким Запаско. – Львів : Світ, 1995.
4. Задорожний І. Невідомий Ірмолой Івана Югасевича / І. Задорожний // Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. – Львів : Вид-во Львів. богословської акад., 2002.
5. Закарпатський обласний державний архів, ф. 151, оп. 12, од. зб. 286.
6. Логвин Г. З глибин. Давня книжкова мініатюра XI–XVIII століть / Григорій Логвин. – К.: Дніпро, 1974.
7. Мишанич О. Література Закарпаття XVII–XVIII ст. : історико-літературний нарис / О. Мишанич. – К. : Наук. думка, 1964.
8. Островський Г. Образотворче мистецтво Закарпаття / Григорій Островський. – К. : Мистецтво, 1974.
9. Петров А. Дьяк Невіцкий, Югасевич, переписчикъ – художникъ. Пояснительная записка. Приложение / А. Петров // Материалы для истории Угорской Руси. Старая вьера и уния въ XVII–XVIII вв. – С.-Петербург : Императорская акад. наук, 1906. – Вып. II.
10. Панькевич І. Матеріали до історії мови південнокарпатських українців / І. Панькевич // Науковий збірник музею української культури. – Пряшів, 1970.
11. Приймич М. Перед лицем твоїм / М. Приймич. – Ужгород : Карпати–Гражда, 2007.

В статтє идєт рєч о рукописном наследствє известного закарпатского переписчика и миниатюриста Ивана Югасевича на основе биографических данных и примерах образцов манускриптов с 1759 по 1812 годы.

Ключевые слова: Закарпатьє, переписчики, рукописная книга, Ирмологион, миниатюры, орнаментальные заставки.

The article deals with the manuscript heritage of Transcarpathian scribe and miniaturist Ivan Yuhasevich on the base of the biographical fundamentals and examples of manuscripts from 1759 to 1812 years.

Key words: Transcarpathia, manuscript, miniature, Irmjlogion, print, splash.

УДК 78.071.2: 78.072 (477, 83/86)

Наталія Толошњак

КОНЦЕРТНО-ВИКОНАВСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ПРОВІДНИХ ПІАНІСТІВ ГАЛИЧИНИ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ В МУЗИЧНО-КРИТИЧНІЙ ОЦІНЦІ БОРИСА КУДРИКА

У статті вміщено дослідницькі спостереження про концертно-виконавську діяльність видатних українських піаністів Галичини, які представлені в критично-публіцистичних виступах Бориса Кудрика на шпальтах періодичної преси Львова 20–40-х років ХХ ст.

Ключові слова: концертне виконавство, артистична майстерність, сценічний репертуар, музично-критична оцінка.

У музичній культурі Галичини вагоме місце займає фортепіанне мистецтво як самобутнє явище в культурному просторі України. У першій половині ХІХ ст. фортепіано в Галичині було поширене переважно в домашньому музикуванні. Однак найвизначніші досягнення фортепіанного мистецтва (творчість, виконавство, педагогіка) відносяться до міжвоєнного часу – 20–30-ті роки ХХ століття. Концертні виступи галицьких піаністів розкривають широку панораму фортепіанної музики різних стилів і жанрів, а також репрезентують нові форми реалізації фортепіанно-виконавського мистецтва, які появляються в музичному житті галицьких українців протягом означеного відтинку – речиталі, тематичні та монографічні концерти, радіовиступи й грампзаписи.

У загальному науково-бібліографічному контексті музикознавство нагромадило значну кількість статей і досліджень, присвячених вивченню творчої спадщини й концертно-виконавської діяльності львівських піаністів. Це – праці Т.Старух, Г.Блажкевич, Б.Тихонюка, Р.Савицького, Т.Воробкевич, З.Лабанців-Попко, Л.Садової, О.Немілович, Е.Жмуркевич, В.Бобицької та ін. Серед них пріоритетне місце належить дослідженням Н.Кашкадамової [1–4].

Джерельною базою ґрунтовних досліджень музикознавців завжди були архівні матеріали, спогади, листи, композиторська спадщина. Не менш вагомим у контексті сьогодення видається нам інформаційно-пізнавальний пласт, який публікували періодичні часописи Галичини першої половини ХХ ст. Ці джерела активно послуговуються для проведення досліджень як окремих об'єктів музичної культури, цілих періодів творчого процесу й музичного життя, так і яскравих особистостей, представників різних виконавських шкіл.

Тому **метою** нашої розвідки є систематизація й дослідження джерельного, критично-публіцистичного матеріалу Бориса Кудрика стосовно концертно-виконавської діяльності піаністів Галичини та висвітлення провідних тенденцій у репертуарній і виконавській сферах.

Музично-критична та публіцистична діяльність Б.Кудрика представлена в популярних на той час періодичних виданнях Галичини: “Діло”, “Нова Зоря”, “Мета”, “Неділя”, “Життя і знання”, “Дзвони”, “Українська музика”, “Наші дні”, “Львівські вісті”, “Краківські вісті” і складає значну кількість наукових розвідок (близько двохсот), що свідчить про надзвичайну працездатність, цілеспрямованість, організованість та інтенсивність роботи критика-музикознавця, а також про широке коло наукових інтересів музикознавця [15].

Лєвову частку публіцистичної спадщини Б.Кудрика становлять рецензії, які охоплюють широкий спектр виконавського мистецтва: вокальне, фортепіанне, хорове, ансамблеве та симфонічне. Усі його рецензії відзначаються обізнаністю, науковістю, обґрунтованістю, широтою

у висвітленні проблематики, логічною послідовністю викладу й висловлення думок, критичною яскравістю та емоційністю оцінки.

У своїх рецензіях автор висвітлив виступи цілої плеяди світових артистів, імена яких увійшли в історію: співаки Соломія Крушельницька, Іванна Синенька-Іваницька, Ірина Шмеріковська-Приймакова, Дарка Бондрівська, Доментій Йоха, Олени Лозицька, Лідія Черних, Орест Руснак, Модест Менцинський, інструменталісти Богдан Бережницький, Петро Пшеничка, Євген Перфецький. Значна частина рецензій Б.Кудрика присвячена виступам відомих піаністів – Любки Колесси, Северина-Ярослава Сапруна, Марії Роговської, Нестора Нижанківського, Романа Савицького, Тараса Шухевича.

Особливе місце в публіцистичному доробку Б.Кудрика належить постаті визначної української піаністки **Любки Колесси (1902–1997)**. Концертна діяльність піаністки розпочалася досить рано, з 1920 року вона мала постійні ангажементи на концерти в усій Європі, а пік її творчої активності припадає на 30-ті роки.

Видатна піаністка виступала з концертами у Львові в період з 1925 до 1938 років. Тогочасна преса активно відгукувалася на концертні виступи Л.Колесси численними рецензіями. Аналіз рецензій польської преси на концертні виступи Л.Колесси докладно висвітлений у статті Н.Кашкадамової та В.Бобицької “Українська піаністка Любка Колесса в рецензіях польської преси” [4, с.304–307].

Серед українських дописувачів особливої уваги заслуговують рецензії Б.Кудрика, який був присутній на концертах піаністки у квітні 1928 р., березні та квітні 1929 р. і в травні 1936 р. [9; 10; 12; 15], які відбувалися в залі Музичного товариства імені М.Лисенка й у залі Польського музичного товариства. Як засвідчує аналіз музично-критичних оцінок рецензента, джерельні матеріали містять зазвичай три позиції: особистість виконавиці, характеристика змісту концертного репертуару й оцінка виконавської майстерності піаністки.

Рецензуючи виступи Л.Колесси, Б.Кудрик, у першу чергу, звертає увагу читачів на репертуар славетної піаністки, детально характеризує концертну програму, висловлює думки щодо логічності її побудови, відзначає мистецьку цінність виконаних творів. У виборі репертуару піаністка віддавала перевагу класичним зразкам світової фортепіанної літератури. Її концертні програми містили твори від Й.Баха й Ф.Генделя до К.Дебюссі. Так, у рецензії, яка була надрукована в часописі “Нова Зоря”, автор зазначає: “Артистка, вірна своєму здоровому консерватизмові, що свідчить про незіпсовану глибоко-музикальну душу, держалася і в програмі цього концерту виключно класиків та романтиків (Бетовен: Соната op.2. №2 A-dur; Ліст: Соната h-moll (“для Роберта Шумана”); Шопен: Вальси: cis-moll op.64 №2 і Des-dur op.70 №3 та Польонес Es-dur з інтродукцією [Andante spianato]; вкінці наддатки: Ліст: Етюд на основі капріччя Паганіні E-dur 2/4 та Вальс емпромпті As-dur; Шуберт: Скерцо B-dur (у власній свободній парафразі артистки)” [12, с.2].

Аналізуючи концерт, який відбувся 5 травня 1936 р., дописувач відзначає: “На вступі концерту привітала вона нас знайомими звуками... Загреміли могутні органні звуки Вівальді-Страдалевого концерту D-моль, переносячи нас у світ старинних готичних та барокових соборів з розмальованими по стінах Страшними Судами, пророками та святцями в надлюдських величинах. Та нараз – забреніли зовсім інші звуки – якісь ніжні, дівочі, також нам знайомі й дорогі серцю. Це Моцартова соната C-dur, це оці м'які, маєвим сонцем випечені мельодії з країни вічно веселих пастушків та пастушок... Та ось – Шуманові могутні “Симфонічні етуди” – твір, що просто засилує й пригнітає слухача своїм шаленим багатством геніальних помислів...” [9, с.5].

Майже в кожному концерті Л.Колесса виконувала твори Шопена: вальси, експромти, полонези, мазурки тощо. Її вважали видатною інтерпретаторкою музики польського композитора, його твори найяскравіше виявляли її індивідуальність. Однак у своїх рецензіях Б.Кудрик лише побіжно зупиняється на оцінці виконання творів Ф.Шопена. Так, у рецензії на концерт 1928 р. він тільки згадує про виконання Л.Колессою в наддатках дрібних мазурок і вальсів Ф.Шопена, а про твори, що прозвучали на концерті 1929 р. – стилізовані танці Шопена: два вальси та полонез, рецензент так висловлює свої враження: “Ся ідеально-дівоча, сказати-б гелленська грація нашої артистки виступає саме в Шопенівських танкових поемах так дуже питоменно. Слов'янська мелодія Шопена, несена на русалчиних крилах танкових ритмів, дозволяє артистці

сотворити класичний тип української дівочости. Артистка стає тут, що так скажу “Мазепиною Мотрею фортепяна!” Що торкається польонеса з інтродукцією, – як відмічає автор, – то він писаний з супроводом оркестри. Одначе участь оркестри тут така мінімальна, що твір відограний без неї не тратить майже нічого, а тим менше – під руками такої піаністки!” [12, с.3].

На концерті 1936 р. Ф.Шопен у виконанні Л.Колесси, за словами Б.Кудрика, “... пригадався знову знаними творами: повною осінньої туги Мазуркою Г-моль, важким від жажливих смертних дум ноттурном Ціс-моль, юнацько-жвавим вальсом Ес-дур та дрібненько-розщепованою мазуркою Д-дур” [9, с.5].

Досить часто Борис Кудрик у своїх рецензіях прагнув підкреслити професійне зростання виконавців, яке можна прослідкувати після декількох виступів артиста, що відбувалися в різний час. У рецензії на третій концерт Любки Колесси автор стверджує, “що чим далі, тим більше гра артистки передуховлюється, багатіє у вираз, барвність, тепло та плястику. ...Вона, справжня цариця звуків, опроводжала нас по-своємурозлоному та багатому царстві, де володіє один закон вічної краси і така пестра різноманітність форм, мов я у кому чарівному городі!” [12, с.2].

Однак, високо оцінюючи виконавську майстерність Л.Колесси, Б.Кудрик висловлював і деякі зауваження. Так, після одного з концертів (березень 1929 р.) рецензент зазначає, що, “слідкуючи за грою по строго-оригінальним виданням авторів, можна було тут і там помітити дрібні відхилення від тексту. Але на се скажу тут – щоб не вживати того страшного збаналізованого, “quod licet Jovi” – що перед сим натхненням, яким дише кожен удар артистки, паде ниць уся ретортова мудрість музичних бакалярів-педантів, засохлих серед мертвої бібули” [12, с.3].

Концертні рецензії виразно ілюструють схильність автора до психолого-аналітичних міркувань з кордоцентрично-чуттєвою налаштованістю. Завершуючи аналіз виступу Любки Колесси (1929), Б.Кудрик відзначає: “Додам на кінець, що сидючи в часі сего концерту на естрадовому місці проти обличчя артистки, мав я нагоду бачити виразно всю міміку її лица при грі. При мольовій, драматичній музиці, як отсі оба великотвори Баха й Шопена, набирало її обличчя виразу якоїсь надземної екстази, мов у старинній грекині чи пророчиці, або знова нагадувало трагічно нахмурені жіночі обличчя різьб Родена – та нараз при погідно-граціозних етюдах Ліста, мазурках Шопена й багатьох місцях “Карнавалу” Шумана прибирало воно весняну усмішку, мов у того дівчати, що в гарний соняшниковий ранок збирає квітки на леваді! Вповні справедливо порівнює Барвінський обличчя артистки з дуже чутливим сейсмографом, що виразно віддзеркалює кожне найменше дригання душі” [15, с.5].

У полі зору Б.Кудрика – музичного критика – знаходилися не тільки всесвітньо відомі виконавці, а й перспективні, що подавали великі надії, молоді виконавці. Серед них найбільшої уваги заслужив піаніст **Северин-Ярослав Сапрун (1922–1977)**. У своїх рецензіях, а їх було три (14 травня 1933 р., 29 березня 1934 р. і 16 червня 1942 р.), музикознавець уважно прослідковує шлях становлення знаного піаніста. Концертна кар’єра Северина Сапруна розпочалася дуже рано. Свій перший сольний концерт юний піаніст дав в 11 років, а до цього він уже брав участь у різних музичних авдиціях.

Борис Кудрик уперше відзначив виступ С.Сапруна на урочистій академії, що відбулася у Великому театрі, коли було завершено всенародну релігійну маніфестацію “Українська молодь Христові”. На цьому концерті юний піаніст виконав цікаву різножанрову програму: В.Моцарт – Фантазія d-moll, М.Клементі – АLEGRO із сонати fis-moll і три наддатки: І.Рафф – Фінал – тарантела із сонатини a-moll; Ф.Мендельсон – “Дитячий куточок” №5 g-moll; Л.Бетховен – Багатель №1 g-moll з 11-ти багательей op.119. Як зазначає рецензент, “це вже на стільки багато, щоби гра многонадійного хлопчини виказала цілу скалю багато обіцяючих прикмет. В Моцарті драматична мінливість темпа, в Клементі велика туга, а що до наддатків спеціально субтельне ріжничкування способів удару в обох останніх G – молевих кусниках – усе це вийшло мов у дорослого п’яніста” [14, с.3]. Високо оцінюючи виступ С.Сапруна, рецензент, на завершення, не втримується від “самозрозумілого побажання, щоби це, що так обильно заповідається в молоденького концертанта, в дальшому його розвитку не завело, не заловилося, як це на жаль так часто буває, але навпаки, щоби розвинулося як найкраще” [14, с.3].

Знаменною подією у творчій біографії юного дарування, на той час уже володаря першої премії на конкурсі ім. Ф.Шопена у Варшаві, став сольний концерт, який відбувся 25 березня 1934 р. у великому залі Народного дому в Перемишлі (зібрані кошти від благодійного концерту були передані на будову церкви отців Василіан на Засянні).

Концертна програма включала твори різних стилів і жанрів: В.Моцарт Соната c-moll; Й.-С.Бах – Прелюдія з англійської сюїти g-moll; Л.Бетховен – Варіації G-dur на тему Паїзіелло; Л.Шітте. – “Канцонетта” D-dur; І.Рафф – “Їзда коником” G-dur; В.Моцарт – Фантазія d-moll; Ф.Шуберт Експромт – As-dur; І.Гуммель – Рондо Es-dur op.11 (на додаток Оле Олсен – Чортківський танець a-moll) [11].

У рецензії на цей концерт Б.Кудрик зупиняється на оцінці декількох моментів. По-перше, він відзначає, що молодий піаніст володіє “...просто подиву гідним засобом техніки в душі найкращих метод (граціозна “кулиста рука” на лад Лешетицького)” [11]. По-друге (знову ж таки враховуючи юний вік піаніста), рецензент акцентує, що “концертант чуває себе найкраще в такому жанрі творів, що своїм лагідним, а бодай недраматичним настроєм підходить до його майже діточої душі. Варіації Бетховена, канцонетта Шітте, “Коник” Раффа, рондо Гуммеля та гротесковий “Чортківський танець” Ользена були саме стовідсотковими точками того роду” [11]. По третє, аналізуючи виконання, Б.Кудрик дає характеристику деяким елементам піанізму: “справжню італійсько-співочу ніжність фіорітур та певність у перехрещуванні рук під кінець твору (річ і для дорослого піаніста нелегка!)” (Варіації Бетховена); “дотепну динамічну артикуляцію, справне хватання швидких октав та маркування головного мотиву в контрапунктичних місцях” (Рондо Гуммеля); “гарну, цвітучу кантилену та дуже на місці пристосовані модифікації темпу (Канцонетта Шітте)” [11].

Підсумовуючи аналітичні міркування, автор рецензії підкреслює, що “навіть понура “донжуано-комтурівська” фантазія d-moll Моцарта, вийшли як на вік концертанта навіть дуже добре, – це вже доказ великої його зрілості” [11].

Новий етап професійного зростання С.Сапруна був представлений у рецензії Б.Кудрика на концерт, який відбувся 15 червня 1942 року в залі Літературно-Мистецького клубу, у якому виступали молоді талановиті виконавці: Ніна Шевченко (сопрано), Леся Деркач (скрипка), Володимир Баранський (бас) і Северин-Ярослав Сапрун (фортепіано). Рецензуючи цей концерт, який складався з двох відділів програми – творів західноєвропейських та українських композиторів, автор характеризує кожного виконавця, однак надає перевагу оцінці виступів С.Сапруна.

Репрезентований виконавцем концертний репертуар репрезентує широту стилевих зацікавлень піаніста. У першому відділі концерту С.Сапрун виконав мрійливу “Прелюдію сі-мінор” Цезара Франка (з відомої трилогії “Прелюдія – хорал – fuga”). Другий – відкрив виконанням твору свого вчителя Василя Барвінського “контрапунктично на народній лад написаною “Піснею” соль-мінор, у якій кожний голос справді співав із чуттям – та двома звісними “Поемами – Легендами” мі-мінор та мі-бемоль-мінор Косенка, у яких драматична вена молодого виконавця найшла своє справжнє поле вияву” [6]. А заключний виступ С.Сапруна, на думку рецензента, “подав два зразки крайнього модерну в українській музиці: прелюдію фа-дієз-мажор Ревуцького та емпромпту Різдвянського, учня Ревуцького” [6].

Узагальнюючи, Б.Кудрик наголошує на тому, що “це вже знаний любимець наших естрад і радіостудій, і як такий показав свої знані піаністичні цінності – не лише суверенно опановану техніку, яку вважаємо тут чимось samozрозумілим з огляду на щонайкращих львівських, київських та варшавських професорів молодого піаніста, але теж і велику силу виразну, часто навіть виразний нахил до драматизму” [6].

Б.Кудрик у своїх численних рецензіях досить часто висвітлює виконавську майстерність й інших провідних піаністів, однак їх виступи здебільшого входили до складу концертних програм тематичних вечорів.

Так, на Вечорі німецької музики, який влаштувало Крайове Концертне Бюро – орган підтримки доброї музики – яскраво проявила себе **Марія Роговська**. У концерті, що складався з трьох ділянок: фортепіанної, камерної й пісенної музики, фортепіанну представляла М.Роговська. Піаністка виконала Інтермецо op.118 №2 A-dur і Рапсодію op.79 f-moll Й.Брамса й Експромт As-dur op.94 №4 Ф.Шуберта. Коментуючи її виступ, рецензент висловлює не тільки схвальні відгуки, але критичні зауваження.. Він вважає, що “піаністці слід признати глибоку

музикальність та гарний тон – придалося б їй дещо більше плястики в видвиганні мотивічної роботи, головно в такого поліфоніста як Брамс” [7].

У музично-критичному доробку Б.Кудрика є відгук на концертний виступ в амплуа піаніста-соліста знаного композитора **Нестора Нижанківського (1893–1940)**. Н.Нижанківський дуже рідко виступав як солюючий виконавець, більш відомі були його концертмейстерські виступи з інструменталістами та вокалістами. Один з його сольних виступів відбувся на вечорі “Червона калина” 20 січня 1930 р. На цьому концерті Н.Нижанківський представив прем’єрне виконання твору В.Барвінського “Листок до альбому” c-moll – твір, як відмічає рецензент, “що в кожній ноті виказує типового Барвінського, з його рясною поліфонією, опертою на народній мелодиці” [13], а також виконав свій твір “Коломийку” fis-moll. На жаль, автор рецензії мало уваги приділив характеристиці виконавської майстерності Н.Нижанківського, а зупинився на аналітичних міркуваннях з приводу використання жанру коломийки в професійній музиці. Із цього приводу схвально відгукнувся про твір, “що це вже таки шматок справжньої широкі музики, далекої від високопарної проблемоманії, а разом і доступної для широкого загалу – чого доказом були гучні оплески публіки” [13].

Серед рецензій Б.Кудрика, присвячених висвітленню концертно-виконавської діяльності українських піаністів, особливої уваги заслуговує відгук на “Вечір двофортепіанної музики”, який відбувся в малому залі Музичного товариства ім. М.Лисенка у Львові 17 жовтня 1937 року. Особливість цього концерту, на думку рецензента, полягала в тому, що концертантами його були представники двох поколінь: “Зрівноваженість і повага старшого покоління в особі проф. **Шухевича** та буйний юнацький темперамент в особі проф. **Савицького** – здавалося би, такі два протигенства – зливалися в усіх чотирьох точках у бездоганну гармонію” і саме завдяки цьому, як відзначає Б.Кудрик, “симпатичний вечір був проречистим доказом високого рівня піаністичної культури в нашій українській музичній верхівці” [5].

Програма концерту була надзвичайно насиченою. Прозвучали твори Ф.Бузоні – Парафраз на тему В.Моцарта (Duellino concertante nacht Mozart); Р.Шумана – оригінальний твір для двох фортепіано “Andante con varazioni” B-dur; К.Сен-Санса – “Арабське капричіо” і К.Дебюссі – “Сюїта” (“В човні”, “Хоровод”, “Менует”, “Балет”).

Характеризуючи виконання піаністів, Б.Кудрик відмітив, що “шумна пасажева бравада в обох партіях (при виконанні Парафраза Ф.Бузоні) дала обом концертантам особливу нагоду показати не лише техніку, але й камеральну зіграність”, а гучні оплески публіки відзначили виконання “співучих місць сюїти” К.Дебюссі [5]. Завершуючи свої роздуми, Б.Кудрик висловлює сподівання, “що такий знаменито вданий концерт заохотить наше молоде музичне покоління до плекання двофортепіанної музики”, а також появи “в недовгому часі українських двофортепіанних творів у душі великої, всесвітньої традиції” [5].

Отже, систематизація й вивчення джерельного, критично-публіцистичного матеріалу Бориса Кудрика стосовно концертно-виконавської діяльності піаністів Галичини та висвітлення провідних тенденцій у репертуарній і виконавській сферах засвідчили таке.

Музично-критичні статті Бориса Кудрика, розміщені на шпальтах періодичної преси Львова 20–40-х років ХХ ст., являють собою музикознавчу цінність, яка полягає в тому, що, крім традиційних аксіологічних і прогностичних функцій, вони часто виконували також просвітницькі функції.

Борис Кудрик значну увагу у своїх рецензіях надавав музикознавчим характеристикам виконуваних творів, демонструючи прекрасне володіння літературною поетичною мовою, яка збагачена влучними порівняннями, свіжими аналогіями, що неодноразово приводило до того, що музичні та художньо-образні аналізи повністю заміняли характеристику й оцінку виконання.

Музично-критичні праці митця відзначаються неупередженим характером критики, що керується професійними мотивами, і відіграють роль музично-історичної хроніки в реставрації сучасними дослідниками виконавських процесів, що відбувалися на теренах Східної Галичини у 20–40-х роках ХХ століття.

1. Кашкадамова Н. Інтерпретація фортеп’яних творів Моцарта українськими піаністами / Н. Кашкадамова // Вольфганг Амадей Моцарт: погляд з ХХІ сторіччя. – Львів, 2006. – Вип. 13. – С. 141–149.

2. Кашкадамова Н. Про шляхи розвитку Львівської піаністичної школи / Н. Кашкадамова // Фортеп'янке мистецтво у Львові : статті, рецензії, матеріали. – Тернопіль : Астон, 2001. – С. 6–44.
3. Кашкадамова Н. Українська фортепіанна музика в репертуарі піаністів Галичини (60-ті роки XIX ст. – 1939 р.) / Н. Кашкадамова // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Т. ССXXXII : Праці музикознавчої комісії. – Львів, 1996. – С. 125–153.
4. Кашкадамова Н. Українська піаністка Любка Колеса в рецензіях польської преси / Н. Кашкадамова, В. Бобицька // Musica Galiciana. – Вип. 3. – Rzeszow : Wydawnictwo wyzszej skoiy pedagogicznej, 1999. – S. 303–314.
5. Кудрик Б. Вечір двофортеп'яної музики / Б. Кудрик // Мета. – 1937. – Ч. 41 (338). – 24 жовт. – С. 5.
6. Кудрик Б. Вечір молодих талантів в залі Літературно-Мистецького Клубу у Львові / Б. Кудрик // Львівські вісті. – 1942. – Ч. 131 (255). – 16 черв. – С. 3.
7. Кудрик Б. Вечір німецької музики / Б. Кудрик // Львівські вісті. – 1941. – Ч. 69. – 28 жовт. – С. 3.
8. Кудрик Б. Вечір фортепіанного тріо. Савицький – Криштальський – Пшеничка / Б. Кудрик // Львівські вісті. – 1942. – № 268. – 24 листоп. – С. 3.
9. Кудрик Б. Враження з концерту Любки Колессівної / Б. Кудрик // Мета. – 1936. – Ч. 20 (265). – 17 трав. – С. 4–5.
10. Кудрик Б. З нашої естради / Б. Кудрик // Нова Зоря. – 1928. – Ч. 27–28. – 15 квіт. – С. 11–12.
11. Кудрик Б. Концерт 11-літнього піаніста Северина Я. Супруна / Б. Кудрик // Діло. – 1934. – № 82. – 29 берез. – С. 7.
12. Кудрик Б. Любка Колессівна. З концертної сали / Б. Кудрик // Нова Зоря. – 1929. – Ч. 20 (223). – 17 берез. – С. 2–3.
13. Кудрик Б. Музична частина вечора “Червона калина!” з 20 січня ц. р. / Б. Кудрик // Діло. – 1930. – Ч. 20. – 28 січ. – С. 5.
14. Кудрик Б. Музичний фінал свята “Українська молодь Христові” / Б. Кудрик // Мета. – 1933. – Ч. 19 (111). – 14 трав. – С. 3–4.
15. Кудрик Б. Новий концертний виступ Любки Колессівної / Б. Кудрик // Нова Зоря. – 1929. – Ч. 28 (231). – 14 квіт. – С. 4–5.
16. Толошняк Н. А. Борис Кудрик : бібліографія наукових праць, статей і рецензій / Н. Толошняк // Kalorhonia : наук. зб. з іст. церковної монодії та гимнографії. – Львів : Вид-во Укр. Католического університету, 2004. – Ч. 2. – С. 347–355.

В статтє помещены исследовательские наблюдения о концертно-исполнительской деятельности выдающихся украинских пианистов Галиции, которые представлены в критических публицистических выступлениях Бориса Кудрика на страницах периодической печати Львова 20–40-х годов XX столетия.

Ключевые слова: концертное исполнение, артистическое мастерство, сценический репертуар, музыкально-критическая оценка.

The article contains research observation of concerts and performing activities of prominent Ukrainian pianists of Galicia, which are presented in critical and journalistic statements on pages Boris Kudrik periodicals city 20–40-th century.

Key words: concert performance, artistic skills, stage repertoire, music and critical assessment.

УДК 78 (477)

Ірина Бермес

МИХАЙЛО ВЕРБИЦЬКИЙ І ВІКТОР МАТЮК: СПАДКОЄМНІСТЬ ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНИХ ТРАДИЦІЙ

У статті зроблено спробу простежити життєві та творчі контакти представників “перемиської школи” М.Вербицького та В.Матюка, виокремити прикмети їхньої багатогранної мистецької діяльності.

Ключові слова: композитори-священники, творчість, “перемиська школа”.

Із проголошенням незалежної Української держави розпочався новий етап розвитку мистецтвознавчої науки. Він позначився докорінним переосмисленням культурних подій, новою інтерпретацією історичного процесу, на тлі якого розвивалося музичне життя, дослідженням творчої спадщини діячів, які заклали підвалини національної композиторської школи.

В останні роки спостерігається посилення інтересу науковців до діяльності українського духовенства, зокрема, композиторів-священників Галичини XIX ст. Саме в цей період євро-

пейські ідеали романтизму стимулювали піднесення культури краю. Увага до цієї соціальної групи зумовлена, насамперед, її винятковою “вагою” у житті суспільства: національному та духовному об’єднанні українців і становленні композиторської школи в західноукраїнському середовищі. На значущості “священничої еліти” наголошував Б.Кудрик у статті “Участь духовенства в галицько-українській музичній культурі”: до 80-х років XIX ст. музична культура “держиться у священничих кругах ще довше, чим інші ділянки й позістає там до кінця XIX століття” [12, с.208].

У першій половині XIX ст. у Галичині на хвилі загальнонаціонального пробудження, пов’язаного зі зверненням української інтелігенції до власної історії, традицій, формується “перемиська” композиторська школа. Цей культурологічний феномен розвинувся “на ґрунті поєднання творчого стилю Д.Бортнянського і західноєвропейських традицій”, – акцентує З.Жмуркевич [6, с.3]. Професор Л.Кияновська виокремлює три етапи становлення та розвитку “перемиської школи”: “...підготовчий, ...період від 1816 р. до 1828 р.”, коли починає функціонувати “Товариство греко-католицьких священників для поширення письмами просвіти і культури серед вірних на основі християнської релігії”. До цього ж етапу вчена відносить відкриття в Перемишлі 1817 р. *Institutum cantorum et magistrorum cholae*, або дяко-вчительської школи. Другий період – “завершення процесу становлення “перемиської школи” пов’язаний із заснуванням Снігурьським хорової школи при катедрі...” (1828 р. – *І.Б.*). Третій етап... припадає на другу половину XIX ст. і пов’язаний вже з усталенням художньо-світоглядної основи, розширенням жанрової палітри творчості композиторів” [8, с.67–68].

“Перемиська школа” здобула собі славу плеядою блискучих мистців. Це – М.Вербицький, І.Лаврівський, учні М.Вербицького – П.Бажанський, В.Матюк, послідовники – А.Вахнянин, М.Копко, Й.Кишакевич, які визначили шлях професійної галицької музики на національних засадах.

Саме в хоровій школі, заснованій єпископом І.Снігурьським, М.Вербицький отримав від чеха А.Нанке ґрунтовні знання з теорії музики та композиції. Це підтверджує С.Воробкевич – перший біограф композитора: від “Нанкого одержав Вербицький перші музикальні початки, котрі так скоро зрозумів, що вже як гімназист був в стані дібрати до легких мелодій відповідну гармонію” [4, 67]. У “перемиській школі”, що “сталася консерваторією в мініатюрі” [13, с.37], формувалася світогляд майбутнього композитора.

Особливий вплив на вихованців і, зокрема, на М.Вербицького мали хорові твори Д.Бортнянського. Майбутній композитор “засвоїв чистоту і своєрідність хорового стилю цього композитора і зберіг любов до його музики на все життя”, – наголошував Й.Волинський [3, с.85].

Разом із тим стихія романтизму як визначального для Європи напряму художніх традицій у XIX ст. активно вплинула на формування культурних процесів у Галичині та національне відродження краю. Це виявилось у зверненні до праоснов культурної спадщини, народної творчості як джерела етнічного національного духу, піднесенні літератури рідною мовою тощо.

Активна рецепція естетики романтизму знайшла найбільш яскраве виявлення у творчості М.Вербицького, котрого І.Франко слушно назвав “найвизначнішим талантом” серед галицьких композиторів, а С.Людкевич – “символом нашого національного відродження” [16, с.346]. М.Вербицького справедливо вважають “піонером” галицької музики (З.Лисько. – *І.Б.*), утім, на думку доктора мистецтвознавства М.Загайкевич, таке судження “надто звужене”, позаяк творча діяльність композитора “...виходить за межі одного регіону”, вона, радше, “має всеукраїнське значення” [7, с.6]. Власне, на значущості музичної спадщини М.Вербицького для консолідації української нації наголошували К.Студинський і Б.Кудрик. У публікації “Нестор галицької музики Михайло Вербицький” К.Студинський цитує Б.Кудрика (стаття вміщена в часописі “Діло” (ч.154) 1934 р. – *І.Б.*): “Пісня-гімн “Ще не вмерла Україна” була місіонеркою всеукраїнства та об’єдинителькою всіх просторів, де тільки живе український народ”. Одночасно К.Студинський акцентує: “Двома своїми композиціями “Ще не вмерла” до слів П.Чубинського і “Заповітом” Шевченка линує композитор поза межі Галичини та ставав виразником нашого єднання з Україною” [21, с.552].

М.Вербицький “вказав своїм наступникам... подальший шлях до безконечного едему тонів” [5, с.170]. Одним з adeptів художньо-естетичних традицій “перемиської школи”, зокрема, і рис її зачинателя, був учень Михайла Вербицького Віктор Матюк. У 70-х рр. XIX ст.

він став у шеренги народних “будителів”, які присвячують своє життя розвитку національної музики. Початок його просвітницької праці припадає ще на час навчання в Перемишльській гімназії (1873–1875), де ним опікується брат Антоній – капелан в єпископа І.Снігурського. Як один із найбільш активних музик-гімназистів В.Матюк “зложив гурток музичний, який співав у хорі і грав на смичкових інструментах” [1, с.69]. Саме для цього хору написав свої перші пісні: “Щастя вам, Боже” і “Біду-м собі купила”, які присвятив директорові гімназії О.Полянському.

В.Матюк-гімназист виявляє інтерес до видавничої справи. Усвідомлюючи значущість дидактичного матеріалу, він у “шостому класі склав і видав літографією шість коляд для мішаного учнівського хору” [14, с.5], котрі не тільки розширили репертуар, а й набули популярності. Тяглість цієї традиції спостерігається й у майбутньому, адже друкуванням творів, як і аранжуванням, В.Матюк займався впродовж життя. Так, видані в 90-х роках “Пісні церковні різних авторів, переложені на жіночий хор”, як і “Коляди”, здобули високу оцінку. М.Солтис, зокрема, наголошував: “Коляди руські, оброблені після пісень церковних о. Віктором Матюком, представляються дуже показно і числом (24 коляди), і обробкою... Повні характеру пісні великодні, оброблені на хор жіночий, в ряді його багаточисленних праць займають, на нашу думку, найперше місце” [19, с.3].

Один із найкращих творів В.Матюка “Веснівка” – перлина камерно-вокальної лірики – з’явився з-під пера “директора” (як люб’язно називали В.Матюка професори й учні гімназії. – *І.Б.*) ще в роки навчання в Перемишлі. Пісня засвідчила про генерування художніх інтересів, водночас акумулювала “не лише стилістичні особливості, а й більш універсальні, світоглядні позиції, що збереглися навіть... до пізньої творчості композитора” [10, с.131].

“Первовзорами”, його (В.Матюка. – *І.Б.*) “ідеалом” [15, с.282] у хоровій творчості, зокрема техніці гармонізації, були М.Вербицький та І.Лаврівський.

М.Вербицький і В.Матюк гармонійно поєднували різні види діяльності. Вони були співаками та регентами хорів, творцями музично-театральних п’єс у жанрі співогри, авторами церковних і світських композицій. Їхній широкий музичний світогляд сприяв органічному взаємопроникненню світських народнопобутових і церковних жанрів.

У хорових творах світської та церковної тематики і М.Вербицький, і В.Матюк опиралися на фольклорні джерела, звідси й семантика інтонацій викликає паралелі з українським народним мелосом, а пісенність стає однією з важливих стильових рис. У їхніх композиціях домінує ліричне світовідчуття. Гнучке використання музично-виразових засобів, а саме: гармонічної мови, фактури, драматургічного розвитку, мелодики, головним чином, породжене експресією романтизму, котрий, на думку Л.Кияновської, був провідним стилем “для національної художньої ментальності” [9, с.227].

Вагоме місце в доробку композиторів-священиків М.Вербицького та В.Матюка відведено музичній традиції греко-католицької духовної творчості. В їхніх церковних хорових творах природним є прагнення відкрити серце Богові й отримати від нього милосердя. Прикметною ознакою церковної музики двох митців є поєднання молитовного настрою зі щирістю вислову. Акомодация різних інтонаційних основ (фольклорних, пісенності солоспіву, піднесеності світських патріотичних хорів, почасти й театральності) найбільш помітна в Літургії М.Вербицького та “Святий Боже” В.Матюка.

Спільні риси виявляємо не тільки у творчості митців, але й в їхніх біографіях. Так, обоє народилися в Галичині. Їхнє життя починалося й закінчувалося в селі, серед бідних і щирих людей, закоханих у рідний край, українську мову, материнську пісню. Двоє вели рід із віруючих родин: батько М.Вербицького був священиком у с. Явірник Руський, недалеко від Перемишля; батько В.Матюка – дяком у с. Тудорковичі Сокальського повіту. Обидва змалку перейняли “замилування до церковного співу” [15, с.278]. Навчалися у Львівській духовній семінарії, відтак – очолили сільські парафії, де розрадою для них була народна пісня “мила і дорога, бо вона була невідступною товаришкою ...незавидної бувальщини, потішала... і робила витривалими до всякого терпіння” [22, с.95]. Двоє – музично обдаровані – пов’язали своє життя з композиторською практикою – природним вираженням мистецького покликання.

Обидва мистці компонували хорові твори суспільно-значущого спрямування (патріотичні пісні-гімни призначалися для виконання однорідними чоловічими хорами. – *І.Б.*), ритмічні, інтонаційні та гармонічні джерела яких віддзеркалювали естетичний струмінь галицького

бідермаєру, що “став відгалуженням аналогічного німецько-австрійського художнього напрямку *biedermeier*, опосередкованого через західноукраїнські інтонації” [20, с.117]. Взірці цього жанру є у творчому доробку двох композиторів: у М.Вербицького – “Тост до Русі”, “Жовнір”, “Поклін дівичі”, “Чого лози похилились”, “В похід”, “Битва”, “Прощання”, “На побоевищі”; у В.Матюка – “Болеслав Кривоустий під Галичем”, “До руської пісні”. У цих творах піднесений тонус, характерні закличні інтонації.

У західноукраїнському музичному середовищі ХІХ ст. сформувався новий, типово галицький жанр світської музики – співогра (у перекладі нім. – *singspiel*), представлений у доробку обох музикантів. Багатоманітні сюжети для співогри “вихоплювалися” з життя українців, а також інших етносів, які заселяли Галичину. У творчості М.Вербицького, що виробив власний, неповторний стиль вокально-сценічного письма й “утвердився як професіонал” [7, с.57], здобули популярність “Підгіряни”, “Верховинці”, “Гриць Мазниця”, “Сільські пленіпотенти”. У театральній спадщині В.Матюка цей жанр був, на думку Л.Кияновської, “джерелом... поважніших амбіцій на “оперного композитора” [10, с.133]. Прикметною рисою музики до вистав “Інвалід”, “Капраль Тимко”, “Нещасна любов”, “Наші поселенці”, “Простак” є її національний колорит. Загалом у театральній творчості М.Вербицького та В.Матюка сценічні прийоми вдало поєднувалися з жанрово-побутовими пісенними мотивами.

Серед творів камерно-вокальної лірики М.Вербицького – самостійні взірці, вставні сольні номери до театральних вистав (вокальний цикл “Плач вдовиці”, “Прогулянка”, “Отдайте мні покой душі” та ін.). Якщо у творчості М.Вербицького жанр солоспіву займає “прохідне місце” [7, с.64], то у В.Матюка в новій для нього художній галузі, представленій солоспівами “Гадка щастя”, “Ти, дівчино рожоуста”, “Ти маєш брилянти і перли”, “Коб так в однеє слово”, “Ой плакав я в просонню”, домінує “інтелігентне” відчуття... природи цього ліричного жанру, його делікатне, навіть філігранне музичне оформлення” [10, с.132].

Естетика, емоційно-образні засади та музична мова творчої спадщини галицьких священників-композиторів ХІХ ст. М.Вербицького та В.Матюка вказують на власний, сформований на українському народнопісенному ґрунті почерк, утім невіддільний від європейського романтичного процесу. Їхні мистецькі надбання збудили “ритм постійної продуктивності” (Ю.Липа) у наступні періоди, зокрема, у добу національно-визвольних змагань українського народу. Саме на хоровій літературі давньої галицької пісні, для якої прикметним був склад чоловічого квартету, “на творах Михайла Вербицького, ...Віктора Матюка... великою мірою виробився мистецький смак і замилювання... творців стрілецької пісні”, – вважав В.Витвицький [2, с.19].

Композиторська спадщина М.Вербицького та В.Матюка в широкому жанровому діапазоні сприяла утвердженню ідеї національної самоідентифікації в її ментально-мистецькому контексті.

Творчість Михайла Вербицького та Віктора Матюка сприяла становленню професійної музичної школи в Галичині. Зачинатель перемиської композиторської школи М.Вербицький вплинув на формування В.Матюка – спадкоємця традицій цієї школи, свого учня. Їхні життєві дороги перетнулися 1870 р., за кілька місяців до смерті М.Вербицького. В.Матюк – 18-річний юнак – тільки набував музичного досвіду, слухаючи хори вихованців Ставропігійської бурси та церкви св. Юра, згодом – співаючи в цих колективах. У 1864–1867 рр. бурсацький хор славився виконавською майстерністю, тут співали О.Мишуга, С.Волошко, В.Закревський, Й.Мельницький. Керівником хору був о. П.Бажанський, який, до речі, під час хвороби М.Вербицького дуже зблизився з ним і вважав його своїм наставником. Саме в П.Бажанського кілька місяців брав приватні уроки з гармонії та композиції В.Матюк. У репертуарі вищеназваних хорових колективів домінували композиції М.Вербицького й І.Лаврівського: “Хто за нами, Бог за ним”, “Ми в луг підем всі з косами”, “Чом річенько домашня” та ін. В.Матюк вивчив напам’ять репертуар обох хорів, його улюбленою справою було створення рукописних копій хорових творів. Занотовані твори М.Вербицького й І.Лаврівського молодь “вважала за свій великий скарб” [1, с.67].

Безсумнівно, що певний музичний досвід, набутий у хорах, а також заняття в о. П.Бажанського не тільки розширили теоретичні та практичні навички, а й спонукали В.Матюка до подальшого навчання. У цьому сенсі доленосною була зустріч із М.Вербицьким. На її значущості наголошував С.Людкевич: “Все ж більшої ваги могла бути для музикального ума хлопця

(В.Матюка. – І.Б.) знайомість із хворим... М.Вербицьким” [14, с.4]. Так, М.Вербицький, перебуваючи в лікарні у Львові, узявся за “вишкіл” В.Матюка. Початкуючий композитор лише робив перші спроби, а М.Вербицький переглядав твори, виправляв, делікатно підказував. Про спілкування вже відомого композитора з учнем описує І.Біликівський: “В.Матюк... давав йому свої композиції до перегляду і Вербицький на просьбу Матюка написав там кілька церковних творів, як “Іже херувими” Es, “Святий Боже” A, “Тебе поєм” As, які дав Матюку в рукописі на пам’ятку” [1, с.68]. Далі цитуємо: “Вербицький любив дуже Матюка, радо поправляв його твори і виказував блуди гармонійні, при тім віщував йому, що при витривалій праці стане добрим композитором. За вірсець вказував твори Д.Бортнянського” [там само].

Хоча заняття відбувалися несистематично, вплив М.Вербицького на формування музичного світогляду В.Матюка був помітним: учень наважується на свої перші композиції. У цей час з’являються хорові твори “На розвалинах Галича” (сл. С.Метелі, дедикація Н.Вахнянинові) для мішаного та чоловічого хорів, “Просьба матері” (дедикація П.Бажанському) для чоловічого хору, “До весни” (сл. М.Павлика, дедикація І.Петрасевичу та С.Дрималику) для соліста та мішаного хору в супроводі фортепіано. Зрештою, у М.Вербицького В.Матюк набув практичного досвіду, а естетичні принципи вчителя стали гідним взірцем для наслідування.

Свідомо продовжуючи й розвиваючи традиції М.Вербицького, В.Матюк природно вписався в жанровий та образно-інтонаційний світ свого вчителя, виявляючи водночас оригінальні прикмети власного композиторського мислення.

На творчості двох композиторів позначився вплив музи Ф.Шуберта, зокрема, романсово-пісенна стилістика. Про це говорив С.Людкевич у своєму рефераті, виголошеному 1928 р. на вокально-камерному концерті з творів Ф.Шуберта [23, с.328]. Учений підмічав, що “чужі впливи переосмислювались у національному контексті і давали доволі яскравий художній результат” [9, с.226].

Безпосереднє спілкування з “батьком галицької музики” (так С.Людкевич називає М.Вербицького в статті “Михайло Вербицький та українська суспільність”. – І.Б.), “дотик” до його творів спонукали В.Матюка до нового виду діяльності – видавничої. “Для повноти оцінки діяльності Матюка не можна поминути тої заслуги, яку положив він своєю музично-видавничою працею”, – підкреслював С.Людкевич [15, с.284]. Багатожанровий та об’ємний творчий доробок М.Вербицького (вокальні, оркестрові, музично-драматичні твори) хоча й набув популярності ще за життя автора, утім, на жаль, ні один твір не було надруковано. На це були вагомі причини: по-перше, у 40–60-х роках ХІХ ст. у Галичині не було жодної видавничої установи; по-друге, матеріальне становище мистців не дозволяло їм публікувати власні опуси.

В.Матюк вельми “шанобливо і турботливо ставився до творчої спадщини свого метра” [7, с.105], він уперше зібрав рукописи й автографи творів М.Вербицького. Йому вдалося надрукувати “Заповіт” на сл. Т.Шевченка та музику до п’єси І.Гушалевича “Підгір’яни” у перекладі для фортепіано. С.Людкевич визнавав, що видання цих творів “охоронили їх не лише від повної затрати, але від (...) попсовання через відписування...” [15, с.284]. Подаючи бібліографію творів М.Вербицького (“Життя і мистецтво”, 1920. – Ч. 4–5), С.Людкевич зауважував, що ці твори видані без дати. Утім є підстави вважати роком публікації 1877, посилаючись на працю І.Левицького “Галицько-руська бібліографія ХІХ ст.”. Отже, у 1877 р. були надруковані:

1. Завіщаніє моїм землякам на Україні: Соло бас в супроводі двох хорів і фортепіано (сл. Т.Шевченка. Львів: Наклад редакції газети шкільної. – Б. р., літ. А.Косткевича).

2. Підгір’яни: мелодрама в 3-х діях (сл. І.Гушалевича, витяг фортепіанний В.Матюка. Вид. В.Матюка. – Б. р., літ. А.Косткевича).

У 1884 р. В.Матюк видав збірник чоловічих квартетів під назвою “Боян”*, куди ввійшли, крім власних композицій, твори М.Вербицького, І.Лаврівського, С.Воробкевича. У ньому вміщено такі твори М.Вербицького:

- №24 – “Там есть в лісі” – хор із співогри “Сільські пленіпотенти” (сл. І.Гушалевича; с.27);

* Боян: збірник малоруських квартетів для чоловічого хору. – Б. р. / Літ. Редера в Липську. – Вип. 1. – 80 с.

- №25 – “Хор циганів” із співогри “Сільські пленіпотенти” (с.28);
- №28 – “Туга за милим” (“Поїхав милий”) із співогри “Панщина” (сл. Ю.Желехівського; с.30);
- №30 – “Той то сам лісок” із музики до п’єси “Триць Мазниця” (с.34);
- №31 – “Цвітка молить” (сл. В.Шашкевича; с.38);
- №37 – “Жаль” (сл. В.Шашкевича; с.48);
- №41 – “Сиві очі” (сл. В.Шашкевича; с.54);
- №44 – “До зорі” (сл. І.Гушалевича; с.60);
- №47 – “Поклін” (сл. Ю.Федьковича; с.66).

В.Матюк робив також переклади хорових творів М.Вербицького. С.Людкевич у своїй бібліографії подає такі твори:

1) “Совіт дівиці” (“Не лови мотилька, діво молодая” (сл. І.Гушалевича). Переклад із чоловічого хору на мішаний В.Матюка. Автограф (1900) був у каталозі архіву Львівської національної музичної академії ім. М.Лисенка (на жаль, загублений);

2) “Куди пливеш, місяцю ясний?” (сл. І.Гушалевича). Переклад із чоловічого хору на мішаний В.Матюка. Автограф цього твору не виявлено, вийшов друком у Львові 1913 р.

Про те, що В.Матюк збирав рукописи свого вчителя, красномовно свідчить такий факт. У 1910 р. С.Людкевич зацікавлюється манускриптами М.Вербицького. Із цього приводу звертається до В.Матюка й навіть кілька разів приїздить до нього в с. Карів (тут сповняв свої обов’язки священника В.Матюк. – І.Б.). З.Штундер стверджує, що о. В.Матюк надіслав С.Людкевичу одного листа й три поштові картки. “Шість рукописів симфоній і чотири оперети М.Вербицького дав йому о. Йосип Кишакевич у Перемишлі, дещо – о. Матюк” [23, с.215]. Згодом при товаристві “Львівський Боян” було засновано музичний музей, для якого С.Людкевич передав “чотири автографи М.Вербицького, В.Матюка...” [23, с.241].

В.Матюк захоплювався своїм учителем, його композиторським хистом і володінням грою на гітарі. В одній із рецензій він акцентував: “Вербицький володів кількома інструментами, а на гітарі, котра була тоді в моді, був правдивим віртуозом” [18, с.4].

На думку С.Людкевича, М.Вербицький, як і В.Матюк, “хоча й не мали відповідних технічних засобів компонування, знали, чого хочуть і писали так, як почували, кров’ю свого серця” [16, с.348].

Якщо М.Вербицький був “творцем хорового стилю в Галичині” і “найкраще перейняв духа й техніку духовної музики Бортнянського” [16, с.346], то В.Матюк – його учень – природно тяжів до логічного піднесення галицької музики в романтичному напрямі, спрямування музичних інтонем у русло професіоналізації. Так, на думку С.Людкевича, у хорі “З тривікових могил” (“Кантата на пам’ять 300-літньої річниці Ставропігійського інституту”) музична мова вирізняється цікавими гармонічними та стильовими прикметами, які “не раз є просто реве-ляцією, що може показати нам інтенцію і мистецькі засоби музи Матюка в зовсім новому, досі незнаному світлі” [17, с.368].

Обидва займалися просвітницькою діяльністю. Характерним є те, що розпочиналася вона ще під час навчання М.Вербицького та В.Матюка в гімназіях і семінаріях, де вони, будучи диригентами учнівських та студентських хорів, одночасно навчалися й нотного співу з метою піднесення хорового виконання на вищій щабель.

Жанрово-творчі засади фундатора “перемиської школи” М.Вербицького слугували імпульсом для універсальної соціокультурної практики композиторів-священиків старшої генерації, представником якої був В.Матюк.

У творчості двох мистців наявні потуги “...до максимально-адекватної звукореалізації етносу через створення національної музичної мови” [11, с.7].

1. Біликовський І. Віктор Матюк / І. Біликовський // Ілюстрований музичний календар на рік звичайний 1906. – Львів, 1906. – С. 65–73.
2. Витвицький В. Стрілецька пісня / В. Витвицький // Сурмач: журнал об’єднання бувших вояків-українців у Великій Британії. – 1994. – Ч. 1–4 (118–121). – С. 12–22.
3. Волинський Й. Музична культура Галичини 60-х років XIX ст. / Й. Волинський // Живі сторінки української музики. – К. : Наук. думка, 1965. – С. 55–120.

4. Воробкевич І. О. Михайло Вербицький / І. Воробкевич // Ілюстрований музичний календар. – Львів, 1907. – С. 67–70.
5. Воробкевич С. Наші композитори / С. Воробкевич // Родимий листок. – Чернівці, 1879. – Ч. 11. – С. 170–172.
6. Жмуркевич З. Галицький музичний бідермаєр (на матеріалі фортепіанних творів з нотних колекцій Львова ХІХ ст.) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 / З. Жмуркевич. – Львів, 2007. – 20 с.
7. Загайкевич М. Михайло Вербицький. Сторінки життя і творчості / М. Загайкевич. – Львів : Місіонер, 1998. – 145 с.
8. Кияновська Л. “Перемиська школа” як культурологічний феномен / Л. Кияновська // Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство. – 2007. – Вип. 7. – С. 65–71.
9. Кияновська Л. Стиль сецесії в українській музиці першої третини 20-го сторіччя / Л. Кияновська // Musica Galiciana. – Rzeszów : Wyd-wo wyższej szkoły pedagogicznej, 1999. – Т. III. – S. 225–236.
10. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ – ХХ ст. / Л. Кияновська. – Тернопіль : Астон, 2000. – 340 с.
11. Козаренко О. Феномен національної музичної мови / О. Козаренко. – Львів : НТШ, 2000. – 285 с.
12. Кудрик Б. Участь духовенства в галицько-українській музичній культурі / Б. Кудрик // Богословія. – 1938. – Т. ХVІ. – Кн. 4. – С. 208–214.
13. Лисько З. Піонери музичного мистецтва в Галичині / З. Лисько. – Львів ; Нью-Йорк : Вид-во М. П. Коць, 1994. – 144 с.
14. Людкевич С. Віктор Матюк / С. Людкевич // Неділя. – 1912. – Ч. 26. – С. 4–6.
15. Людкевич С. Віктор Матюк / С. Людкевич // Дослідження, статті, рецензії, виступи / упоряд. З. Штундер. – Львів : Вид-во М. Коць, 1999. – Т. 1. – С. 278–284.
16. Людкевич С. Михайло Вербицький та українська суспільність / С. Людкевич // Дослідження, статті, рецензії, виступи / упоряд. З. Штундер. – Львів : Вид-во М. Коць, 1999. – Т. 1. – С. 345–348.
17. Людкевич С. Нововіднайдений твір В. Матюка / С. Людкевич // Дослідження, статті, рецензії, виступи / упоряд. З. Штундер. – Львів : Вид-во М. Коць, 1999. – Т. 1. – С. 368.
18. Матюк В. Рецензія до “Ластівки” О. Нижанківського / В. Матюк // Діло. – 1886. – Ч. 12. – С. 4.
19. Наука, штука і література // Діло. – 1896. – Ч. 11. – С. 3.
20. Пашук О. Національне відродження культури в Галичині у ХІХ столітті та європейський романтизм / О. Пашук // Вісник Львівського університету. Серія: Філософські науки. – 2005. – Вип. 7. – С. 110–121.
21. Студинський К. Нестор галицької музики Михайло Вербицький. З нагоди 65-ліття його смерті / К. Студинський // Наша культура. – 1935. – Кн. 9. – С. 551–553.
22. Українська музична література : навчальний посібник / авт. кол. під кер. Л. Яросевич. – Тернопіль : Астон, 2002. – Кн. 2. – 186 с.
23. Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість (1879–1939) / З. Штундер. – Львів : ПП “Бінар-2000”, 2005. – Т. 1. – 636 с.

В статтє сделана попытка проследить жизненные и творческие контакты представителей “Перемышльской школы” М.Вербицкого и В.Матюка, выделить приметы их многогранной творческой деятельности.

Ключевые слова: композиторы-священники, творчество, “Перемышльская школа”.

In the article the author makes an attempt to track life and creative ties between M.Verbytsky and V.Matyuk – “Przemysl school” representatives, to single out the peculiarities of their many-sided creative activity.

Key words: priest-composer, creativity, “Przemysl school”.

РЕКВІЗОВАНІ В ПЕРШУ СВІТОВУ ВІЙНУ ДЗВОНИ ПЕРЕМИШЛЬСЬКОЇ ЄПАРХІЇ
ЯК КАМПАНОЛОГІЧНІ ДЖЕРЕЛА

У статті висвітлюється важливе питання реквізиції дзвонів на теренах Західної України в роки Першої світової війни. Уперше в науковий обіг уведено відомості про вилучені дзвони в парафіях Перемишльської єпархії. Ці дзвони є цінними кампанологічними джерелами, що допомагають отримати інформацію про побутування дзвонарства на етнічних просторах українців.

Ключові слова: Перемишльська єпархія, парафії, Перша світова війна, дзвони, реквізиція, кампанологічні джерела.

Проблема збереження пам'яток дзвонарства є болючим питанням, адже з винайденням гармат виробництво дзвонів йшло паралельно з їхнім примусовим вилученням для задоволення мілітаристських потреб. Ще в "Літописі Самовидця" мовиться, як після захоплення 1672 р. турками Кам'янця-Подільського "жадного звона не осталось, усе турки поскидали и порозбивали, а инние Дорошенко побрал" [4, с.114]. Антон Петрушевич серед вибраного у "Сводной галицко-русской летописи" зі співчуттям до цих поважних церковних атрибутів згадував не тільки про дзвони цього міста, а й про указ 1700 р. московського царя Петра I щодо їх відбирання для військових нужд ("із тих дзвонів, які будуть признані зайвими, за якісь три місяці було вилито [...] 100 великих, 143 польові гармати, 12 мортир і 13 гаубиць" [7, с.9]). Тоді ж подібне мало місце з боку шведських окупантів на теренах Галичини [7, с.39]. Найбільше українське дзвонарське мистецтво постраждало в роки Першої [5; 15; 17] і Другої світових воєн [2], соціалістичної індустріалізації [6; 12], депортації українців у Польщі [3; 8; 13; 18], атеїстичних кампаній, унаслідок чого пропали унікальні пам'ятки ливарського мистецтва, а споруди для дзвонів позбулися віками збираних комплектів цих ідіофонів; їхня музика покинула звукове довкілля наших сіл і міст, що забрало його невід'ємний – ще з княжих часів – національний компонент (не випадково літописець у Галицько-Волинському зводі із захопленням згадав, що за правління князя Володимира Васильковича († 1288) було вилито "колоколы дивны слышаніемъ. таких же не бысть въ всеи земли" [9, с.927]). Тому важко переоцінити *актуальність* вивчення питання реквізицій дзвонів в українській кампанології.

До проблеми вилучення дзвонів на теренах Східної Галичини, Збаражчини (тепер – Тернопільська область) уже зверталися Едуард Лозовий, Ярослав Стоцький; ними на основі архівних джерел описано перебіг подій зняття цих ідіофонів, непоправна втрата тих пам'яток, які не звільнялися від реквізиції, відзначено подвижницьку діяльність львівського архівіста, знавця середньовічного ливарницького промислу Кароля Бадецького щодо їх опису й урятування; Олег Іванусів і Василь Слободян, згадуючи загибель після Другої світової війни українських церков Перемишльської єпархії (існувала з XI ст. до середини ХХ), подають інформацію про знищення дзвіниць і, очевидно, дзвонів [3, с.170]. Подібне іноді зауважує Михайло Поврозник, зокрема, про дзвін холмської соборної церкви Різдва пресв. Богородиці, з якого "здерли" українські написи, але залишили зображення Богоматері [8, с.283]. Однак Василь Слободян в енциклопедичному виданні, присвяченому архітектурі й історії майже 800 церков, хоч ілюструє розповідь про долю дзвіниць їхніми світлинами, однак не наводить конкретної інформації про дзвони. Тому **мета** нашої роботи – привернення більшої уваги до них у Перемишльській єпархії, що сприятиме введенню до наукового обігу нових документів, відповідно до яких проводилася реквізиція пам'яток дзвонарського мистецтва, згадаються давніші, на підставі чого можна спробувати їх розшукати чи прослідкувати подальший жереб, висвітляться зусилля, спрямовані на збереження вартісних дзвонів, зокрема, рекомендації щодо зняття відбитків із рельєфних зображень на них; ця інформація допоможе в складанні бази даних про українські дзвони.

Церковна влада, передбачаючи негативні наслідки від військових дій, намагалася зменшити ймовірну шкоду для своїх матеріальних цінностей. Із цією метою, наприклад, у Станіславській єпархії 7 серпня 1914 року було прийнято рішення в разі ворожих нападів на тутешній край або проходження по його теренах фронтових дій "метрики і всякі цінні ефекти майна церковного і ерекціонального в безпечне місце в землю закопати, щоби не загинули, або щоби

в огні не згоріли” [1]. Зазначені заходи були недаремними, бо з початком Першої світової війни для безпосереднього вилучення дзвонів австрійський уряд поділив Галичину на три округи. На Перемишльщині реквізиція проводилася технічним відділом командування тамтешнього військового корпусу [5, с.68]; тут публікувалося у Віснику Перемишльської греко-католицької єпархії від 18 серпня 1916 р. повідомлення про розпорядження Міністерства віросповідань й освіти щодо збору на військові потреби певної частини дзвонів відповідно до указу від 9 травня того ж року; інформувалося, як їх знімати, передавався перелік тих, які спочатку звільнялися від знищення. Для кращого показу тодішньої ситуації наведемо розлогу цитату: “Оскільки на прохання високошановного єпископства є неможливим перегляд питання, чи ця вимога армійського керівництва і цей список не є своєрідним зведенням рахунків за закон від 11 грудня 1915 р., коли лише 1/3 перед початком війни наявного матеріалу дзвонів була вилучена, то ці вимоги не можуть розглядатися як основа зняття дзвонів; багато більшою буде кількість дзвонів, які дозволено залишити окремим церквам, узгоджена церковними представниками та військовим відомством. Лише ті дзвони, які в їхніх списках захищені від зняття як історичні пам’ятки, повинні за будь-яких умов залишатися в церкві. Згідно із цим прошу, йшлося далі, високошановне єпископство довести до відома окремих церковних управляючих, які дзвони, відповідно до списку не підпадають під вилучення як історичні пам’ятки” [14]. Ознайомлення проводилося за допомогою виготовлення посвідчень дзвонів, у яких відзначалися ті, що спочатку не підпадали під зняття як історичні пам’ятки. У ході реквізиції дзвонів оформлявся протокол їхньої передачі, який мав зберігатися в церковному архіві з тим, щоб у касу храму переказалися кошти на відшкодування. Надалі це мало б послужити базою спеціального фонду для придбання нових дзвонів. Їхнє зняття в Галичині почалося 14 серпня 1916 р.

Передувало вилученню дзвонів у Галичині, як установив Едуард Лозовий, звернення австрійського уряду 21 травня 1915 року стосовно добровільного пожертвування “непотрібних” ідіофонів на мілітаристські цілі. Ця урядова провокація спричинила вибух “патріотичного ентузіазму”, що призвело до втрати значної кількості цінних історичних пам’яток [5, с.64]. Тому одним із документів перемишльського єпископства від 29 липня 1916 року зверталася увага духовенства на те, щоб в інтересах збереження всіх предметів церковного мистецтва не продавалося та не жертвувалося дзвонів і церковних предметів мистецької вартості (навіть у найбільш добрих намірах, як-то на військові цілі) [10].

На жаль, хоч реквізиція проводилася на основі встановленого порядку, але не всіх приписів в умовах війни можна було дотриматися. Наприклад, тогочасні львівські газети з тривогою за долю наших пам’яток писали, що однією з причин втрати давніх дзвонів із руськими написами було датування не арабськими цифрами, а кирилицею, яку не всі могли правильно прочитати. Тому військові вилучали дзвони давніших років виготовлення [11].

Церковним громадам на перших етапах реквізиції дзвонів давали можливість їх викупити. Приміром, у розпорядженні уряду від 7 липня 1916 року йшлося про те, що “військові органи дістали порученє рівночасно відбирати і дзвони реквізовані і дзвони даровані в таких случаях де громадам було неможливо відставити дзвони на свій кошт” [14, с.60].

У той час розсилання списків дзвонів до кожної парафії ускладнилося, тому єпископський ординаріат опублікував перелік тих церковних атрибутів, які консерваторський крайовий уряд виключив від реквізиції. Передусім це стосувалося дзвонів, виготовлених включно до 1700 року, за деяким винятком (далі вони перелічувалися). Після цього поміщався список тих, що хоч вилиті у XVIII ст., але рятуються від знищення. Завдячуючи цим перелікам, нині маємо можливість згадати давніші пам’ятки дзвонарського мистецтва (подаємо не за колишніми деканатами, а давністю виготовлення; дзвони одного часу виготовлення розміщено за найбільшими розмірами; якщо в оригіналі вказувалася кількість років ідіофона, то ми для зручності переводили в імовірний час відливання; слово “матерна” (далі – мат.) означає церкву однойменної парафії) [14, с.53–62].

<i>Парафія</i>	<i>Церква</i>	<i>Промір</i> (нижній діаметр (?) у см)	<i>Вага</i> кг	<i>Вік</i> *
Присліп	матерна	52	25	1615
Макова	мат.	39	20	1618
Макова	мат.	29	7	1618
Городище	мат.	40	35	1645
Стебник	дочірна Кольпець	34	25	1652
Бітля	мат.	44	50	1666
Гнила	мат.	45	70	1666
Гнила	мат.	32	25	1666
Мокряни Малі	доч. Макунів	45	25	1690
Макова	доч. Гувники	36	20	215 років (у 1915 р.–1700 ?)
Чашин	мат.	53	150	1701
Чертеж	доч. Костарівці	43	–	1701
Устрики Долішні	доч. Стрв'язик	30	25	1701
Ізби	мат.	57	185	1702
Острів	доч. Тучапи	56	48	1702
Тулиголови	мат.	50	–	1702
Порожник	мат.	43	–	1702
Маластів	доч. Пантна	32	35	1702
Кіньске	доч. Кремяна	31	14	1702
Кобло Старе	мат.	42	–	1703
Крехів	мат.	52	150	1704
Змиєвиска	мат.	50	180	1705
Хлівчани	мат.	50	–	1705
Яблониця Руска	мат.	42	55	1705
Тершів	мат.	37	210	1705
Заколоть	мат.	33	15	1705
Волиця	доч. Ратнавиця	35	–	1707
Лаврів**	Василіанський монастир	110	–	1708
Лаврів	Василіанський монастир	87	–	1708
Лаврів	Василіанський монастир	78	–	1708
Страшевичі	мат.	51	–	1708
Воютичі	мат.	47	60	1708
Бронія (?)	мат.	44	31	1708
Ожомля	мат.	40	–	1709
Ожомля	мат.	30	–	1709
Нове село	доч. Кошелів	38	42	1709
Усте Руске	мат.	77	–	1710
Перемишль	катедр. церква	105	–	1711
Щирець	Щирець при Немирові	64	–	1711
Улюч	мат.	60,5	180	1711
Ваневичі	доч. Морозовичі	43	–	1711
Старе село	мат.	42	–	1711
Довжнів	мат.	30	15	1711
Улюч	мат.	29,5	13	1711
Лаврів	Василіанський монастир	55	–	1712
Скопів (?)	доч. Бабичі	43	–	1712
Болохівці	доч. Раневичі	38	–	1712
Дубровиця	мат.	37	–	1712
Немирів	мат.	47	50	1713
Речичани	мат.	35,5	–	1713
Улюч***	мат.	35	20	1713

* Дзвони одного часу виготовлення розміщено за найбільшими розмірами; якщо в оригіналі вказувалася кількість років ідіофона, то ми для зручності переводили в імовірний час вилиття; слово “матерна” (далі – мат.) означає церкву однойменної парафії.

** Лаврів, тепер село Старосамбірського району Львівської обл.

*** Улюч, тепер село Бжозовського (Березівського) пов. Підкарпатського воєводства в Польщі.

Немирів	мат.	81	500	1714
Викоти	мат.	58	600	200 років (1715 ?)
Нове місто	мат.	55	75	200 років (1715 ?)
Махнів	мат.	52	100	200 років (1715 ?)
Нове місто	мат.	50	70	200 років (1715 ?)
Викоти	мат.	49	500	200 років (1715 ?)
Березка	мат.	47	–	200 років (1715 ?)
Лінина Велика	мат.	47	–	200 років (1715 ?)
Сілець	мат.	45	41	200 років (1715 ?)
Волоща	мат.	43	40	200 років (1715 ?)
Дошно	доч. Волтушова	37	40	200 років (1715 ?)
Брусно старе	доч. Брусно нове	47	–	1715
Мацина Велика	доч. Перегонина	47	200	1715
Вяцковичі	мат.	41	21	1715
Нижанковичі	мат.	49	350	1716
Опарівка	мат.	45	50	1716
Теглів	мат.	44	100	1716
Злоцке	доч. Щавник	25	30	1716
Смерековець	мат.	60	120	1717
Нагачів	доч. Семирівка	60	200	1718
Злоцке	доч. Ястрябик	50	100	1718
Смільник	мат.	46	70	1718
Губичі	мат.	43	–	1718
Сторонна	доч.	37	–	197 років (1718 ?)
Сторонна	доч.	29	–	197 років (1718 ?)
Улицко	мат.	50	–	1719
Маластів	доч. Пантна	46	125	1719
Стебник	мат.	77	200	1720
Тудорковичі	мат.	60	–	1720
Підбуж	каплиця	27	12,5	1720
Крампна	мат.	52	150	1720
Мацина Велика	мат.	44	30	1720
Борислав	доч. Мразниця	37	50	1720
Лаврів	Василіанський монастир	37	–	1720
Макова	доч. Гувники	42	25	1720
Нижанковичі	мат.	67	400	1721
Дахнів	доч. Залуж	45	37	1721
Дорожів	доч. Дорожів гор.	42	29,5	1721
Бенькова Вишня	мат.	40	30	1721
Гвоздець	мат.	30	25	1721
Дошниця	мат.	34	42	1722
Мостиска	мат.	61	150	1723
Милик	мат.	38	100	1723
Добра Шляхоцка	мат.	55	–	1724
Ясінка Масьова	доч. Кондратів	50	65	1724
Войткова	мат.	50	–	1724
Войткова	мат.	43	–	1724
Далява	мат.	30	–	1724
Кліцко	мат.	62	152	1725
Колодруби	мат.	48	–	1726
Туре	доч.	46	–	1726
Мацина Велика	мат.	39	25	1726
Сьвяткова	доч. Сьвяткова Делика	74	200	1727
Доброгостів	мат.	44	–	1727
Тинів	мат.	43,5	–	1727
Риботичі	доч. Кописно	42	40	1727
Ляшки Муровані	капличка на кладовищі	56	–	1728
Дорожів	доч. Дорожів гор.	54	72	1728
Монастирець	доч. Мости	50	–	1728
Уріж	мат.	46	70	1728

Корчів	доч. Стаї	26	40	1728
Лопінка	доч. Тискова	36	30	1729
Яворів				
мале передмістя	мат.	66	250	1730
Топільниця	мат.	59	40	1730
Топільниця	мат.	47	60	1730
Ластівки	мат.	45	29	1730
Гошів	мат.	44	41,5	1730
Топільниця	мат.	43	50	1730
Ластівки	мат.	42	26,5	1730
Олешичі	доч. Борхів	30	70	1730
Черхава	мат.	25	12	1730
Сінява	доч. Рудка	36	–	1731
Радруж	каплиця	30	20	1731
Радруж	каплиця	25	15	1731
Злоцке	мат.	25	15	1731
Туре	мат.	66	–	1732
Фельштин	мат.	43	100	1733
Дашівка	доч. Соколева Воля	35	40	1733
Граб	доч. Ожинна	33	40	1733
Мервичі	мат.	13,5	–	1733
Стронятин	мат.	49	45	1734
Боляновичі	мат.	48	–	1734
Вацовичі	доч. Снятинка	46	–	1734
Нижанковичі	мат.	83	500	1735
Бігалі	мат.	30	42	1735
Самбір	мат.	85	70	1736
Самбір	мат.	72	55	1736
Самбір	мат.	48	34	1736
Чирна	доч. Перунка	47	–	1736
Бандрів	мат.	49	80	1737
Чертеж	мат.	46	–	1737
Постолів	мат.	43	40	1737
Мохначка нижна	мат.	39	100	1737
Бандрів	мат.	30	20	1737
Чертеж	доч. Костарівці	34	–	1738
Бистриця	мат.	30	28	1738
Верхрата	мат.	62	150	1739
Улазів	доч. Німстів	52	25	1739
Якубова Воля	мат.	39	60	1739
Белз	передмістя	36	–	1739
Черхава	доч. Лукавиця	32	15	1739
Горожанка Велика	мат.	64	192	1741
Поздяч	мат.	39	–	1741
Стронятин	мат.	39	35	1741
Тудорковичі	Старгород	38	42	1741
Любича Князі	доч. Любича Камеральна	29	25	1741
Вощанці	мат.	78	98	1742
Злоцке	доч. Щавник	50	100	1742
Тершів	мат.	41,5	150	1742
Береги долішні	доч. Лодина	30	25	1742
Соколя	мат.	62	–	1743
Поворозник	мат.	38	50	1743
Будинин	доч. Василів	19,5	–	1743
Піддубці	мат.	70	180	1744
Криниця	мат.	56	150	1744
Нагорці	мат.	42	50	1744
Гошів	мат.	37	28,5	1744
Уріж	доч. Підмонастирок	35	32	1744
Піддубці	мат.	45	75	170 років (1745 ?)

Вірко	доч. Вірочко	43	–	1745
Береги Долішні	доч. Лодина	40	60	1745
Вербяни	мат.	67	–	1746
Чорноріки	мат.	40	–	1746
Колодруби	доч. Повергів	72	–	1747
Нове село	доч. Цішанів	44	50	1747
Угнів	мат.	82	700	1748
Белз	мат.	65	–	1748
Грушів	мат.	62	–	1748
Прилбичі	доч. Чолгині	60	–	1748
Биків	доч. Ортиничі	60	160	1748
Грушів	мат.	42	–	1748
Угнів	мат.	50	100	167 років (1748 ?)
Незнаєва	доч.	48	90	1749
Белз	мат.	33	–	1749
Камінка Лісна	мат.	73	–	1750
Селиска	мат.	37	36	1750
Лісковате	мат.	29	30	1750
Грозьова	мат.	52	100	1751
Мякиш Новий	мат.	49	45	1751
Грушів	мат.	47	–	1751
Устиянова Горішна	доч. Рівна	43	40	1751
Полянчик	мат.	38	45	1751
Лужок Горішний	доч. Бусовиска	38	33	1751
Мокряни Малі	доч. Мокряни Великі	37	50	1751
Мокряни Малі	доч. Шешеровичі	37	40	1751
Гільче	мат.	37	20	1751
Потелич	мат.	73	–	1752
Ляшки Муровані	мат.	55	–	1752
Лівчиці	мат.	61	130	1752
Вільки Мазовецкі	мат.	60	–	1752
Серни	мат.	58	–	1752
Лопінка	мат.	29	15	1752
Розбір Округлий	мат.	25	8	1752
Гійче	доч. Забіре	60	–	1753
Завадка	мат.	42	40	1753
Нове Село	доч. Кошелів	56	100	1754
Осердів	доч. Хлопятин	47	150	1754
Посада Риботицка	доч. Бориславка	37	30	1754
Тустановичі	мат.	41	–	1755
Орове	мат.	40	60	1755
Орове	капличка	32	40	1755
Мокряни	доч. Винники	48	77	1756
Ясінка Масьова	мат.	45	52	1756
Берест	мат.	29	30	1756
Любича Князі	мат.	66	100	1757
Скло	мат.	66	–	1757
Куликів	мат.	53	–	1757
Губичі	доч. Дерезиці	44	–	1757
Прилбичі	мат.	64	–	1758
Корчів	доч. Стаї	61	300	1758
Гільче	мат.	56	80	1758
Корчів	доч. Стаї	50	200	1758
Белзець (?)	мат.	40,3	–	1758
Нагачів	доч. Семирівка	40	80	1758
Кропильники	доч. Костельники	32	23	1758
Фльоринка	мат.	85	350	1759
Любеля	доч. Бесіди	69	400	1759
Тенетиска	мат.	46	120	1759
Климківка	доч. Лосе	36	35	1759

Хревт	мат.	46	50	1760
Курилівка	доч. Ожанна	44	–	1760
Мякиш	доч. Мякиш Старий	37,5	30	1760
Скварява Нова	доч. Скварява Стара	42	–	1760
Радиничі	доч. Чижевичі	47	49	1761
Молошковичі	мат.	36	–	1761
Тамановичі	доч.	36	–	1761
Іскань	мат.	28	12	1762
Яблониця польська	мат.	66	300	1763
Кальників	мат.	53	–	1763
Кальників	мат.	46	–	1763
Попелі Долішні	мат.	44	–	1763
Дениска	доч. Новосілки Передні	42	–	1764
Райтаревичі	доч. Рогізно	40	100	1764
Загіре	доч. Хлопчиці	75	290	150 років (1765 ?)
Смільник	доч. Миків	58	50	150 років (1765 ?)
Глумча	мат.	57	–	150 років (1765 ?)
Любині	мат.	56	–	1765
Кобильниця Волоска	мат.	55	40	150 років (1765 ?)
Нанова	мат.	45	59	1765
Солинка	мат.	27	22	150 років (1765 ?)
Баниця	доч. Чертижне	12,5	55	1765
Боратин	мат.	80	300	1766
Гійче	мат.	73	–	1766
Желдець	мат.	64	–	1766
Явірки	мат.	35	80	1766
Ліщавка горішна	доч. Ліщавка	30	40	1766
Тилич	мат.	79	400	1767
Жегестів	мат.	45	35	1767
Ялове	доч. Мочари	40	35	1767
Бутини	мат.	50	60	1768
Опака (?)	мат.	36	75	1768
Новосілки Гостинні	мат.	32	20	1768
Гошів	доч. Рябе	46	60	1769
Никловичі	мат.	40	–	1769
Любича Князі	мат.	29	25	1769
Сторонна	мат.	39	–	146 років (1769 ?)
Довгомостиска	мат.	38	–	1770
Млини	мат.	54	–	1771
Хревт	мат.	46	45	1771
Лютовиска	мат.	30	–	1771
Розбір Округлий	мат.	51	18	1772
Кукизів	доч. Руданці	43,5	–	1772
Лінина Мала	мат.	42	70	1772
Матієва	мат.	80	500	1773
Сенькова Воля	мат.	28	–	1773
Іздебки	доч. Обарим	35	42	1774
Плазів	мат.	74	800	1775
Пелня	доч. Дудинці	50	–	1775
Крупець	мат.	42,5	25	1775
Воля Олешицка	мат.	41	–	1775
Торгановичі	мат.	58	–	1776
Воютичі	мат.	54	70	1776
Камяна	мат.	40	50	1776
Комарно	мат.	82	–	1777
Радиничі	мат.	51	57	1777
Ільник	доч. Ільник Запорозжский	28	50	1777
Райтаревичі	мат.	41	50	1778
Комарно	церква св. Петра і Павла	78	–	1778
Климківка	мат.	67	145	1778

Беньова	доч. Буковець	43	40	1778
Дальова	доч. Шкляри	46,5	72,5	1779
Воютичі	доч. Надиби	33	30	1779
Чорне	мат.	54	–	1780
Висова	мат.	57	–	1781
Радоцина	мат.	39	–	1781
Тудорковичі	доч. Старгород	54	92	1783
Явора	доч.	37	33	1783
Беньова	мат.	35	28	1783
Воля Мигова	мат.	41	100	1785
Мокротин	мат.	67	–	1789
Соколя	доч. Підгать	43	–	1789
Морохів	доч. Завадка	35	–	1789
Дашівка	мат.	41	50	1790
Башня	мат.	50	100	1793
Дмитровичі	доч. Дидятичі	45	50	1793
Тарнава Вижна	мат.	42	–	1793
Любачів	мат.	70	–	1799

Під час війни австрійська влада видала розпорядження про повторну реквізицію дзвонів. У новому документі, прийнятому 29 травня 1917 року, примушувалося здати на військові потреби всі дзвони з міді або її сплавів, розмір яких більший за 25 см. Звільнялися від реквізиції сигнальні дзвони на залізниці, фабриках, а також особливої мистецької та історичної вартості. При цьому консисторію, щоб зберегти цінніші, зобов'язувалося надавати інформацію не тільки про кількість дзвонів, а також їхню характеристику (які на них поміщено написи, дати виготовлення та орнаменти). Для цього просилося зробити відтиски, відповідно до надісланих раніше рекомендацій (вони повторно подавалися й у цьому розпорядженні), з “дат, написів і орнаментів” хоча б найважливіших партій.

Однак у розпорядженні від 11 червня 1917 року вже йшлося про те, що, унаслідок розпочатої в серпні 1915 року акції щодо вилучення великої частини церковних дзвонів, завдяки жертвності церковників, було здано значну кількість металу. Але в результаті несподівано довгої тривалості війни й у зв'язку із цим зрослої потреби в ньому, постала необхідність використати дзвони, що залишилися. Розпорядженням № 227 від 22 червня 1917 року оголошено реквізицію всіх мідних дзвонів і предметів із мідних сплавів діаметром більше як 25 см. Відповідно до цього під реквізицію підпали як церковні дзвони, так і ті, що служили нецерковним цілям, оскільки під тиском обставин, як ішлося в документі, стало неможливим утримуватися від вилучення в окремих церквах тих дзвонів, які служили збереженню традицій культури. Щоб узяти до уваги інтереси церкви, військові дали вказівку своїм установам залишити в храмах по найменшому дзвону.

Правда, з метою збереження пам'яті про дзвони, зокрема, назв, дат, фундаторів й іншої історично цінної інформації, рекомендувалося перед вивезенням “зробити точний відпис всіх написів [...], виконати гіпсові відливи із дзвонів, що мають більшу вартість, або зробити фотографічні відбитки” [16, с.62].

Нинішнім дослідникам можуть стати в пригоді рекомендації щодо зняття відбитків із рельєфних зображень на дзвонах, адже в згаданому документі описувався найпростіший спосіб створення відбитку прикрас. Для цього рекомендувалося дзвін очистити, передусім, від жирних плям (вони можуть утворитися від змащення осі, до якої він прикріплений), потім прикласти папір (його можна скласти вдвоє чи втриє) до місця, з якого робиться відтиск; змочивши папір, за допомогою м'якої щітки ударяти по ньому доти, доки він не прилипне до всіх поглиблень (якщо папір у деяких місцях порветься, на них треба накласти його шматок). Після цього папір залишається на дзвоні до того часу, поки не висохне, а потім обережно знімається й ставиться в тінь до повного зникнення вологи з відбитка [16, с.63].

Опубліковані списки є водночас цінним джерелом української кампанології в дослідженні інших аспектів дзвонарства, адже маємо можливість отримати інформацію про побутування дзвонів в окремих церквах Перемишльської єпархії. Приміром, динаміку поповнення комплектів цих ідіофонів на одній дзвіниці чи за роками в єпархії (наприклад, 1702 року придбано 6

дзвонів, 1705 – 5, 1708 – 6, 1711 – 7, 1720 – 8, 1730 – 9 і т. д.), залежність кількості та якості дзвонів від величини й багатства церковної громади (Грушів, Самбір, Топільниця), їхні можливості щодо закупівлі декількох дзвонів одного року, значну їхню кількість не тільки в монастирях, а й в окремих каплицях, за різним співвідношенням промірів і ваги дзвонів дізнаємося про неоднакові форми дзвонів. Усі ці дані й архівні джерела, до яких привернули увагу дослідники реквізиції дзвонів, сприятимуть подальшим студіям національної дзвонарської культури.

1. До Всечесного Духовенства і Вірних Епархії Станиславівської // Вістник Станиславівської Епархії. Річник. – Станиславів, 1914. – Ч. X. – Серпень. – С. 111.
2. Кіндратюк Б. Дзвони церковні Станиславова – Івано-Франківська / Богдан Кіндратюк // Івано-Франківськ : енцикл. слов. / авт.-упоряд.: Карась Ганна та ін. – Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2010. – С. 147–149.
3. Іванусів О. Церква в руїні: загибель українських церков Перемиської епархії / Олег Іванусів. – St. Catharines : Вид. “Св. Софії” реліг. т-ва укр.-катол. Канади, 1987. – 350 с.
4. Літопис Самовидця. – К. : Наук. думка, 1971. – 208 с.
5. Лозовий Е. Реквізиція дзвонів у церквах та костельолах Східної Галичини в роки Першої світової війни / Едуард Лозовий // Україна в минулому : зб. ст. – К. ; Львів, 1993. – Вип. 4. – С. 64–75.
6. Лукомський Г. Святе місто Київ / Георгій Лукомський // 1929 р. ; пер. з фр. О. І. Мельника ; його ж. З української художньої спадщини. – К. : Укр. пропілеї, 2004. – С. 358–456.
7. Петрушевич А. Дополнения к сводной галицко-русской летописи с 1700 по 1772 год изданной во Львове 1887 года. Ч. II / Антон Петрушевич. – Львов : Типография Ставропигийского ин-та, 1896. – 423 с.
8. Поврозник М. Альбом українських церков Закарпаття, Лемківщини, Холмщини та Підляшшя / Михайло Поврозник. – Лондон : Укр. вид. спілка, 1988. – 320 с.
9. Полное собрание русских летописей. Т. 2 : Ипатьевская летопись. – С. Пб., 1908. – 938 стб.+ 87 с.
10. Продаж дзвонів і металевих церковних предметів маючих артистичну вартість // Вісник Перемиської епархії. – Перемишль, 1917. – Ч. IX. – 22 черв. – С. 60.
11. Реквізиція дзвонів у Львові // Українське слово. – Львів, 1916. – 23 серп. – С. 1.
12. Січинський В. Дзвони / Володимир Січинський // Енциклопедія українознавства. Словникова частина. Репринт. відтвор. вид. 1955–1984 рр. – Львів, 1993. – Т. 2. – С. 508.
13. Слободян В. Церкви України. Перемиська епархія / Василь Слободян. – Львів, 1998. – 864 с.
14. Справа реквізиції церковних дзвонів: про лист Міністерства Віросповідань і Просвіти від 21.07.1916 // Вісник Перемиської епархії. – Перемишль, 1916. – Ч. IX. – 18 серп. – С. 60.
15. Стоцький Я. Конфіскація нерухомого церковного майна та реквізиція церковних і костельних дзвонів на Збаражчині у 1914–1917 роках / Ярослав Стоцький // Київська церква : альманах християнської думки. – К. ; Львів, 1999. – № 6. – С. 126–129.
16. У справі відгисків із написів і плоскорізъб на зареєстрованих дзвонах // Вісник Перемиської епархії. – Перемишль, 1916. – Ч. IX. – 18 серп. – С. 63.
17. Szydłowski T. Dzwony starodawne z przed r. 1600 na obszarze b. Galicji / Tadeusz Szydłowski. – Kraków, 1922. – S. VI–VII.
18. Ярославщина і Засяння 1031–1947 : історично-мемуарний збірник / ред.-упоряд. М. Семчишин ; співред. В. Бородач / редкол. В. Бородач [та ін.]. – Нью-Йорк ; Париж ; Сідней ; Торонто, 1986. – 797 с.

В статті розглядається важливий питання реквізиції колоколів на Западній Україні в роки Першої світової війни. Вперше в науковий обіг вводяться свідчення про відокремлення колоколів в парафіях Перемишльської епархії. Ці колокола є цінними кампанологічними джерелами, що допомагають отримувати дані про використання колоколів і звуків на етнічних територіях українців.

Ключевые слова: *Перемишльська епархія, парафія, Перша світова війна, колокола, реквізиція, кампанологічні джерела.*

The article highlights the important issue of bells requisition in western Ukraine during the First World War. For the first time put into practice information about removed bells in the parishes of Przemyśl eparchy. These bells are valuable campanological sources to help obtain information about the existence of bell ringing on the Ukrainian ethnic spaces.

Key words: *Przemyśl eparchy, parishes, World War I, bells, requisition, campanological sources.*

УДК 78.03:908(477)

Леся Романюк

ІСТОРИЧНЕ ПІДґРУНТЯ ФОРМУВАННЯ МИСТЕЦЬКОГО ЖИТТЯ СТАНІСЛАВОВА В КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ ГАЛИЧИНИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ – ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ ст.

У статті здійснено спробу ретроспективного показу основних історичних етапів розвитку Станіславава як одного з найбільших культурно-мистецьких центрів Галичини та визначено його роль у духовному житті регіону. Доведено, що динаміка розвитку міста сприяла поступу суспільного, економічного, політичного та культурного життя, яке становило оригінальну палітру, що характеризувалася поліконфесійністю, полімовністю, поліетнічністю й особливою різнобарвністю досягла в історичний період другої половини ХІХ – першої третини ХХ століть.

Ключові слова: історія, поліетнічність, культурно-мистецькі процеси, музичне життя, товариство.

В українську та світову історію Галичина увійшла як один з найбільш самобутніх регіонів, що був потужним центром національно-політичного та культурно-мистецького життя. Унаслідок свого геополітичного розташування ця земля завжди була частиною Європи й, відповідно, увібрала традиції й особливості, які притаманні європейській культурі. З іншого боку, хоч і був розділ кордоном, українці Західної України завжди відчували близьку спорідненість з наддніпрянськими братами, що вилилося в тісні культурно-мистецькі та громадсько-суспільні зв'язки. Незважаючи на втрату власної державності й приналежність у різний час до Австро-Угорщини та Польщі, Галичина динамічно розвивалася, її суспільне, економічне, політичне та культурне життя становило оригінальну, яскраву й різнобарвну палітру, яка характеризувалася поліконфесійністю, полімовністю, поліетнічністю й особливою різноманітністю досягла в історичний період другої половини ХІХ – першої третини ХХ століть. Цей відрізок часу став цілою епохою в процесі становлення й розвитку української музики та мистецтва загалом, де своїми особливостями виділялися окремі міста як сильні осередки культури. Там співіснували й пересікалися культурно-мистецькі традиції різних етносів. Одним з таких міст був Станіславів (нині – Івано-Франківськ).

У процесі виявлення специфічних особливостей розвитку культури й мистецтва на тлі історико-політичних і суспільно-громадських реалій у Станіславові зокрема й у Галичині загалом вагоме місце посідали історичні та культурологічні праці вітчизняних учених – М.Грушевського, І.Крип'якевича, М.Семчишина, В.Грабовецького, М.Кугутяка, В.Бурдуланюка, Б.Гаврилів, П.Арсенича, Р.Процака та інших, застосування яких відбувалося відповідно до обраного основного історичного методу дослідження.

Зокрема, “Ілюстрована історія України” М.Грушевського [8] є фундаментальним узагальнюючим систематичним курсом історії, який базується на власній періодизації та науковій концепції. За широтою проблемно-тематичного охоплення й кількістю закумульованого в ній фактологічного матеріалу й джерел вона посідає особливе місце в українській історіографії. Окремі частини праці присвячено Галичині, у них з позицій безпосереднього учасника подій автор подає ієрархію політичних, економічних і культурних факторів, що мали прямий і безпосередній вплив на процес українського відродження. Шляхом порівняння “російської” та “австрійської” України М.Грушевський визначає причини різної різниці в культурному поступі обох територій.

Західна Україна була одним з об'єктів дослідження І.Крип'якевича [10; 11], яку український учений розглядає як цілісну багатогранну систему, що зумовлена багатьма чинниками, а саме: політикою, економікою, культурою, поліетнічністю, і визначає роль інтелігенції як детермінанти націотворчого процесу й духовного піднесення українства. Ці джерела являють певну наукову й практичну цікавість, оскільки в них виразно прослідковуються основні тенденції, пов'язані з розширенням наших уявлень щодо історичного підґрунтя функціонування різногалузевих елементів культуротворчого процесу на локально-регіональному рівні.

Усебічне вивчення культурно-мистецького життя Станіславава другої половини ХІХ – першої третини ХХ ст. неможливо здійснити без урахування історичного контексту. Праця М.Кугутяка “Галичина: сторінки історії” [12] є переконливою спробою комплексного дослідження та викладу історії західноукраїнських земель. Однією з важливих граней історичного

дослідження М.Кугутяка, яка викликає особливе зацікавлення відповідно до обраної проблематики, є розгляд польсько-українських взаємин, діяльності політичних партій та організацій, громадсько-просвітницьких і культурно-освітніх об'єднань й установ, що дає можливість чітко окреслити основні еволюційні ряди культуротворчого процесу на західноукраїнських землях, а отже, і в Станіславові, означеного періоду.

Стаття опирається на фактологічний матеріал, вміщений у наукових працях В.Грабовецького, що являють собою інтерес в історіографічному сенсі [7]. В окремих розділах висвітлюється історія культури міста, де автор намагається проаналізувати етапи розвитку освіти, мистецтва, репрезентувати постаті визначних діячів науки й культури, імена яких тісно пов'язані зі Станіславом. Зосереджуючи головну увагу на розгляді функціонування українських товариств “Просвіта”, “Рідна школа”, “Руська бесіда”, “Пласт”, “Сокіл”, “Товариство руських жінок” та інших, В.Грабовецький указує на значення подібних утворень у житті інших національностей, а саме – поляків, вірмен та євреїв, а отже, вважає поліетнічність одним з визначальних факторів культуротворення. Музичне життя міста представлене в історичному контексті у вигляді деяких фактів з діяльності окремих товариств (зокрема, “Станіславівського Бояна”) і творчих особистостей. Різні сторінки культурного розвитку міста й різні періоди висвітлені дещо нерівномірно, однією з причин є те, що джерельна база одних збереглася значно краще, ніж інших.

Деякі яскраві сторінки історії Станіслава виявлені в численних працях краєзнавця П.Арсенича, який здійснює наукові розвідки в різних сферах життя міста. До найцікавіших у контексті обраної нами тематики та історичного періоду належить праця “Станіславів – столиця ЗУНР” [3], яка відкриває перед читачами завісу тривалий час замовчуваної історичної доби визвольних змагань. Автор слушно зауважує, що крім акцій, пов'язаних з політикою, відбувалися численні мистецькі події. До міста приїжджали видатні творчі колективи, такі як капела О.Кошиця, театр Й.Стадника та інші. Активно реформувалося шкільництво, видавнича справа, утворювалися господарські й торговельні кооперативи.

Події, безпосередньо пов'язані з мистецьким життям міста, представлені в короткому нарисі В.Бурдуланюка “Історія культури Прикарпаття” [4], де вміщено показові факти стосовно різних періодів історії галицького краю та Станіслава.

Цінні відомості відповідно до обраної проблематики вміщено у виданні “Альманаху Станіславівської землі”, який є фактичним зібранням матеріалів з історії міста й краю від найдавніших часів до ХХ ст. Альманах побудований у вигляді збірника статей, підготованих безпосередніми учасниками й очевидцями описаних подій, тематика яких об'єднує широке коло питань з різних сфер життєдіяльності Станіслава та Станіславщини. Окремі розділи присвячено мистецьким товариствам й установам, творчим особистостям і визначним подіям мистецько-музичного життя, які сприймаються через призму буття соціально-культурного середовища міста другої половини ХІХ – першої третини ХХ ст. Матеріали, які увійшли до “Альманаху Станіславівської землі”, послужили важливим інформативним джерелом, яке сприяло отриманню та врахуванню відомостей пізнавального характеру.

Важливим компонентом історіографічного аналізу вважаємо врахування поглядів дослідників і світоглядного контексту епохи в цілому, адже процес вивчення проблеми зумовлюється не лише пошуком об'єктивної істини, але й суб'єктивною позицією, поточними потребами ідейної полеміки.

У вищезгаданих джерелах і наукових розвідках вітчизняних дослідників питання розвитку мистецького життя Станіслава в контексті динаміки суспільно-історичних процесів розглядається або тільки спорадично, або зовсім не знаходить висвітлення. Отож, аналізуючи історико-культурні умови розвитку Станіслава на основі джерельної бази та праць науковців, своєю метою визначаємо об'єктивне відтворення мистецьких процесів крізь призму різних сфер культури й спробуємо показати, яким чином вони трансформуються.

Станіслав у другій половині ХІХ – першій третині ХХ століть був одним з найбільших міст Східної Галичини, політичним, економічним і культурним центром зі своєю самобутньою історією й традиціями. Місто було започатковане польським шляхтичем Андрієм Потоцьким і названо на честь його сина, тоді ж, у 1662 р., Станіславу надано магдебурзьке право. Тривалий час місто в межиріччі двох Бистриць виконувало функцію фортеці, а після переходу Галичини в 1772 р. під владу Австро-Угорської корони його оборонна роль була втрачена. Стані-

славів став на чолі одного з 18 округів, з другої половини XIX ст. був одним із 74-х повітових староств, а в міжвоєнний період воєводств Східної Галичини. Тут інтенсивно розвивалася торгівля, промисли, швидко зростала чисельність населення, основну частину якого складали українці, поляки, євреї та вірмени. Так, за статистичними даними станом на 1869 р., у місті проживало 4 221 римо-католик, 2 236 греко-католиків, 55 вірмен, 8 078 євреїв, разом – 14 786 чоловік. Через деякий час, у 1880 р., кількість городян зросла й складала 5 589 осіб римо-католицької віри, 2 793 – греко-католицької, 90 – вірмен, 10 626 – євреїв, що становило 18 626 чоловік [7, с.153]. Як стверджують провідні краєзнавці й історики, динаміка зростання кількості населення була безпосередньо залежна від соціальних, політичних, економічних і міграційних процесів. Кожна народність зробила свій особливий внесок у розбудову міста.

З перших років існування Станіславів розвивався як один з осередків культури Галичини. Тут споруджують неповторні архітектурні ансамблі, формуються освітньо-виховні та мистецькі традиції. Поліетнічність населення міста була тим важливим фактором, який значною мірою впливав на становлення й розвиток його соціокультурного середовища. Окрім фортеці й палацу Потоцьких, однією з перших споруд був польський костюл, при якому ще в 60-х роках XVII ст. була заснована духовна школа. Польські історики йменували її академією, першою вищою школою Покуття, а фактично це була католицька середня школа, у якій вивчали теологію, філософію, риторичку й діалектику. У 1728 р. цей навчальний заклад перетворився на єзуїтський колеґіум, який тоді називали “покутськими Афінами”. Навчання велося польською та латинською мовами, проводилася політика покатоличення й полонізації, що було типовим явищем у Західній Україні протягом декількох століть [7, с.103]. Українське населення міста й краю не стояло осторонь цих процесів і у відповідь створювало, переважно при церковних братствах, свої освітньо-виховні заклади. Така школа, зокрема, існувала при церкві Воскресіння, у ній навчалося здебільшого 20–30 учнів із середовища міщанства й селян. Загалом у Станіславіві станом на 1740 р. було три українські церкви, які стали справжніми осередками духовності й культури. Крім польської та української громади, свої культурні організації й установи мало єврейське й вірменське населення, яке спорудило свій собор, створило братство, школу й велику бібліотеку. Проте в XIX ст. кількість вірмен значно зменшилася у зв’язку з асиміляцією та несприятливими економічними умовами, які викликали міграційні процеси, що, відповідно, позначилося на інтенсивності їхнього соціально-економічного та культурного життя.

У XIX ст. у Східній Галичині розпочинається період українського національно-культурного відродження, рушійною силою якого стає інтелігенція. Під поняттям “національне відродження” розуміємо усвідомлення свого етносу як нації, як дійсної особи історії і сучасного світу [16, с.28–30]. Бурхливі події 1848 р. у Франції спричинили хвилю буржуазно-демократичних революцій по всій території Європи, яка докотилася до Західної України, де ці процеси переросли в політичний рух [12, с.30]. До активного громадсько-суспільного життя прилучалися всі стани й народності. У Львові 2 травня 1848 р. утворилася Головна Руська Рада, яка, за словами М.Грушевського, була “свого роду українське національне правительство, що мало вияснити і представити центральному правительству політичні й національні потреби Українців” [8, с.495]. Ця організація почала видавництво свого друкованого органу, першої української газети “Нова Зоря”. Станіславів відгукнувся на події у Львові утворенням у травні того ж року окружної Станіславівської Ради, яка значно активізувала українське населення в боротьбі за національні права. У місті було організовано національну гвардію, до якої входили представники українського, польського та єврейського населення, здебільшого інтелігенція. Водночас відбувалися акції непокори, маніфестації, які часом переходили в сутички з поліцією. Однією з перших політичних акцій був “Станіславівський собор”, на якому з полум’яною промовою на захист демократичних свобод й української мови виступив поет і громадський діяч, один з прибічників “Руської Трійці” Антін Могильницький [6, с.43]. Представники Станіславава були активними учасниками Собору руських учених у Львові, який був присвячений розгляду питань щодо проблем розвитку української культури. У період перших виборів до рейхстагу (1848) свою діяльність значно активізували представники польських демократичних кіл Станіславава. Їхнім рупором свободи була газета «Dziennik Stanisławowsky», яка друкувала матеріали, пов’язані з подіями в Європі, і здійснювала пропаганду демократичних ідей. Незважаючи на те, що ці демократичні виступи були придушені австрійським урядом, однією з перших перемог прогресивних сил була відміна кріпосного права.

Загалом у місті на той час існували такі польські періодичні видання: “Kurjer Stanislawowski”, “Omnibus”, “Postep”, “Haslo”, “Gazeta Podkarpatia”, пізніше – “Kronika Stanislawowska”, “Mieszczanin”, “Eho Pokucia” “Glos Stanislawowski”, для дітей – “Swiatelko”. З українських друкувалися “Денниця”, “Господар”, “Промисловець”. Духовенство також мало власну періодику, зокрема, з 1886–1939 рр. виходив місячник “Вісник Станіславівської єпархії”, а з 1895–1901 рр. “Дяківський глас”. Популярністю в певних кіл громадськості користувалися періодичні видання шкільної молоді та студентства, такі як “Бурсак”, “Оса”, деякі часописи були написані від руки, серед них – “Зірка”, “Руська книга” [13, с.523–529]. Незважаючи на спроби з боку окремих прогресивних представників українського й польського визвольного руху примирити обидві нації, урівняти їх у правах, на тлі демократичних тенденцій в Європі, більшість поляків була шовіністично настроєна й прагнула тільки одного – відродження могутності та колишньої територіальної гегемонії Польщі.

Друга половина XIX – початок XX ст. були пов’язані з бурхливим розвитком політичного, економічного й культурно-мистецького життя в Станіславі. Тут існували осередки різних політичних партій та організацій, що було логічним наслідком подій 1848 р. У відповідь на зневажливе ставлення вороже настроєних поляків українське населення прагнуло національної самоідентифікації. У місті сильними були позиції народовців і радикалів, до складу яких входила прогресивна частина інтелігенції. Москвофіли мали менший вплив, але вперто пропагували свої ідеї серед населення міста й краю. Активно діяли українська націоналістична партія святоюрців, українська народно-демократична організація (УНДО) і соціалістична партія. Національно-політичний рух у Станіславі формувався під впливом ідей П.Куліша, О.Кониського, В.Антоновича, М.Драгоманова.

Означений історичний період у Галичині в цілому й у Станіславі зокрема характеризується виникненням численних українських громадсько-просвітницьких і мистецьких товариств, найбільш впливовою та діяльною серед них була “Просвіта”, філії й читальні якої відкривали народні доми, бібліотеки, організували курси, театральні гуртки, хоріві й оркестрові колективи, проводили лекції, концерти, вистави, фестини, що сприяло залученню різних верств населення до просвітянської та мистецької діяльності. Функціонування аматорських колективів “Просвіти” спричинило пожвавлення музичного життя Станіслава й усього Галицького краю, позначилося на зростанні рівня розвитку культури та музичного мистецтва загалом і стало наймасовішою формою роботи філій і читалень Товариства.

У розвитку культурно-мистецького життя Станіслава другої половини XIX – першої третини XX ст., крім товариства “Просвіта”, значну роль відігравала “Рідна школа” [15]. Незважаючи на несприятливі соціально-політичні умови, освітянський рух Станіслава початку XX ст. виявляв динаміку зростання й у цьому не поступався іншим провідним культурним центрам Галичини та розвивався відповідно до існуючих тенденцій. Українське громадянство виступало за створення й заснування власних приватних шкіл у місцевостях, де не було таких шкіл державних. Мережа навчальних закладів, започаткованих “Рідною школою” у Станіславі, була дуже різноманітною [17]. Вона включала дошкільні заклади, народні та фахово-доповнюючі школи, гімназії, учительські семінарії, у системі освіти й виховання яких одне з провідних місць належало музичному мистецтву.

Поряд із “Просвітою” і “Рідною школою” у Станіславі активну культурно-просвітницьку й мистецьку діяльність розгорнули інші товариства. Серед них виділяється товариство “Руська (Українська) бесіда”. Товариство було одним із виховних центрів, навколо якого гуртувалася українська молодь, що відвідувала читальню, проводила тут свої зібрання. У “Народному домі” відбувалися концерти, бали, вечорниці, літературні вечори, свята календарно-обрядового циклу.

Духовно-фізичним вихованням української молоді займалися також товариства “Січ”, “Сокіл”, пізніше були засновані “Луг”, “Пласт”, “Каменярі”, “Станіславівський Боян”, товариство “Український народний театр ім. І.Тобілевича” та інші. Активне українське жіноцтво Станіслава утворило власну організацію “Товариство руських жінок”, яке фактично було одним із перших подібних утворень у Галичині й залишило помітний слід у культурно-мистецькій та освітній сферах. За даними, які наводять історики та краєзнавці, перед Першою світовою війною в місті було більше 30 товариств і різноманітних спілок.

Поряд з українськими діяли єврейські осередки. Так, у 1880 р. були створені сіоністська організація, єврейська партія Бунду, молодь згуртувалася в дружину “Менора”, були утворені рабинський комітет й організація “Бар-Кохба”, а також корпорація Гаскала Бар-Кохба Гатегій Маккабі. Непересічним явищем в історії театрального мистецтва була діяльність юдейського театру ім. А.Гольдфадена. У першій третині ХХ ст. також виділяється культурно-освітнє товариство “Фрогсін”, яке активізувало культурно-мистецьке життя міста проведенням численних акцій – концертів, вистав, вечорів [14]. Єврейський письменник Арієх бен Гершон здійснював керівництво єврейськими школами т. зв. Хедеру й Ешиботу.

Польське населення також мало низку товариств та організацій, а саме: Музичне товариство ім. С.Монюшка, “Театр ім. О.Фредра”, Товариство польських правників, філію польського Товариства педагогічного, учительський гурток, філію Товариства польських лікарів, міщанське товариство “Gwiazda”, спортивне товариство “Сокіл”. На початку ХХ ст. виник польський Союз незалежної молоді “Заграва”, “Союз науково-літературний”, академічне товариство “Молода Польща”, таємне Товариство польської армії (стрілецькі дружини) [1, с.15–17]. Українські, польські та єврейські товариства й організації залучали до своєї роботи широкі верстви населення Станіславава. Високий рівень міжкультурних зв’язків зумовив можливість здійснення пропаганди національної культури, не обмежуючись при цьому її рамками, а встановлюючи напрями для ознайомлення громадськості з надбаннями інших народів.

З другої половини ХІХ ст. поляки починають активно розвивати шкільництво. У 1870 р. у місті було створено окружну шкільну раду, яка контролювала школи й дошкільні заклади. Здавна в Станіславові діяла класична польсько-німецька гімназія, яка була організована в 1778 р. на базі єзуїтського колегіуму й мала міцні освітньо-виховні традиції та наукові кадри високого рівня. З нею пов’язані імена відомих її вихованців, видатних діячів науки й культури, таких як польський письменник, попередник польського романтизму Францішек Карпінський, перекладач, історик, археолог, директор львівської бібліотеки “Оссолінеум” Август Бельовський, поет і байкар Станіслав Яхович, греко-католицький кардинал Михайло Левицький, історик і фольклорист вірменського походження Садок Баронч. У цій польсько-німецькій гімназії здобував освіту філолог, автор польсько-латинського словника Антоній Беліковський, письменник Владислав Віслоцький, поет Мечислав Романовський, письменник, учений і громадський діяч Іван Вагилевич, письменник Антін Могильницький, письменник, визначний педагог і громадський діяч Василь Ільницький, учений і педагог Юліан Целевич, композитор і музиколог Порфирій Бажанський та ін. [2, с.68–69]. Ще в 1787 р. у Станіславові було створено першу на Покутті публічну школу для дівчат. У 1871 р. зусиллями Товариства людової школи й активних його діячів К.Фібіха та Б.Барановського було відкрито ще одну середню школу й учительську семінарію. Польська громадськість, за підтримки магістрату Станіславава, з благодійною метою організувала притулки для виховання дівчат і хлопців з бідних верств населення, а також сирітський притулок. У місті та на його околицях були відкриті польські читальні, які стали осередками національної культури й просвіти.

Українські середні навчальні заклади виникли лише на початку ХХ ст., що було пов’язано з рядом політичних причин. До того українці були змушені навчатися в польських або німецько-польських школах такого типу. Через високу плату середня й вища освіта для широких верств населення була малодоступною [4, с.19]. Дежавну гімназію з українською мовою викладання було відкрито тільки на початку ХХ ст., у 1905 р. Водночас існувала низка приватних освітніх закладів, зокрема, дівочий інститут Сестер Василіянок, які утримували також учительську семінарію; діяла реальна й промислова школи, бурса для молоді середніх шкіл при катедрі та братстві Отця Миколая, чоловіча семінарія, інститут для дівчат (“Інститут Марії”). Поряд із загальноосвітніми діяли спеціалізовані музичні заклади (музична школа, а згодом Вищий музичний інститут ім. Лисенка музичного товариства “Боян”). Початкові школи в місті були представлені здебільшого т. зв. нормальними (4-класними) і народними освітніми закладами [9, с.32–103]. Такі типи навчальних закладів зберігалися до 1939 р. Однак, незважаючи на зростаючу мережу освіти в другій половині ХІХ ст., значна частина населення залишалася неграмотною.

Перша третина ХХ ст. не принесла бажаної стабільності на галицькі землі. Період лихоліття, пов’язаний з Першою світовою війною та новим перерозподілом земель на території

Європи, негативно позначився насамперед на економічному й культурно-мистецькому житті. Саме в цей час занепадає товариський рух, послаблюються освітянські позиції. Спроби створення власної державності, доба ЗУНРу втягнули Станіславів до епіцентру визвольних змагань, унаслідок чого місто на деякий час (з 1 січня 1919 р.) стало столицею Української Народної Республіки [3]. Після переходу Галичини в 1919 р. під владу Польщі утиски українського населення відновилися із ще більшою силою, проте прогресивні зерна, засіяні діяльністю громадсько-просвітницьких і мистецьких товариств Західної України, проросли й у тяжку добу польської реакції та покликали до відновлення старих і створення нових форм та напрямів культурно-мистецької діяльності.

Реконструкція історико-політичних і соціально-економічних умов, що мали безпосередній вплив на розвиток культурно-мистецького життя Станіслава за визначений період, зумовила низку висновків. Зміна ціннісних орієнтирів, пов'язана з “весною народів” в Європі, знайшла свій відгомін у західноукраїнських землях, що вилилося в поступ демократично-ліберального руху, новітніх літературних течіях, біля витоків яких у Галичині стояла “Руська Трійця”. Національний духовний Ренесанс відбувався різними шляхами – від літературної ниви до створення політичних партій і організацій, що привело до зародження ідеї крайової автономії та протидії польським шовіністам у намаганні відродити польську державу та перетворити Галичину на її провінцію. Як і в інших містах Західної України у Станіславі організовується окружна Руська Рада, а згодом ряд українських, польських та єврейських політичних партій, започатковується низка економічних установ. Незважаючи на складність і неоднозначність історико-політичних умов, у яких існувало місто в другій половині XIX – першій третині XX ст., відбувається духовне піднесення, наслідком якого стає прогресивний прорив у різних сферах культури, вагомою підсистемою якої було музичне життя. Вивчення літопису Станіслава переконає, що місто має великий історичний досвід і багате власними оригінальними традиціями. Будучи органічною часткою Галичини, воно, з одного боку, увібрало основні риси та якості, притаманні галицьким містам, з іншого, – позначене індивідуальністю та можливістю самому впливати на процеси й творити власну, неповторну сторінку історії.

1. Аркуша О. Михайло Грушевський – вчений і організатор науки / О. Аркуша, М. Мудрий // Михайло Грушевський і Західна Україна. – Львів : Світ, 1995. – С. 15–17.
2. Арсенич П. Найстаріший навчальний заклад Івано-Франківська / Петро Арсенич // Тези обласної науково-практичної конференції, присвяченої 325-річчю заснування міста Івано-Франківська. – Івано-Франківськ, 1987. – С. 68–69.
3. Арсенич П. Станіславів – столиця ЗУНР / П. Арсенич. – Івано-Франківськ : Плай, 1993. – 53 с.
4. Бурдуланюк В. Історія культури Прикарпаття / В. Бурдуланюк. – Івано-Франківськ : Нова Зоря, 1997. – 94 с.
5. Бурдуланюк В. Пам'ятки культури Івано-Франківщини / В. Бурдуланюк. – Івано-Франківськ : Плай, 1998. – С. 51–54.
6. Гаврилів Б. Літопис Івано-Франківська (Станіслава) / Б. Гаврилів, П. Арсенич, Р. Процак. – Івано-Франківськ : Нова Зоря, 1998. – 134 с.
7. Грабовецький В. Історія Івано-Франківська / Володимир Грабовецький. – Івано-Франківськ : Нова Зоря, 1999. – 303 с.
8. Грушевський М. Ілюстрована Історія України / Михайло Грушевський. – Нью-Йорк : Вид-во Шкільної ради. – 558 с.
9. Ісаїв П. Історія міста Станіслава / П. Ісаїв // Альманах Станіславівської землі : зб. матеріалів до іст. Станіслава і Станіславщини. – Нью-Йорк ; Торонто ; Мюнхен : Укrapринт, 1985. – Т. 1. – С. 32–103.
10. Крип'якевич І. П. Західна Україна / І. П. Крип'якевич // Історія України. – Львів : Світ, 1990. – С. 280–294.
11. Крип'якевич І. П. Історія української культури / І. П. Крип'якевич. – Львів : Світ, 1990. – 519 с.
12. Кугутяк М. Галичина: сторінки історії / Микола Кугутяк. – Івано-Франківськ, 1993. – 200 с.
13. Ставничий І. Українська преса у Станіславі / Іван Ставничий // Альманах Станіславівської землі : зб. матеріалів до іст. Станіслава і Станіславщини. – Нью-Йорк ; Торонто ; Мюнхен : Укrapринт, 1985. – Т. 1. – С. 523–529.
14. Переписка з організаціями, союзами і товариствами про видачу дозволів на проведення вечорів художньої самодіяльності і інших міроприємств // ДАІФО, ф. 6, оп. 1, спр. 590, 116 с.

15. Переписка зі Станіславівським повітовим старостом про утвердження статуту, реєстрацію кружків українського товариства “Рідна школа” в селах Станіславівського повіту // ДАІФО, ф. 2, оп. 3, спр. 188, 416 арк.
16. Яртись А. Михайло Грушевський і національно-культурний рух у Галичині (кінець XIX – початок XX ст.) / А. Яртись // Михайло Грушевський і Західна Україна. – Львів : Світ, 1995. – С. 28–30.
17. Ясінчук Л. 50 літ Рідної школи 1881–1931 / Л. Ясінчук. – Львів : Діло, 1931. – С. 14–194.

В статті предпринята попытка ретроспективного показу основних історических етапов розвитку Станіславава как одного из наибольших культурных центров Галичины и обозначена его роль в духовной жизни региона. Доведено, что динамика поступи города содействовала развитию общественной, экономической, политической и культурной жизни, которая являлась оригинальной палитрой, характеризующейся поликонфессиональностью, полиязычием, полиэтничностью и особенной красочности достигла в исторический период второй половины XIX – первой трети XX столетий.

Ключевые слова: *история, полиэтничность, культурно-художественные процессы, музыкальная жизнь, общество.*

In the article the main historical periods of development of Stanislaviv as one of the largest cultural centers of Halychyna are depicted and its place in the spiritual life of the region is defined. The author proves that the social, economical, political and cultural life of the city could been characterized as multiconfessional, multilingual and multiethnic and the highest level of variety it reached at the second half of the 19th – the first third of the 20th century.

Key words: *history, multiethnicity, cultural processes, musical life, society.*

УДК 82-6:78.071

Яким Горак

ЛИСТИ ВОЛОДИМИРА САДОВСЬКОГО ДО ІВАНА БЕЛЕЯ

Уперше публікується 6 листів Володимира Садовського до редактора газети “Діло” Івана Белея, що збереглися у фонді Івана Белея у відділі рукописів і текстології Інституту літератури ім. Т.Шевченка НАНУ. Написані у Відні впродовж першого півріччя 1899 р., листи відображають спільну працю діячів над текстом статті В.Садовського “З нагоди новин на поли нашої церковної музики” у процесі підготовки її до публікації.

Ключові слова: *Володимир Садовський, Іван Белей, Філарет Колесса, “Діло”, “Перша Служба Божя”, Відень, листи, “З нагоди новин на поли нашої церковної музики”.*

У фонді українського публіциста, редактора, видавця, літературознавця й культурно-громадського діяча Івана Михайловича Белея (1856, м. Войнилів, тепер Калуського району Івано-Франківської області – 20.10.1921, м. Львів), що зберігається у відділі рукописів і текстології Інституту літератури імені Т.Шевченка НАНУ, знаходяться 7 листів Володимира (Домета) Івановича Садовського (18.08.1865, с. Довжанка Тернопільського району Тернопільської обл. – 10.12.1940, м. Львів). Шість з них в описах фонду зазначаються як листи до редакції газети “Діло”, хоч у них автор звертається безпосередньо до І.Белея, відомого своєю багатолітньою (1883–1901) працею редактора цього часопису.

Взаємини між І.Белеєм і В.Садовським не вивчалися спеціально, але для дослідника історії української музики в Галичині кінця XIX – початку XX ст. цінність цих листів вимірюється не в контексті їх взаємин. Ці документи стосуються дискусії, яка відбулася 1899 року в процесі обговорення “Першої Служби Божої на чотири голоси мішаного хору”, виданої у Львові Філаретом Колессою та лейпцизького видання “Партитура. Пісні церковні. Квартети на голоси мішані. Уложивъ і видавъ Семень Дорундякъ”. Проблематика цієї дискусії фрагментарно в різних контекстах й аспектах висвітлювалася нами в кількох публікаціях [3; 4; 5; 7]. Пропоновані листи істотно доповнюють її новими деталями, розставляють неочікувані акценти щодо історії написання й процесу публікації статті В.Садовського “З нагоди новин на поли нашої церковної музики” [17] – центрального, найбільш ґрунтового й розлогого матеріалу цієї дискусії.

Стаття В.Садовського була реалізацією прохання І.Белея написати матеріал на музичну тематику для публікації в “Ділі”. “Скажу Вамъ правду: якоесь не складало ся, а хоть и було про що писати, не було товчка, – читаємо в листі від 13 січня 1899 р. – Теперъ же послідними ча-

сами поміщено в Вашій часописи дописи (фейлетони) про галицьке музиковане а они показували наглядно, що на Галицькій Русі під тимь взглядомь якое – не йде! Тому я постановивъ забрати ся до писаня – не яко менторъ, а яко интересованый, – та зробити, такъ би сказати, ясний і відвертый, хоть на разъ загальний начеркъ розвою, а радше – застою нашого музичного в Галичині”. Спонукали В.Садовського до написання статті названі видання Ф.Колесси та С.Дорундяка, перші анонси яких появилися в пресі у 20-х числах грудня 1898 р. [13; 14; 15; 16; 19]. Листом від 13 січня 1899 р. В.Садовський надсилає вже готову статтю до друку й просить про якнайшвидшу публікацію. Свідомий її полемічного змісту, він розраховував на негайний резонанс і її обговорення суспільністю (зокрема, музикантами), що мало збуркати музичне життя Галичини. Виявлена ним оперативність заслугоує шанобливого подиву, оскільки стаття була чи не першою пробою пера автора: на той час 33-річний випускник Львівської духовної семінарії, священник – “сотрудник” греко-католицького храму св. Варвари у Відні, хоч і набув слави в Галичині як співак і хоровий диригент, досвіду написання дописів на музичні теми не мав.

Затягування редактора з друком викликало обурення автора. Гнівним листом від 31 січня 1899 р. В.Садовський шкодує про надіслання статті І.Белєєві й вимагає повернення рукопису. Серед рукописного архіву Й.Кишакевича* зберігся ще один автограф цього листа, який не відрізняється істотно щодо тексту, а його вигляд – обшарпаний по краях листок у лінійку, списаний неакуратним, поспішним почерком, із чорнильними плямами й перекресленнями – указує, що це чорновик [За цим автографом лист опубліковано: 3, с.28–30].

За той час В.Садовський увійшов у листовний контакт з Філаретом Колесою – упорядником “Першої Служби Божої”. Один з його листів до Ф.Колесси (другий із черги), датований 15 лютого 1899 р., зберігається разом з листами В.Садовського до І.Белєя [10]. У фондових описах адресат цього листа не вказаний, але звернення до нього (“Високоповажаний пане композитор!”) і назви й аналіз творів цього композитора в змісті листа свідчать, що ним був Ф.Колесса. Початкові речення документа вказують, що автор першим листовно звернувся до адресата, а Ф.Колесса відповів листом від 1 лютого 1899, з яким надіслав для оцінки публікації своїх хорових творів – “Обжинки”, “На щедрий вечір”, “Козаки в піснях народних”. Загальний тон листа засвідчує велику людську симпатію автора листа до Ф.Колесси: аналізуючи отримані твори, він не приховує свого щирого захоплення ними, доброзичливо запрошує кореспондента до себе в гості до Відня для особистого знайомства, яке на той час ще не відбулося. Значний фрагмент листа з’ясовує обставини написання статті “З нагоди новин на поли нашої церковної музики” з критикою колессівського видання. В.Садовського зачепила поліграфічна неакуратність видання (“в формі шутячій з всякого опису” – сказано в листі) і недоречності в анонсових його оцінках: “Кажу Вам: мене шевска пасія пірвала – то дуже небезпечна пасія – сів я до писаня, та опинив ся, як написав аж п’ять повних зшитків готових просто до друку. Вислав я все те п[анови] Белєєви з прошенем або о якнайскорше поміщенє, або о відосланє манускрипту. До нині від 15 січня був час та п[ан] Редактор ізвиняв ся письменно, що в найкоротшім часі помістит”, – читаємо в листі до Ф.Колесси. Але згадані обіцянки І.Белєя були передчасні і невиправдані: друк статті почався лише наприкінці березня й певною мірою з вини її автора.

Причиною затримки став перегляд В.Садовським свого першого гострого критичного ставлення до “Першої Служби Божої”. Відповідаючи листом від 19.02.1899 на запропоновані І.Белєєм правки до статті, В.Садовський значну увагу приділяє потребі пом’якшення критики колессівського видання. Вагаючись між великою особистою симпатією до молодого перспективного композитора й потребою об’єктивності в критиці видання, автор листа пропонує І.Белєєві самому вирішити цю дилему: “Признаю се, що критика випала заостро, хотяй слушно і виправдано. Я писав в тій справі до того п-на Колесси, котрого тимчасом я пізнав листовно і, скажу, полюбив его за его твори музичні. Критики служби годі вповні опустити, но я лишаю Вам, В[исоко]пов[ажаний] Пане Редактор, Вашій зрілій думці і вашому перу, як також і самому п[анові] Колессі сю справу полагодити. Но що до хибь служби, то про них мусит бути мова в критиці, бо в противнім случаю ціла допись буде одностороння, не вірна і без інтересу. [...]

* Цей архів переданий спадкоємцями Й.Кишакевича у Львівську національну наукову бібліотеку ім. В.Стефаніка НАНУ. Рукописи В.Садовського, збережені в ньому, донині не опрацьовані для бібліотечних фондів. Тому при покликанні на них тут і далі не вказуємо їх координат (фонд, опис, справа й т. п.).

Уступ “В[исоко]пов[ажаний] пан Колесса” прошу ласкаво що до форми переробити. [...] Я знаю інтенції п[ана] Колесси дуже тугого музика – але яко сьвіцького; з духовними річами єму неповелося. Прошу се відповідно змінити, а я Вам на перед складаю мою подяку” (Підкреслення В.Садовського. – Я.Г.). Ті ж вагання та прохання пронизують і лист В.Садовського до І.Белея від 23.02.1899 р. У ньому наведений фрагмент листа Ф.Колесси до В.Садовського, який показує до зневіри болісну реакцію фольклориста на критику (з нею він ознайомився, скориставшись дозволом автора статті в разі непогодження з критикою забрати рукопис з редакції).

Ф.Колесса, мабуть, надіслав статтю авторові для переробки. Не мав особливо часу й бажання І.Белей виконати прохання В.Садовського щодо переробки уступів статті. Тому В.Садовський сам переробив статтю й з листом від 22.03.1899 надіслав новий її варіант редакторові “Діла”. “Коли п[ан] Колесса забрав Вам мою допись, Ви може і зраділи, що позбули ся того каменя з шиї; та бачите хоть я і не злобний, за якого мене має п[ан] Колесса, а таки радість Вашу нищу, посилаючи Вам допись, но сподію ся, що на основно обробленій формі она Вам тим більше подобає ся, що зробив я ю, не пригідною до хвилі, якою вона була в січни, а поглубив до теля, що вона стала науковою, більше критичною. Много мені послужили Ваші цінні вказівки, за котрі Вам складаю сердечне спасибіг!” – коментує свою переробку статті автор листа. Серед архіву композитора Йосифа Кишакевича зберігся фрагмент чорнового автографа статті В.Садовського, у якому текст аналізу видання Ф.Колесси істотно відрізняється монтажем, обсягом (коротший у рукописі) і словесним викладом. Численні виправлення, ремарки, доповнення, виписані автором на полях, значно гостріший, приперчений гумор вислову дають підстави здогадуватися, що це фрагмент первісного варіанта статті, який мав бути ліквідований після переробки (авторський напис пастеллю на обкладинці – “Makulatur”) [Фрагмент цього варіанта опубліковано: 7, с.149–152].

Поява друком у березневих-квітневих номерах “Діла” 1899 р. статті “З нагоди новин на поли нашої церковної музики” зреалізувала бажання автора викликати дискусію. У травневих-червневих номерах тієї ж газети було опубліковано розгорнену статтю Семена Дорундяка. Визнаючи думки В.Садовського вартими докладнішою уваги, автор вважав, що «докладний розбор сих в кожному разі поважаних гадок д. Домета полишає ся людям практичнішим, спритнішим і перебуваючим в догляднішим місци, а позаяк “Перша Служба Божа” п. Ф.Колесси і “Партитура” С.Дорундяка спонукали д. Домета висказати не лише повисші гадки свої, но также написати критичну оцінку наведених видавництв, тому автор “Партитури” звертає ся до змісту оцінки критичної, відносячої ся до “Партитури”» [9, №99, с.2–3], отже, усувався від дискусії, відповідаючи лише на критичні зауваження стосовно свого видання.

Більш різкою й рішучою, хоч і не висловленою на публічне обговорення, стала думка Віктора Матюка. У листі до І.Белея 16.06.1899 р. В.Садовський зазначає, що почав переписку з В.Матюком і наводить фрагмент його листа до себе від 31 травня 1899 р. В.Матюк мав намір відгукнутися публікацією в “Ділі” щодо обробок коляд С.Дорундяка та їх критичної оцінки в статті В.Садовського, однак з невідомих причин не зробив цього, принаймні, його статті стосовно цього не появились друком. Вважаючи критику В.Садовським Дорундякових “Партитур” “дурною”, В.Матюк висловлює про них свою думку: “Коляды его (С.Дорундяка. – Я.Г.) такъ по-дурному оброблені и народна музыка на нѣмецкѣй ладѣ такъ змасакрована, що дійсно не могу поняти, що Вамъ могло подобатись в его музицѣ? Хиба що Вы уже до нѣмецкѣй музики навикли въ видни”. Грубуватий тон листа В.Матюка, імовірно, був спровокований тим, що його гармонізації коляд В.Садовський у статті назвав “вульгарними” [17, №67, с.2], а обробки С.Дорундяка визнав кращими. В.Садовський, правда, не означив конкретно, що саме зачепило його в листі В.Матюка й що спонукало просити І.Белея можливості відповіді в пресі. Ішлося, мабуть, про безпідставність зауважень В.Матюка: попри високу оцінку дорундякового видання В.Садовський у статті все ж зазначив і його недоліки (невиправдану характером мелодії гармонізацію окремих коляд, недоречність поліфонізації фактури та чергування solo-tutti). Це могла бути також прочитана в підтексті матюкового листа тенденція до сепарації українських композиторів від здобутків західно-європейської музичної творчості (той “німецький лад”). В.Матюк був не першим у цьому, бо “німецькість” гармонізацій С.Дорундяка не схвалив в опублікованій на видання “Партитур” рецензії Ф.Колесса [15, с.1–2]. В.Садовський не згодився з таким закидом: у статті він цілком слушно стверджував, що “наші музики галицькі терплять на брак пізнання тої

так проскрибованої [...] музики німецької або західно-європейської – інтернаціональної” і наводив приклад М.Лисенка, який пройшов композиторський вишкіл саме на німецькій музиці.

Зазначені причини були різними сторонами назрілого й необхідного в галицькому музичному середовищі питання про потребу створення інституції для виховання фахових музикантів. Що В.Садовський розумів це, свідчить його підтримка ідеї В.Матюка щодо організації З'їзду українських музик. Передбачалося, що на з'їзді буде утворений “Союз любителів руської музики”, який візьме під контроль різні ділянки музичного життя Галичини й під його патронатом буде відкрито музичну школу (консерваторію) [детальніше про це див.: 4, с.36–38]. Про ініціативу скликання такого з'їзду В.Садовський знав ще на початку 1899 р., оскільки В.Матюк висловив таку ідею в статті “В справі науки нотного хорального співу у нас по селах і містах” [11, с.2] ще 1898 р. У згадуваному вище листі до Ф.Колесси В.Садовський досить скептично відгукувався про таку ініціативу. За півроку ставлення В.Садовського до цієї ідеї кардинально змінилося: він вважає скликання З'їзду справою, гідною всілякої підтримки, ініціативу її цілком визнає В.Матюкові. У листі читаємо: “О[тець] Матюк хоче радо сею справою зайнятися, тим більше, що хотяй я в ескізі справу основнійше представив, однакож гадка з'їзду походить від него і єму прислугує право почину. Нам прочим треба зо всіх наших сил справою зайнятися та зсолідаризуватися з о[тцем] Матюком. До сего так важного діла потреба нам Вашої ласкавої помочі, о котрій нам годі на хвилину сумнівати ся, бо ж се справа високо національна”. Ці деталі спростовують твердження В.Гордієнка: “У червні 1899 року композитори о. В.Матюк і о. В.Садовський виступили ініціаторами і організаторами скликання З'їзду українських музик, з метою створення Союзу українських музик” [8, с.26]. По-перше, В.Матюк виступив ініціатором такого зібрання в статті, опублікованій у грудні 1898 року; по-друге, у червні 1899 р. В.Садовський не виступав ініціатором З'їзду, а тільки, змінивши своє ставлення до такої ініціативи, приєднався до її реалізації. Особливої уваги вартує зазначена В.Садовським орієнтовна дата проведення З'їзду – “коло 12–17 липня”. З'їзд, як відомо, не відбувся ні в той час, ані пізніше, а офіційний документ про його скликання й програму планованих до обговорення на ньому питань – “Отзывъ къ сп[и]волюбивымъ русинамъ” – опубліковано лише наприкінці липня 1899 р. [12].

6 листів Володимира Садовського до Івана Белея друкуємо вперше. Зберігаємо всі особливості правопису, стилістики оригіналу, а також авторські підкреслення в тексті листів. Скорочення слів розшифровуємо безпосередньо в тексті у квадратних дужках. Вважаємо також приємним обов'язком скласти щире подяку кандидатові філологічних наук, науковому співробітникові відділу рукописів і текстології Інституту літератури ім. Т.Шевченка Галині Бурлаці за уможливлений доступ до автографів у процесі підготовки листів до друку.

№ 1

Высокоповажанный Панае Редакторъ!

Просили Вы мене кілька разів, щоби Вамъ де що до Вашого “Дѣла” написати.

Скажу Вамъ правду: якое не складало ся, а хоть и було про що писати, не було товчка. Теперъ же послѣдними часами помѣщувано въ Вашій часописи дописи (фейлетони) про галицке музиковане а они показували наглядно, що на Галицкій Руси під тимъ взглядомъ якое – не йде!

Тому я постановивъ забрати ся до писаня – не яко менторъ, а яко интересованный, – та зробити, такъ би сказати, ясний і відвертый, хоть на разъ загальний начеркъ розвою, а радше – застою нашого музичного въ Галичині. Ся розвідка, своєю наскрѣзь фахово-рѣчевою формою не надає ся, що правда, для политичної часописи, якою єсть “Дѣло”; она, яко така, належить въ чисто музикальну часопись. Но де намъ Русинамъ про се и думати?!

Приноровивши ю до загального понятя, загадавъ я удати ся до Васъ, В[исоко]пов[ажаний] Панае Редакторъ, з прошенемъ – помѣстити ласкаво сю мою писанину в стовпцяхъ Вашои часописи, а то тимъ більше, що ходило менѣ о выкликане руху и якогось звороту межи Рускими галицкими музиками, и сподѣю ся, що при помочи Вашои цѣнної часописи, такъ розповсюдженой, менѣ се тимъ лекше удасть ся. Просивбымъ конечно: не зволѣкати з оповѣщенемъ, бо въ тѣмъ случаю справдѣ: часъ то гроші!

Яким Горак. Листи Володимира Садовського до Івана Белея

Прошу бути переконанимъ, пане Редакторъ, що сей начеркъ стане не на одного – батогомъ! и що не одень охлявшій або знеохочений по прочитаню его – возьме ся за серіозну роботу; се моє пересвѣдчене!

О одно лиш Васъ дуже прошу, а то, щобы сей начеркъ лиш въ сей формѣ вразѣ зъ червоною корректою якнайточнѣйше выдати, бо я лиш за такой беру на себе повну одвѣчальность!

Нехай ся нова форма (де правда без обиняківъ говорить ся) Васъ, Пане Редакторъ, не зраджує; она, що правда, у насъ нова, но за то певна; – думаю, що одинока на дотеперішне галицьке безробітє, щобы его перервати. Я зъ своєї стороны – стою всякому на выслуги!

Сподѣю ся, що Ви, В[исоко]п[о]в[ажаний] пане Редакторъ, своимъ впливомъ зрозумівши моє наміренє, мене підопрете, помѣстивши сей критичный, хотя й надто загальный начеркъ въ “Дѣла” – не зволѣкаючи.

Если публика руска прийме сю працю не лукаво – звѣстѣть мене, а я надоспѣю въ невдовзі зъ слѣдующими того рода ескизами, хоть у мене и въ голову пошкробати ся нема зъ поза тяжкої працѣ въ школѣ, въ церквѣ, въ хорѣ (котрый нынѣ має свою велику славу у Вѣднѣ!) * якъ такожъ черезъ музикованє і редагованє духовныхъ рѣчей, котри може не въ довгѣ выйдуть в Россіи.

Дякуючи на передѣ за помѣщенє и то якъ найскорше и за підмогу моральну остаю щиро прихильнымъ

о. Володимиръ Дометъ Садовскій
Wien I Universitetplatz № 1

Вѣдень 13.І. л[атинське] 1899

Р. S. Въ случаю, колибы Вы сего критичного очерку не приняли, або приняти хотѣли, но не в формѣ повній мною зредагованій, – прошу менѣ его сейчасъ на мій счетъ відослати. Се я собѣ застерѣгаю! В тѣмъ случаю мусівъбы я де инше (чого менѣ булобы дуже жаль!) – шукати підмоги.

Мої працѣ музичні або музично-критичні підписую моимъ другимъ именемъ, під котрымъ мене дуже много музиківъ и не музиківъ знає в Галичинѣ. З глубокимъ поважанємъ слуга Сад[овський].

Институт літератури ім. Т.Шевченка. – Відділ рукописів і текстології. – Ф. 100 (Іван Белей), № 2736, арк. 2–4. На аркушах 2 і 4 зверху аркуша, ближче до правого кута, овальний штамп “Бібліотека Наук. Тов. ім. Шевченка”. На арк. 2 нижче від штампу дата “13/І 1899”, а ближче до лівого кута вгорі аркуша – старий номер: 477/1960.

№ 2

Высокоповажаний Пане Редакторъ!

Будьте ласкаві пригадати собѣ, що дня 16 л[атинського] сѣчня 1899 одержала Редакція, взглядно Вы, яко Редакторъ “Дѣла”, з Відня “поручено” – Критичный ескизъ музичный під заголовкомъ “Новины на поли нашої церковной музики”** зъ прошенєм о ласкаве помѣщеня єѣ в ломах “Дѣла” або – коли редакція уважати буде, що того рода дописи, писані безъ обиняківъ і славословій рутенськихъ, не надають ся до такой часописи якъ “Дѣло” – менѣ туюж сейчасъ на мои кошта відослати.

* Працюючи в той час сотрудником і керівником хору в церкві св. Варвари у Відні, В.Садовський потерпав сильні матеріальні нестатки, бо мусів матеріально забезпечувати свою стареньку матір у Галичині, а також утримувати проживання у Відні свого сестринця і братанка, який навчався у Віденському університеті. У зв’язку з тим, з дозволу архиерейського Митрополичого Ординаріату у Відні В.Садовський викладав науку благочестя в латинському обряді у віденських німецьких народних і виділових школах. Про все це В. Садовський пише у розпачливому листі до Митрополичого Ординаріату, орієнтовно датованому 1900 р. Автограф цього листа зберігається в ЦДІА України у Львові (ф. 309, оп. 2, спр. 123, арк. 6–8).

** Ідеться про статтю В.Садовського “З нагоди новин на поли нашої церковной музики” [17].

Вже більше як два тижднї минають від часу вислання (15–31/І лат[инського]), а я донинї не удостоївся і найменшої відповідь!..

Колиби я був написав про рїчч малої якої ваги, а до того більше приватно до Редактора, – числячи на просту чемність – ввчливість – міг всегда числити на відповідь. – Толкувавби я собн Ваше мовчання игнорованем, колиби моя допись не дотикала аж надто рїчей, могучих заинтересовати не то редактора, а що більше – загаль руских музиків і спвлюбивих Русинів, для котрых я мою допись посвятив. – Про то дивує мене, В[исоко]п[о]в[ажаний] пане Редакторь, що Вы могли надь нею такь легко перейти до порядку дневного, не зволивши вселаскавїйше мене яко автора и мизерним слівцемь відзначити – почитити...

Прочитайте ю уважно еще разь а побачите, що в той дописи суть межи иншими подані основно обдумані а до того вь деталяхь обчислені способи, якби слїдувало у насъ и для насъ видавати музикалії прилично і, що найважнїше, – якь обчисленя показує – надзвичайно дешево, черезь що малобися побудити: вь першій мїрї у публики рускої – охоту до купованя своїхь руских рїчей; руских композиторів – до основної працї; руских накладчиків – до користного видаваня; чи зрозумїло?! Дальше сказано тамь ясно, якби наші народні пїснї видавати, щоби кинути ихї на торгь склеповый европейскїй, а тамь: разь рознести славу рускої пїснї, а по-друге – піднїсши цїну, забезпечити якій більшій дохідь композиторови и накладчикови. Дальше подано способи двигненя зь застою, проявившого ся на поли музичнімь в Галичині; и много иншихь проектів, но не идеальнихь, а просто реальнихь, до котрыхь здїйстненя не потреба пожертвованя кишень, а доброї волї – охоти. Вь самій рецензії тихь “двохь новинь” піднесено, примїром, недостачі “Першої Служби Божої”*, а ті недостачі узнавь і самь п[ан] выдавець (прочитавши – якь конечно, вносячи зь часу его оповїстки, мушу догадувати ся – приватно мою рецензїю), коли відповідно до замїтокь вь рецензії пише вь “Дїлї” ч.4 з дня 19 січня (!) 1899** що вь слїдуючій Службї Божїй выдадуть ся нові пїснї основані вь більшій части на ирмольогїчнихь напївахь, – та дальше, що “появлять ся такожь партитури до службь Божихь”! Вь рецензії “Партитури” выказано основно єн добрі и лихі сторони, опираючи сказане доводами, а не якь у насъ водить ся: голословно! а се безперечно булобы послужило не лише п[анові] Дорундяку до его дальшого виданя, але и многимь другимь гармонизаторамь нашихь церковнихь пїсень. Такь, отже, збуте тої критичної розвідки мовчанем толкую собн або тим, що ни Редакторь, ни хто-то другїй компетентнїй, но совїстнїй и спрїяючїй такь “Дїлу” якь и его читаючїй публицн, написаного зовсім не читавь, або просто: ругеньствомь “Дїла”, коли Редакція не уважала за вїдповідне бодай вь “Переписці” повїдомити мене про судьбу моєї роботи...

Тому заявляю я отсимь еще разь, що не хочу писати спеціально для редакторського Вашого коша, – і хотїй на написаня зовсім не зарозумїлий! – вь почутю того, що то, що я написавь здалобы ся не одному музикови галицкому знати, а Вы, В[исоко]п[о]в[ажаний] пане Редакторь, чи Редакция, не уважалисте за потрїбне вь своїмь часн дописи тої помїстити (бо ся часть рецензїйна – якь и проект о видаваню дешевїмь черезь проволоку тратять на интереснї!) – прошу о ласкавий зворот моєї дописи, а то тимь більше і певнїйше, що я напередь застерїгь собн єн звороть!

* Идется про видання: Перша Служба Божя на чотири голоси хору мішаного. Видає Філярет Колесса у Львові, 1898.

** Мовиться про опубліковану замітку [19, с.1], у якій говорилося: “Половина накладу «Служби Божої на чотири голоси мішаного хору», виданої Філ. Колессою, розійшлася в одні місяці; се свідчить найліпше потребу такого виданя. Тому ж гадає накладник продовжити се видавництво пїсень літургїчних; чекає лишень на розпродаж решти накладу, щоби можна приступити до виданя «Другої Служби Божої на чотири голоси мішаного хору», до котрої єсть уже призбираний матерїял – нові пїсні церковні, основані в більшій части на ирмольогїчних напївах. Коли поводжене видавництва буде забезпечене, появлять ся такожь партитури до виданих “Служб Божих”. – Из замовленнями радимо поспїшатися, бо накладник гадає решту накладу віддати в коміс книгарям, а в такім разі ціну примірника піднесуть о 20%. Пригадуємо еще раз, що ціна «Служби Божої» на чотири голоси виносить 1 зр. із звичайною пересилкою поштовою 1 зр. кр., із рекомендованою пересилкою 1 зр. 20 кр. Замовлення приймає Ф.Колесса, заступник учителя при ц.к. академічній гімназії у Львові (Народний дїм, ІІ поверх)”.

Жалую лиш дуже, що я вь загалн удавь ся зь чимто подібным як то критична розвндка до редакції “Днла”, но виправдовую себе тимь, що Вы самн, пане Редакторь, просили мене де що Вамь, а радше “Днлу”, відь часу до часу написати. Я хотнвь сею першою може за рнскою дописею заинтересовати читаючих і простелити собн дорогу до цнлого ряду дописей чисто

Яким Горак. Листи Володимира Садовського до Івана Белея

фаховыхь музичныхь, котрі у мене вже нашкицовані, якь прим[іром] “Про видавництво народныхь пнсень на ладь європейскій”, “Про наше концертованє в Галичинн”, “Про спнванє в Боянахь и товариствахь музичныхь”, “Про плеканє народнихь пнсень по селахь (хорахь сельськихь і мнщанськихь!)”, “Про музичный осудь и єго виобразованє черезь вихованє”*, “Про спнвь нашь вь школахь народнихь и середныхь і єго конечну реформу”, “про конечне заснованє пр[иміром] у Львовн рускої школи музичної” і т. д. и сподівавь ся знайти у Вась, В[исоко]п[о]в[ажаний] пане Редакторь, підмогу, а то тим більше, що у нась много, много єсть и музиківь и немуківь, що живо того рода рнчами интересуются, а тимь самим Вашій часописи принеслибы того рода дописи, (розумнє ся, спопуляризовані), и користь материяльну по при попитн – бодай зь сторони фаховцівь – но я оманувь ся ...

Бачу прійде ся менн удати ся куда инше зь моєю охотою і волею служити загальній справн, де мої замнри і мене зрозуміють; а колибы не знайшовь – то чижь я мушу конечно писати для рутеньскихь часописей?!

Даруйте, що Вамь, В[исоко]п[о]в[ажаний] пане Редакторь, зрабувавь Вашь певно вельми цннный чась читанємь сихь послндных до Вась моихь замнтокь, а пересылаючи 30 кр[ейцарів] вь маркахь на опакованя и порто (20 кр[ейцарі] поручено), остаю зь поважанєм слуга

Садовскій

Wien I Universitätsplatz № 1

Вндень, 31.І.899. W/I Univ.

Институт літератури ім. Т.Шевченка. – Відділ рукописів і текстології. – Ф. 100 (Іван Белей), № 2737, арк. 2–5. На аркушах 2 і 4 вгорі, коло верхнього лівого кута, старий номер – № 477/1961, а справа – овальна печатка бібліотеки НТШ.

№ 3

19/II – 1899

Высокоповажаний Пане Редактор!

За Ваш комплименть – може і не конечно заслужений – но походячий від так поважної а поважаної мною особи як Ви – сердечно дякую. Я писав, що чув в моім внутрі, тому оно й живо вийшло; що до мого знаня, то я, бачите, більше теоретик, хоть в практику не бавлю ся хйба, що кончено потрібно, но за то розумію ся на практичній музиці і хоть на старість – видячи в великім європейскім місті великі поступи на поли музики другихь народів – захотів попрацювати бодай словомь та пером, що би діло двигнути та поххати по можности вперед. Не думайте, Пане Редактор, що я в своєї зарозумілости думая лиш свою перзуну, та що сам хочу, або гадаю все зробити. Нн! Я себе і своєї лннвості не переціняю! хочу лиш зробити, щом в своїм пляні означив, хочу – сказавши по патріотичному – свою цеголку зложити на педесталь рускої музи. Се моє задушевне бажанє, а пляни мої я відкрив Вам, В[исоко]пов[ажаний] Пане Редактор. В моїх обох листах (хотяй за сей другий ізвиніт – я, бачите, троха став нервозний!). До сего, кажу еще разь, потребую конечно підмоги зі сторони якої часописи, а за найлучшу і найбільше надаючу ся – вибрав я Вашу. Знаючи Вашу особу, удав ся я до Вас о пораду, знаючи певно, що Ви сею справою галицкої музики і музикованя радо займете ся. Як з Вашого письма бачу, Ви приймаєте ся за роботу, за що Вам сердечно дякую. – В європейскім сьвітї мож се робити брошурами і я був здецидований на цілий ряд брошур, дотикаючих музики нашої галицкої, но Ви самі гаразд знаєте, що наші Галилейчики ще далекі від культурности, що би

* Імовірно, що це стаття, яка 1904 року під назвою «О критичнім музичнім осуді та конечности єго виобразованя (короткий начерк після держаного іспиту)» була опублікована у виданні: Альманах музичний: Літературна часть в першого ілюстрованого календаря музичного на рік 1904 / Зложив і упорядкував Ромуальд Зарицький. – Львів: З друкарні Товариства імени Шевченка, 1904. – С. 74–77.

купували та читали брошури; – тому то я ущасливив Вас своїми базгранинами та рабую Вам Ваш дорогий час. Простіт! може і з них будут коли люде – а тогди заслуга – по вашій стороні.

Теперь ad rem!

Ad 1) Колиби ся статья була зараз друкована, як я ю вислав, то сей заголовок був би не так злий, но на нині слушно зауважили Ви, що він не відповідний: назвіт его: Зъ нагоды музичныхъ новинъ. Критичный ескизъ: Дометь (підпишите вкінци). Прошу однак від Редакції додати, що статья зъ минушого місяця! Конечно!

Ad 2) Признаю се, що критика випала заостро, хотяй слушно і виправдано. Я писав в тій справі до того п-на Колесси, котрого тимчасом я пізнав листовно** і, скажу, полюбив его за его твори музичні. Критики служби годі вповні опустити, но я лишаю Вам, В[исоко]пов[ажаний] Пане Редактор, Вашій зрілій думці і вашому перу, як також і самому п[анові] Колессі сю справу полагодити. Но що до хибь служби, то про них мусит бути мова в критиці, бо в противнім случаю ціла допись буде одностороння, не вірна і без інтересу. Я би радо хотів Вам часу не забирати та сам поправивби після вказівок Ваших, на котрі в повні годжуся, но самі бачите – се справу проволоче та наразит лише кошта. Я критикував примірник, висланий мені – і, зі взгляду на загал, лиш такий розберав і оціняв, не знаючи і не могучи увзгляднити жадних причин, чому виданє таке, а не інакше. Тож прошу сей уступ, де каже ся, що голоси переписані не з друкованого задержати, бо я, пишучи, операв ся на певних даних. У мене всякі виданя ріжних служб і музикалій російскіх і галицких, тому заки я що напишу – точно розбераю. Як також уступ щодо Алилуга прошу здержати в повні, хотяй щодо способу вислову можна змінити. Уступ “В[исоко]пов[ажаний] пан Колесса” прошу ласкаво що до форми переробити. Щодо слова “хотѣвъ”, се лиш було написане по причині, що видані кусники в службі як найлихіші. Я знаю інтенції п[ана] Колесси дуже тугого музика – але яко сьвіцкокого; з духовними річами ему неповелося. Прошу се відповідно змінити, а я Вам на перед складаю мою подяку.

Ad 3) Що дотичит тексту коляд і візваня духовних властей, то я думаю троха інакше; закиби заказ вийшов що до малорускої мови в колядах, то того ми не дочекаємо ся. Ходит о то, щоб порушити справу, а відтак тексти народні чейже вже суть, а в прочім – се річ композиторів, щоби народні тексти обробляти; ходит лиш о однообразність! Ту жадна консисторія не накаже ничь; треба лиш, щоби самі малорускі композитори згодили ся межи собою, а не оден – до ліса, а другий – до біса. Щодо тексту служби і наголосів, то чейже в тім зі мною годите ся. Я був би дуже за тим, щоби в дописи лишити, як оно є, а я в осібній статії справу тексту коляд і обхідних пісень роз’ясню, як мені місце дасьте в часописи. Щобиж Кацапи не радовалися, то прошу уступ в критиці коляд доповнити; по словах “язиком, розумієся, граматичнымъ старословянським, або народним” – додати – “якъ до того давъ вже починь небіщикъ Кардинал, но, розуміє ся, чистымъ язикомъ не макаронизмомъ, якъ се дотеперь водило ся; а за народнымъ язикомъ промовляє и та обставина, що селянинь не свѣдомо самъ его вводить въ коляды. Зредагувавши такъ п[исанн] церковні, повинна та власть наказати того тексту” і т. д. Згода?

Ad 4) Я собі не пригадую про слово бадав (?) – се може має бути “блудів”, або що то подібного; я уникаю як огня польонізмів, хоть, на жаль, ученикови з польської гімназії тяжко оно; однак слова “бадав” я б ніколи не ужив! Доходіт з тексту, що оно має бути, та ласкаво поправте!

Текст: “Заки лучєся то вже дуже слаба сторона” замінїт на: “Дотычно знаківъ лучєня (legato), пань выдавецъ певно знає, що они вельми впливають на відсп[іване]” і т. д.

Щобы п[ана] Колессу виправдати, прошу в кінци вичисленя блудів “Першої Служби” додати от щось подібного як: “Знаючи п[ана] Колессу яко доброго музика, припускаю, що блуди ті закраліся мимо его волѣ, або черезь недоглядь переписуючого, на котрого совѣтність мусівъ п[ан] выдавецъ вповнѣ спустити ся, або черезь бракъ коректы у литографа; въ кождімъ разѣ, єсть се наукою, що нынѣ не можь на никого спускатися. Въ присланімъ примірнику бачивъ я силуване П[ана] Видавця дещо поправити, но всего поправити було вже – неможливо”. Згода? Або як Ви думаєте.

При тій нагоді посилаю Вам новий клопіт (значить допись), зь котрим робіт собі що хочете. Хотів я там кількома словами дописи заохотити співаків та співачок Руских до

** Зберігєя автограф одного листа В.Садовського до Ф.Колесси, написаний з Відня 15.02.1899 року [10, арк. 2–9].

наслідування, а наших готових артистів, посмарувавши (розуміє ся, коли заслужили!) медом, привязати до свого питомого – руского.

Як з довгого письма заключите – я нудяр! Тому прошу о ізвиненє і, остаючи з щирим поважаням, пишуся Вашим слугою

Садовськ[ий]

Відень 19.ІІ.[18]99.

Прошу сих жидів ізвинити – вони всюда натрутні і ту впхалися – непрошені.

Інститут літератури ім. Т.Шевченка. – Відділ рукописів і текстології. – Ф. 100 (Іван Белєй), № 2739, арк. 2–6. На аркушах 2 і 4, ближче до верхнього лівого кута, старий номер 477/1963. На аркуші

Яким Горак. Листи Володимира Садовського до Івана Белєя

2 зверху, ближче до середини, овальна печатка бібліотеки НТШ.

№ 4

23/ІІ [18]99

Високоповажаний Пане Редактор!

Як то воно добре, що ніколи зупи не ідять так на горячо, як ю на стіл подадут! Не знаю, чи Ви вже казали печатати мою статью “Зь нагоды новинь” – в всякім случаю удаю ся до вас єще раз – мимо того, що в листі просив о тоє – і прошу ласкаву змітигувати філіпіку против п[ана] Колесси. Дістав я саме від него лист, з котрого мушу заключити, що він надто пригноблений аферою видачі І Сл[ужби] Б[ожої], а до того прилучив ся єще єго іспит на професора, тож все може на єго нерви некористно вплинути. Він і так пише до мене: “Ваша статья про “Службу Божу” підорве с певностию добру опінію руского загалу про мою працю на поли народної музики, здискредитує моє імя, а тогді я певно за ніяке діло не буду міг успішно взяти ся – бо не буду я мати ні якого впливу. В кождім разі, поява Вашої статьи буде для мене карою. В сій хвили дістаю Ваш другий лист. Щож! Робіт, як знаєте! Я вже небуду в справу вглядати, бо вона мене взагалі денервує!”. З наведених слів слідно велике пригнобленє у него і мені жаль єго дуже, но саміж розважте – я взяв собі за принцип справді щось робити і чіпив ся за ню совістно, а ту чуєш вже плач і стогони немов на похоронах!.. Дивний той народ галилейский! Щобиж однак Ви не думали, що я так без серця, скажу Вам от що: Amicus Plato – sed magni amica veritas* – я полюбив Колессу по правді і бачу у него великий талант, та щобы за охотити людей в Галичині до наслідування єго стилю (стилю властиво Лисенкового – котрого Колесса живо копіює в формі – честь єму за се!) задумав я прислати вірний розбір критичний єго праці з доданєм перегляду того рода праць в Галичині і я про се писав єму; но того, що Перша служба крайне – сьмію того собі заперечити: він, що правда, усправедливляє своє виданє тим, що видав для учеників гімназії – то чомуж кликав до розкупу, а відтак в однім числі “Діла” пише: Просит ся спішити ся з закупном, бо примірників вже мало, а – відтак композиції до другої служби вже приготовані!! Чиж приватне виданє мож так лично та публично захвалювати?!

Прошу тому ласкаво – ті острі уступи бодай по можности змлодити, щоби бідачико Колесса не зденервував ся до кінця – но опустити не мож нічого основного, бож я розминувби ся з правдою, що не в моім звичаю.

Даруйте за клопоти і прийміт від поважающого Вас глубоко щире спасибіг за Ваші труди.

Садовск[ий]

В[ідень] 23/ІІ [18]99.

Інститут літератури ім. Т.Шевченка. – Відділ рукописів і текстології. – Ф. 100 (Іван Белєй), № 2740, арк. 2–5. На 2 і 4 аркушах угорі листка, ближче до правого кута – старий номер (477/1964), а ближче до лівого кута – овальний штамп бібліотеки НТШ.

№ 5

22/ІІІ – [18]99

Високоповажаний Пане Редактор!

Коли п[ан] Колесса забрав Вам мою допись, Ви може і зраділи, що позбули ся того каменя з шії; та бачите хоть я і не злобний, за якого мене має п[ан] Колесса, а таки радість

* Платон мій друг, але істина дорожча (лат).

** Ідеться про цитовану вище замітку [19, с.1].

Вашу нишу, посилаючи Вам допись, но сподію ся, що на основно обробленій формі она Вам тим більше подобає ся, що зробив я ю, не пригідною до хвилі, якою вона була в січни, а поглибив до тиля, що вона стала науковою, більше критичною. Много мені послужили Ваші цінні вказівки, за котрі Вам складаю сердечне спасибіг!

Радби я знати, та по ширости, чи Вам моє писане і спосіб подобають ся, та що кажете на критику співу п[ана] Носалевича^{***}. Одним розмахом зробив я з него так мощного Русина, що аж сам ізлякав ся. Часами мала хмара, а з неї великий дощ. Мож і де хто послухає ради, а поки я у Відни, то охотно всякому підможу.

Сей ескіз критичний просивби я почати друкувати, як можливо найскорше, а то, бачите, мені тим потрібнійше, що може я сам возмуся за видавництво, а бодай гроші вложивби, які маю дістати за мої праці музичні, котрі люде торгують. Коли мені удасться торгу добити, поділю ся з Вами радостію, бо видаване руских музикалій піде горою. А львина заслуга буде по Вашій стороні.

Просити буду лиш, щоби в поданім ескізі при складаню обходжено ся совістно і можеби яку-таку коректу переводити, бо можливі блуди з недогляду моглибы много річи самій зашкодити.

Може бути, що зробите мені з сеї роботи передрук, бодай на яку сотку екземплярів, та хотівби я знати, що то може стояти.

Рівночасно з викінченням сего ескізу працював і працюю над обробленем школи співу для дітей як і початкуючих^{*}; хочу сю книжку друкувати через ц[ісарсько-]к[оролівський] наклад книжок і може мені сеї удасть ся – тому з посилкою запізнив ся. Єсть у мене в шкїцах коротесенька розправа як розвивала ся людова музика у других народів европейских, та як бы ю управляти з хїсном у нашого простолюду. Як викінчу буде се дуже цікава річ.

Може бути, що читачі “Дїла” приймуть сю довшу роботу радо, а тогди, если Вам будут мої праці відповідати – розуміє ся, лише ті, що популярно оброблені – то звістїт мене, а я Вам радо послужу.

На всякий случай прошу мене хоть кількома словами звістити, чи вдоволені Ви з переробленя. Если бы Вам дещо видало ся за невідповідне, то прошу поправити. Я покладаю на Вашу проворність і опит.

Поручаю ся ласкавій памяти, остаю з глубоким і щирим поважанем Вам преданый

Садовск[ий]

Відень 22 н[ового] с[тилю] [18]99

Прошу о 4 книги, “Дїла” з дня 17 (29) лютого [18]99, посилаю марками 32 хг.

Институт літератури ім. Т.Шевченка. – Відділ рукописів і текстології. – Ф. 100 (Іван Белей), № 2741, арк. 2–5. На аркуші 2 вгорі листка ближче до лівого верхнього кута – старий номер (477/1966), а ближче до верхнього правого кута – овальний штамп бібліотеки НТШ. Ті самі позначки й на аркуші 4, тільки номер зверху зліва, а штамп внизу справа.

^{***} Носалевиц Олександр (1874–1959) – оперний і камерний співак (бас-баритон), двоюрідний брат співака Модеста Менцинського. Навчався в Перемиській та Самбірській гімназіях, починав співацьку кар’єру у “Львівському Бояні” (1896). У 1897–1899 рр. був солістом хору української церкви св. Варвари у Відні під керівництвом В.Садовського. У 1899 дебютував у “Фольксопері” у Відні, і цей дебют був рецензований В.Садовським. Про цю рецензію тут і йдеться. Вона була опублікована [18, с.1–2]. Згодом О.Носалевиц був солістом оперних театрів Штутгарта, Альтенбурга, Гамбурга, Кенігсберга, Нюрнберга, Відня, Вісбадена.

^{*} У листі до Ф.Колесси від 15.02.1899 р. [10, арк. 6] В.Садовський писав про намір “приноровити превосходну школу співу Sefferi’ого для ужитку дітей в школі (не виключаючи, що і старші з неї користати моглиби)”. Імовірно, про цю ж роботу йдеться й тут. До видання цієї праці, яке планує В.Садовський, мабуть, не дійшло. Серед архіву Й.Кишакевича зберігся автограф підручника В.Садовського “Елементарна теорія музики і сьпіву для ужитку шкіл народніх. Додаток до сьпіваників укладу Людкевича і Домета”. Хоч цей автограф датований “Перемишль, 9–11 лютого 1907”, своїми характеристиками підручник перегукується з наміром створення школи співу для дітей, про яку йдеться в цьому фрагменті.

Високоповажаний Пане Редактор!

Ваше мовчання толкую собі великим натовпом праці і не забираєби я Вам часу читанєм моїх листів, колиби не одна справа, котра проволоки терпіти не може.

Саме в тих часах зайшов я в кореспонденцію з В[исоко]пр[еосвященним] о[тцем] Вік-

Яким Горак. Листи Володимира Садовського до Івана Белея

тором Матюком** в справі скликання музичного з'їзду до Львова з початком вакацій (коло 12–17 липня***). О[тець] Матюк хоче радо сею справою зайнятися, тим більше, що хотяй я в ескізі справу основнійше представив, однакож гадка з'їзду походить від него і ему прислугує право почину. Нам прочим треба зо всіх наших сил справою зайнятися та зсолідаризуватися з о[тцем] Матюком. До сего так важного діла потреба нам Вашої ласкавої помочі, о котрій нам годі на хвилину сумнівати ся, бо ж се справа високо національна.

Щоб Ви поняли причину мого сего письма наводжу дословно оден уступ з листу о[тця] Матюка, писаного до мене 31 мая [18]99: “Я въ сей справѣ (з'їзду) напишу (в “Дѣлѣ”), коли буду не задовго обговорювати порушені Вами (?! Чи не Вами?!) справи в ескізѣ и дурну (sic! – однак не конечно слушно!) оборону п[ана] Дорундяка в “Дѣлѣ”*. – Коляды его такъ по-дурному оброблені и народна музика на нѣмецкій ладъ такъ змасакрована, що дійсно не могу поняти, що Вамъ могло подобатись в его музицѣ? Хиба що Вы уже до нѣмецкої музики навикли въ Вѣдні”*** і т. д. в подібнім тоні і способі...

З сказаного зрозумієте на що заносить ся! А що я в моєй критиці “Рахилі” та “відповіді” роз'яснив сам сю справу аж до найменших деталей***, зазначаючи точку вихідну в осуді церковних пісень, тому просивбим по можности сей час по одержаню сего письма (если не маєте інших дуже важних фелетонів) приступити до оповіщення моєї критики, котра, розуміє ся, або виключить писанє о. В.Матюка, або его сильно змодифікує, а тим виключит всяку непотрібну балаканину.

Сподію ся, що Ви на мій вивід згодите ся – тим більше, що про зміст критики, як і сей лист, звіщаю о. Матюка.

Сподіючи ся подякувати Вам лично за все в половині липня у Львові в Редакції, остаю Вашим слугою

** Віктор Григорович Матюк (1852–1912) – український композитор, диригент, фольклорист, педагог. Присвятив В.Садовському своє видання “Малий катехиз музики”, виданий у Лейпцигу в 1884 р. Зберігся один лист В.Матюка до В.Садовського, написаний з Карова 22.01.1905 року (його опубліковано [6, с.309–311]).

*** Ідеться про З'їзд українських музик, необхідність скликання якого висловлювали у своїх публікаціях І.Гарматій [2] і В.Матюк [11]. З'їзд не відбувся взагалі. Лише в кінці липня 1899 р. появилсь друком “Отзывъ къ спѣволюбивимъ русинамъ” [12], який був закликком до участі й орієнтовною програмою проблематики, що мала обговорюватися на з'їзді.

* Ідеться про оцінку В.Садовським “Партитур” С.Дорундяка в статті «З нагоди новин на поли нашої церковної музики» [17, №67, 68]. В.Садовський вважав Дорундякові обробки виконаними відповідно до чистоти й духу української церковної музики. Дорундяк “ублагороднив єї через поважну і повну сили, но просту і строгу щодо форми гармонізацію”, а окремі коляди вважав перлинами цілого видання. У зв'язку із цим, В.Садовський спростовує деякі критичні зауваження щодо видання С.Дорундяка, які висловив Ф.Колесса у своїй рецензії “Партитур” [15, с.2].

** Повний текст, як і місце зберігання автографа цього листа В.Матюка до В.Садовського поки не відомі. У покажчику “Віктор Матюк: Біо-бібліографічний покажчик” [1, с.103–104] такого листа не зафіксовано.

*** Мовиться про думку щодо гармонізації С.Дорундяком колядки “Не плач, Рахиле”, висловлену В.Садовським у статті “З нагоди новин на поли нашої церковної музики” [17, №67]. Порівнюючи обробку С.Дорундяка з обробками тієї ж колядки у В.Матюка й О.Нижанківського, В.Садовський вважав, що “Дорундяк, знаючи основно старинну церковну музику і єї хорали, – як з его праць се перебиває ся, – поглибив пісні гармонізовані о стілько, що не уймаючи мельодії, ублагороднив єї через поважну і повну сили, но просту і строгу щодо форми гармонізацію. Дотично тексту, композитор, закинувши всякі взгляди для церковщини, послугував ся текстом в язиці чисто народнім, дуже поважнім”. Але оскільки С.Дорундяк у гармонізації колядки “пересадно послугував ся несподіваними підвищеннями і обниженнями, тому сеся коляда єму зовсім не удалася, не згадуючи вже банальне трохи окінчене з f-moll в F-dur”.

Відень 16/VI 99.

Напишіть до мене коли яке слово, а бігме непожалуйте. Ваш Сад.

Інститут літератури ім. Т.Шевченка. – Відділ рукописів і текстології. – Ф. 100 (Іван Белей), № 2742, арк. 2–5. На аркуші 2 вгорі, ближче до правого кута, і внизу аркуша 4, ближче до нижнього правого кута, овальний штамп бібліотеки НТШ. Ближче до верхнього лівого кута аркуша на аркушах 2 і 4 – старий номер – 477/1967.

1. Віктор Матюк. Біо-бібліографічний покажчик / [уклад. І. Бермес ; ред. О. Осадця]. – Дрогобич, 1998. – 118 с.
2. Гарматій І. Въ справлї науки нотного хорального сплїву по нашихъ селахъ / І. Гарматій // Діло. – 1898. – № 255. – 14 (26).11. – С. 1; № 256. – 16 (28).11. – С. 1.
3. Горак Я. Два матеріали з віднайдених рукописів Володимира Садовського / Я. Горак // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. – Тернопіль ; К., 2009. – № 2 (21). – С. 22–32.
4. Горак Я. До характеристики музично-громадської діяльності Володимира Садовського / Я. Горак // Вісник НТШ. – 2011. – Ч. 45. – Весна–літо. – С. 36–38.
5. Горак Я. Із рукописних матеріалів Володимира Садовського / Я. Горак // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. – Тернопіль, 2011. – № 1. – С. 130–137.
6. Горак Я. Матеріали до історії видання “Артистичного вістника” / Я. Горак // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ, 2010. – Вип. 19–20. – С. 306–314.
7. Горак Я. Філарет Колесса та Володимир Садовський: до характеристики контактів / Я. Горак // Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії ім. П. Чайковського : зб. наук. праць. – Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2011. – Вип. 7. – С. 135–152.
8. Гордієнко В. Композитор о. Йосиф Кишакевич: біографічний нарис / В. Гордієнко. – Львів : Поклик сумління, 1998. – 111 с.
9. Дорундяк С. Зъ нагоди новинъ на поли нашои церковной музыки. (Відповідь на критику) / С. Дорундяк // Діло. – 1899. – № 99. – 5 (17).05. – С. 2–3; № 100. – 6 (18).05. – С. 2; № 101. – 7 (19).05. – С. 2–3; № 102. – 8 (20).05. – С. 2; № 103. – 10 (22).05. – С. 2–3; № 105. – 12 (24).05. – С. 1–2; № 106. – 13 (25).05. – С. 1–2; № 107. – 14 (26).05. – С. 1–3.
10. Інститут літератури ім. Т. Шевченка. – Відділ рукописів і текстології. – Ф. 100, № 2738, арк. 2–9.
11. Матюк В. Въ справлї науки нотного хорального сплїву у насъ по селахъ і мїстахъ / В. Матюк // Діло. – 1898. – № 275. – 10 (22).12. – С. 1–2.
12. Матюк В. Отзывъ къ сплїволюбивымъ русинамъ / Матюк В., Шухевич В., Копко М. // Галичанинъ. – 1899. – № 159. – 18 (30).07. – С. 2.
13. Наука, штука и литература. “Перша Служба Божа на чотири голоси хору мішаного” // Діло. – 1898. – № 276. – 11 (23).12. – С. 3.
14. Наука, штука и литература. П. Філяретъ Колесса... // Діло. – 1898. – 23.12. 1898 (4.10.1899). – С. 3.
15. Новини на поли нашои церковной музыки // Діло. – 1898. – № 277. – 12 (24).12. – С. 1–2. – Підписано: одна рецензія – Пилип Музика, друга рецензія – Філярет Колесса.
16. Новинки. П. Філярет Колесса просить нас... // Діло. – 1898. – № 280. – 16 (28).12. – С. 3.
17. [Садовський В.] Зъ нагоди новинъ на поли нашои церковной музыки / Володимир Домет Садовський // Діло. – 1899. – № 58. – 13 (25).03. – С. 1–2; № 59. – 15 (27).03. – С. 1–2; № 61. – 17 (29).03. – С. 1; № 63. – 19 (31).03. – С. 1; № 64. – 20.03 (1.04). – С. 2; № 65. – 22.03 (3.04). – С. 1–2; № 67. – 24.03 (5.04). – С. 1–2; № 68. – 26.03 (7.04). – С. 1–2; № 69. – 27.03 (8.04). – С. 2–3; № 70. – 29.03 (10.04). – С. 2–3; № 73. – 1 (13).04. – С. 2. – Підписано: Дометь.
18. [Садовський В.] Письма зъ Влїдня. Влїдень. 19 н. ст. лютого 1899 / В. Садовський // Діло. – 1899. – № 37. – 17 (29).02. – С. 1–2. – Підписано: Дометь.
19. Штука, наука, література. Повний наклад “Служби Божої” // Діло. – 1899. – № 4. – 7 (19).01. – С. 1.

Впервые публикуются 6 писем Владимира Садовского к редактору газеты “Діло” Ивану Белею, которые сохранились в фонде Ивана Белея в отделе рукописей и текстологии Института литературы им. Т.Шевченко НАНУ. Написанные в Вене на протяжении первого полугодия 1899 г., письма отображают совместную работу детелей над текстом статьи В.Садовского “По поводу новостей на поле нашей церковной музыки” в процессе подготовки ее к печати.

Ключевые слова: Владимир Садовский, Иван Белей, Філарет Колесса, “Діло”, “Первая Литургия”, Вена, письма, “По поводу новостей на поле нашей церковной музыки”.

This is the first publication of the six letters from Volodymyr Sadovskyi to Ivan Belei, the editor of the newspaper "Dilo". The letters were found in Ivan Belei's fund in the department of manuscripts and textual criticism of Literature Institute named after t. Shevchenko of the NASU. The letters were written in Vienna in the first half of 1899. They reflect Sadovskyi and Belei's joint work on the text of Sadovskyi's article "On the Occasion of the News in the Field of Our Clerical Music".

Key words: *Volodymyr Sadovskyi, Ivan Belei, Filaret Kolessa, "Dilo", "The First Liturgy", Vienna, letters, "On the Occasion of the News in the Field of Our Clerical Music".*

З ІСТОРІЇ ХОРОВОЇ МУЗИКИ ТЕРНОПІЛЬЩИНИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ–ХХ ст.

У статті висвітлюються генезис та основні етапи розвитку хорового мистецтва на теренах сучасної Тернопільської області, що формувалися під впливом комплексу специфічних регіонотворчих чинників. Розглядається процес переходу від аматорства до професіоналізму хорового мистецтва, який пов'язаний з відкриттям спеціалізованих навчальних закладів у регіоні. Аналізуються сфери функціонування хорової музики в період II пол. ХІХ–ХХ ст.

Ключові слова: хорова музика, регіональна культура, Тернопільщина, музичне мистецтво, хорові колективи.

Осягнення історії українського мистецтва як цілісного неперервного процесу неможливе без детального та всебічного аналізу регіональних культурно-мистецьких рухів. Дослідження музичного мистецтва крізь призму їх регіональних особливостей сьогодні є актуальним і сприяє формуванню регіоналістики як окремого відгалуження сучасного мистецтвознавства.

Усебічне вивчення музичної культури Тернопільщини – необхідна умова для пізнання сутності регіональних мистецьких процесів, що відбувалися на території Західної України зокрема та відтворення цілісності й історичної послідовності розвитку національної культури загалом. Нині існує низка досліджень, присвячених різним аспектам музичного життя краю. Фундаментальними краєзнавчими роботами є праці Л.Бойцун [2; 3] і П.Медведика [23]. У дослідженнях М.Іздепської-Новицької висвітлено діяльність аматорських хорів [18] і боянівських осередків у Тернополі [19] та Бережанах [17]. Крім того, указана проблематика знайшла своє відображення в працях Г.Олексін [24], І.Шуль-Бевської [31], А.Ороновського [25], а також у численних історично-мемуарних збірниках повітових округ Тернопільського воєводства, виданих свого часу в США представниками української діаспори [4; 5; 20; 27]. Однак типові особливості розвитку музичного мистецтва зазначеного регіону та його місце в національній культурі недостатньо висвітлені як з культурологічних, так і з мистецтвознавчих позицій, що й зумовлює актуальність теми статті.

Мета статті – дати загальну характеристику розвитку хорової музики як важливого чинника культурно-мистецького становлення Тернопільщини.

В історію української культури Тернопільський регіон увійшов як важлива в культурно-мистецькому сенсі складова Галичини, де інтенсивно розвивалися музичне й театральне мистецтво, видавнича справа тощо. Зародження аматорського, а згодом й професійного мистецтва було підготовлено вагомими здобутками талановитих краян не лише в царині музики, але й в інших сферах культури.

Головним визначником історико-етнографічних регіонів є територія, що окреслює зональний тип регіональної культури та зберігається в пам'яті людей як символ етнічної історії. Формування географічних кордонів Тернопільщини бере початок з 1782 р., коли в складі Австрійської імперії з'явилася адміністративно-територіальна одиниця Тернопільський циркул, до складу якого входили центральні та східні райони сучасної області. Значно давнішими на теренах краю є історично-географічні землі Теробовлянщини (Теробовельське князівство – одне з трьох удільних князівств Галицької землі) і Крем'яниччини (уперше виступає як Крем'янецька волость Волинської землі в ХІІІ ст. – галицько-волинський період української історії). Крім цього, організаційно-територіальні функції раніше від Тернополя мали міста Шумськ, Збараж, Червоногород, Вишнівець, Чортків, а разом з Тернополем отримали Заліщики й Бережани. До 1782 р. Тернопіль був провінційним містом на околиці Теробовельщини.

Надалі історико-географічна Тернопільщина адміністративно асоціювалася з повітом Австро-Угорщини (1867–1914 і 1918 рр.), краєм і губернією Росії (у часи тимчасової військової окупації 1810–1815 і 1914–1917 рр.), воєводством Західно-Української Народної Республіки (1918–1919 рр.), Галицькою Соціалістичною Радянською Республікою, столицею якої був Тернопіль у середині 1920 р., воєводством Польської Речі Посполитої (1921–1939 рр.). Конфігурація регіону постійно й суттєво змінювалася, аж поки 4 грудня 1939 р. не була зафіксована в сучасних межах адміністративної області Української РСР. До цієї території в радянській публіцистичній і краєзнавчій літературі вживали назву Надзбруччя або ж Надзбручанський край. Таке найменування покликане було акцентувати значення річки Збруч, яка виконувала

функцію політичного кордону, однак указаний топонім не став активно вживаним [14; 16]. Натомість вважаємо доцільним використання топоніма “Тернопільщина” та понять “Тернопільський край” і “Тернопільський регіон” як синонімів для визначення територіально-адміністративної складової України – теперішньої Тернопільської області.

Наслідком складного історичного розвитку Тернопільщини є накладання на її теренах трьох великих етнографічних земель – Галичини, Волині та Поділля, що, у свою чергу, внесло музичне розмаїття в культурне життя краю.

Початковий етап соціокультурного становлення регіону (1850–1900) пов’язаний із салонним і домашнім музикуванням. За відомостями, що наводить краєзнавець Л.Бойцун, серед осередків відомих своєю захопленістю в музикуванні виокремлюється дім Антона Ліпінського*. Учасниками музичних салонів були скрипалі Никодим Бернацький, Кароль Ліпінський, гітарист Станіслав Щепанський та ін. Однак українська музика тут звучала вкрай рідко, оскільки учасники вечорів були здебільшого представниками польської еліти [3].

Осередком культурного життя української громади був Тернопільський замок, зал якого з 1850-х рр. став ареною для святкових заходів. Непересічною подією музичного життя міста були вистави українського театру “Руська бесіда” зі Львова, трупа якого вперше завітала до Тернополя в 1865 р. і розпочала свої гастролі виставою “Назар Стодоля”. Крім того, глядачі мали можливість переглянути п’єси І.Котляревського “Наталка Полтавка”, Г.Квітки-Основ’яненка “Щира любов”, Ю.Коженевського “Верховинці” і С.Монюшка “Галька”. Зі спогадів О.Барвінського дізнаємося, що “цей театр був другою рідною школою <...> і, поряд з тодішнім українським письменством, став справжнім вогнищем, з якого віяло подувом щирого народного життя” [1, с.86].

У березні 1877 р. у Тернополі засновується “Товариство друзів музики”, яке вже 16 квітня в концертному залі замку відсвяткувало силами місцевих музикантів перший концерт. Цього ж року при товаристві заснуються чоловічий хор і музична школа під керівництвом Владислава Вшелячинського [2, с.28]. Поширеною практикою для товариства була організація концертів та урочистих академій. Приміром, 22 травня 1898 року відбувся вокально-декламційний вечір на честь А.Міцкевича за участю хору товариства [10].

Резонансною подією в мистецькому житті міста став перший публічний Шевченківський концерт у залі замку, проведений 1 лютого 1882 р. за активної участі чоловічого хору зі Львова під керуванням А.Вахнянина. Повертаючись безпосередньо до спогадів О.Барвінського, дізнаємося, що “вістка про цей концерт рознеслася по Поділлю висланими запрошеннями та розбудила руську інтелігенцію в Тернополі і околиці <...> у святковий день з’явилося стільки людей, що ледве половина могла зайти в приміщення”. У програмі прозвучали твори М.Вербицького, М.Лисенка, М.Кропивницького й А.Вахнянина [1, с.311].

Як відгук на концерт у газеті “Діло” знаходимо фейлетон професора Петра Левицького** про вищезгаданий захід, у якому зазначалося: “Довго ще проходжувався, щоби успокоїти себе. Довго ще гомоніли пісні в моїй душі, довго ще стелилися мої зворушені думки по нашій широкій країні, а уста шептали щире “спасибіг” тим душам, що розбудили наше Поділля з его дрімоти” [1, с.311]. Концерт став потужним імпульсом для активізації мистецького руху в Тернопільському краї. Уже з кінця ХІХ – початку ХХ століть стало традицією проведення чайних вечорів, організаторами яких виступали бургомістри, старости, а згодом – воєводи або дружини цих високопосадовців. На фестинах – своєрідних народних гуляннях – гарний відпочинок органічно поєднувався з іграми, атракціонами та благодійністю. Найулюбленішим місцем для цих заходів у літню пору був міський парк (нині Парк Слави) і парк у Великих Гаях.

Отже, розвиток аматорського музикування на Тернопільщині в 1850–1900-х роках свідчить про його різноплановість і насиченість не лише вузькою сферою розваг та естетичної насолоди, а й підпорядкованістю спектру добродійних, просвітницьких і духовно-патріотичних цілей.

* Антон Ліпінський – віолончеліст, брат відомого польського скрипаля Кароля Ліпінського, який гастролював в Європі та виступав із Н. Паганіні.

** Тут і далі цитати подаються із збереженням орфографії джерела.

Наступний період становлення музичного мистецтва в регіоні (1900–1939) пов'язаний з діяльністю товариств, при яких створювалися аматорські гуртки. Показовим у цьому сенсі є діяльність товариства “Просвіта”. Важливою складовою просвітянської роботи був розвиток культурного рівня місцевих жителів шляхом їх залучення до різного роду мистецької діяльності: театральної, хорової, інструментальної тощо. У репертуарі хорів були здебільшого українські народні пісні, а також авторські твори В.Безкоровайного, М.Вербицького, Ф.Колесси, М.Лисенка та ін. Особливої ваги в цьому сенсі набуває факт заснування в с. Денисів першої на Тернопільщині просвітянської читальні, організатором якої став сільський священник о. Йосип Вітошинський (1838–1901). У 1868 році при читальні організований хоровий осередок, який, на думку Н.Кобрин, “можна вважати чи не найкращим зразком тогочасного просвітнього читальняного хору” [21, с.270; 8]. Крім того, хорові секції створювалися при товариствах “Луг”, “Союз українок”, “Молода громада”, “Рідна школа” тощо.

Найбільш репрезентативним хором тернопільської громади протягом 1900–1939 рр. був “Тернопільський Боян”. Датою заснування товариства вважається 1 грудня 1900 року, оскільки саме в цей день, як свідчать архівні документи, офіційно зареєстровано статут “Бояна” [30]. Колектив об'єднував у своєму складі вчителів, студентів, працівників культури, музикантів та урядовців різних установ. У репертуарі – твори М.Вербицького, Д.Бортнянського, А.Вахнянина, Ф.Колесси, М.Лисенка, С.Людкевича та ін. У різний час керівниками хору були О.Терлецький, І.Левицький, В.Безкоровайний, В.Менцинський і В.Майковський. Крім Тернополя, товариство “Боян” мало свої осередки в Чорткові, Копиченцях і Бережанах [17].

Етап професіоналізації музичного мистецтва в Галичині пов'язаний з відкриттям у 1903 р. Вищого музичного інституту у Львові. Предтечею Тернопільської філії була музична школа, заснована в 1922 р. при товаристві “Боян” професором В.Безкоровайним. Першими викладачами закладу стали І.Любчак і С.Трояк-Дзядів (фортепіано), Ю.Крих (скрипка), В.Безкоровайний та Ю.Салтирник (віолончель), С.Коренець-Стахевиц (вокал), п. Вальчиківський (духові інструменти). Двічі на рік у школі відбувалися вступні іспити, на яких неодноразово були присутні С.Людкевич і В.Барвінський. Тернопільська філія Музичного інституту відкрилася в 1927 р. [15, с.203].

Панораму концертно-хорового життя Тернопільщини в 1920-ті роки доповнили гастролюючі творчі колективи, одним з яких був Український Наддніпрянський хор, який у 1924 р. побував у Тернополі та Борщеві. Інформацію про відвідини хоровим колективом під керівництвом Дмитра Котка цієї місцевості знаходимо в пресі: “Без шуму і реклами без ніякого підготовлення і ґрунту, а навіть без попереднього контакту з музичними організаціями, явилась на галицькому ґрунті артистична дружина 16 придніпрянських співаків під диригентурою Дмитра Котка <...> виступи цього хору в кількох провінціональних містах викликали справжній ентузіазм” [12]. Оскільки концерти колективу на Тернопільщині були величезною рідкістю, публіка приймала виконавців з великим захопленням.

Ще однією визначною подією цього періоду був виступ у Тернополі В.Авраменка (1895–1981) – українського балетмейстера, хореографа, актора, режисера та педагога. Ось як про це писала преса: “8 вересня Тернопіль мав змогу подивляти нашого самотнього представника національної хореографії Василя Авраменка <...> велика саля “Міщанського братства” була переповнена, що свідчило корисно про standard Тернопільської інтелігенції” [13].

Поява гастролюючих колективів була тісно пов'язана з відкриттям концертних залів у місті, одним з яких було приміщення товариства “Сокіл”, урочисте відкриття якого відбулося 12 січня 1891 р. Згодом, у 1893 р., на цій сцені виступали О.Мишуга та С.Крушельницька, а в 1900 р. М.Менцинський з хором “Тернопільського Бояна” [3].

Особливої уваги заслуговує будівля, споруджена в 1903 році як офіційне приміщення товариства “Міщанське братство”^{*}. Основою організації став чоловічий міщанський хор під керівництвом Івана Чубатого, при якому згодом був заснований аматорський драматичний гурток. Крім просторого концертного залу, була закладена бібліотека, у якій уже в 1904 р. налічувалося понад 400 книг. Це приміщення із часу свого відкриття стало осередком культурного життя міста, адже за період його існування на сцені “Міщанського братства” у

^{*} Нині в цьому приміщенні працює обласна філармонія.

1905, 1911 рр. І.Франко читав свою поему “Мойсей”; у 1915–1917 рр. відбувалися вистави тернопільських театральних вечорів; з 1920-х років щорічно проводили Шевченківські святкування; у 1929 р. Богдан Лепкий декламував уривок з не друкованої ще історичної повісті “Мазепа”, а також виступали мандрівні театри “Руської бесіди”, “Заграви”, у складі яких були відомі актори М.Садовський, М.Заньковецька, К.Рубчак, Й.Стадник, Л.Курбас, М.Бенцаль, В.Блавацький та ін. [2, с.143].

Зміни в політичній площині, що відбулися в 1939 р., позначилися на подальшому розвитку музичного мистецтва. Хорова музика, після приєднання Тернопільської області до СРСР, виконувала ідеологічно-пропагандистську функцію та була засобом вкорінення й реалізації тодішньої ідеології. Для виконання поставленої мети систематично влаштовувалися семінари для керівників самодіяльних гуртків, проведення яких, на думку організаторів, покращувало “ідейно-політичний рівень працівників <...> що сприяло поліпшенню художньої якості самодіяльних виступів” [7]. Крім того, у періодичних виданнях публікувалися твори, рекомендовані для вивчення. Так, у часописі “Радянська Україна” знаходимо хоріві аранжування “Ой Дніпро, Дніпро” і “Визволення” [8].

Важливою подією музичного життя Тернопільщини стала поява в травні 1944 р. обласної хорової капели, організованої Іваном Гіпським* у Кременці. Першими учасниками хору були С.Генсірук, Ф.Пацюркевич, Р.Ключ, М.Матерський, М.Добротвор та інші. При формуванні репертуару особлива увага приділялася класичним творам з опер М.Лисенка, П.Чайковського, Д.Россіні [6; 28; 29].

Хвиля активізації музичної діяльності капели відбулася в 1952 році з приходом нового хорового диригента Миколи Вороняка**. Репертуар колективу поповнився новими творами: “Пісня про Тернопіль” (муз. Д.Покраса, сл. К.Житника), “Над Дніпром” (муз. Г.Жуковського, сл. П.Тичини), “Амурские волны” (старов. рос. вальс, оброб. М.Кюсса), “Весна” (муз. Й.Штрауса, сл. А.Машистова), “Бандура” (муз. Г.Давидовського, сл. народні), “Де ти бродиш, моя доле” (муз. і сл. М.Кропивницького) тощо.

Інноваційною формою роботи було введення в програму концертів, крім хорових творів, й ансамблів: квартети, тріо та дуети. Так, із репертуарного плану капели за 1952 р. дізнаємося, що серед творів чоловічого квартету були: В.Листопадава “Ремісничка бойова”, А.Кос-Анатольського “Ой ти дівчино, з горіха зерня”, народна пісня “Мав я раз дівчиноньку”, Т.Хренікова “Лодочка”; жіночий ансамбль виконував твір М.Лисенка “Пливе човен”, а також дуєт Одарки й Карася з опери С.Гулака-Артемівського “Запорожець за Дунаєм” [11, с.1]. Ураховуючи обмежений обсяг статті, детальне висвітлення багатогранної діяльності хорової капели не може бути здійснене в межах цього дослідження, а тому повинно стати об’єктом окремої наукової розвідки.

Якісно новий етап розвитку хорового мистецтва на Тернопільщині тісно пов’язаний з відкриттям у 1958 р. при музичному училищі відділу хорового диригування та вокалу. Першими викладачами були випускники Львівської та Київської консерваторій В.Нестеренко, Н.Ткач, Н.Хохлова. З наступного 1959/60 н. р. на відділі почали працювати О.Крицак та І.Романко [26]. У формуванні фахівців-хормейстерів велика увага приділялася студентській роботі з хором.

Наведені факти дають підстави для певних **висновків**. Національно-культурний і просвітницькі рухи в Україні загалом та в Західному регіоні зокрема мали свою динаміку розвитку,

* Гіпський Іван Іванович (08.03.1901–27.10.1978) – педагог, диригент, фольклорист. Навчався в Кременецькому реальному училищі. Закінчив 2-річні музичні курси у Львові (1930) і Варшавську консерваторію (1937, заочно). У 1912–1923 – директор школи в с. Підлісці (нині Кременецького р-ну), 1923–1939 – інспектор Кременецької шкільної канцелярії. Художній керівник і диригент Тернопільської обласної хорової капели, у 1944–1950 – у Кременці. Збирав і впорядковував пісенний фольклор Волині. Рукописна спадщина І.Гіпського зберігається в Кременецькому краєзнавчому музеї. Хорова капела з 1944 до 1950 рр. базувалась у Кременці.

** Вороняк Микола Михайлович (27.12.1922–26.06.1974) – хоровий диригент, композитор. Заслужений працівник культури України (1973). У 1952 р. закінчив Львівську консерваторію. У 1952–1962 рр. – художній керівник і диригент Тернопільської обласної хорової капели. Від 1967 – голова обласного об’єднання самодіяльних композиторів.

певні фази зростання та спаду активності. Із середини XIX століття Тернопіль став помітним культурним центром Галичини, хоча до того часу ще там не існувало музичних колективів й аматорська музика розвивалася у формі салонного та домашнього музикування.

Постійна потреба в об'єднанні дій щодо проблеми відродження національної свідомості привела до появи культурно-просвітницьких товариств: “Просвіта”, “Боян”, “Міщанське братство”, “Рідна школа”, “Союз українок” і молодіжних організацій “Луг”, “Молода громада” та ін. Проведені ними свята, концерти й хорові конкурси стимулювали розвиток аматорського музикування в краї.

Професіоналізація музичної освіти пов'язана з відкриттям філії музичного інституту, де обдарована молодь могла навчатися вокально-хоровому й інструментально-виконавському мистецтву в досвідчених вітчизняних педагогів.

Непересічною подією стало відкриття філармонії та об'єднання навколо неї провідних музикантів області, що привело згодом до створення в 1944 р. першого професійного хору. Найбільш продуктивним періодом діяльності капели були 1952–1962 рр., коли художнім керівником був М.Вороняк. З його появою оновлюється репертуар, організовуються вокальні ансамблі, розширюється географія концертних виступів і покращується професійний рівень хору.

Отже, творча атмосфера, створена хоровими колективами, стала живильним середовищем розвитку музичного мистецтва, а хорова музика інколи навіть у несприятливих історико-соціальних умовах виступала домінуючим чинником і стимулювала рух інших галузей музичного життя Тернопільського краю.

1. Барвінський О. Споми́ни з мого життя / Олександр Барвінський ; упоряд. А. Шацька, О. Федорук ; ред. Л. Винар, І. Гирич. – К. : Смолоскип, 2004. – 528 с.
2. Бойцун Л. Тернопіль у плині літ / Любомира Бойцун. – Тернопіль : Джура, 2003. – 392 с.
3. Бойцун Л. І линула у Тернополі музика / Любомира Бойцун // Місто. – 2003. – 15 жовт.
4. Бережанська земля : іст.-мемуар. зб. НТШ / ред. В. Лев, В. Стецюк. – Нью-Йорк ; Париж ; Сідней ; Торонто, 1970. – 1028 с.
5. Бучаччина : іст.-мемуар. зб. – Нью-Йорк ; Лондон ; Париж ; Сідней ; Торонто : НТШ, 1972. – 942 с.
6. Войтко В. Він був і вчитель, і пісня, і слава витала над ним : до 110-ї річниці від дня народження І. Гіпського / В. Войтко // Діалог. – 2011. – 8 квіт.
7. Всесірно розвивати художню самодіяльність // Вільне життя. – 1944. – 14 листоп.
8. Всесірно розвивати художню самодіяльність // Вільне життя. – 1945. – 21 жовт.
9. Герман О. М. Діяльність товариства “Просвіта” на Поділлі наприкінці XIX і в першій половині XX століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. іст. наук / О. М. Герман. – Чернівці, 1995. – 24 с.
10. Державний архів Тернопільської області (ДАТО), ф. 33, оп. 1, спр. 67.
11. ДАТО, ф. р-802, оп. 1, спр. 29.
12. Діло. – 1924. – Ч. 258. – 19 листоп.
13. Діло. – 1924. – Ч. 206. – 17 верес.
14. Дітчук І. На стику Галичини, Волині та Поділля: історико-географічне дослідження формування адміністративної території Тернопільщини / Ігор Дітчук // Історія української географії. – Тернопіль, 2006. – Вип. 13. – С. 62–75.
15. Дзядів С. Український музичний інститут ім. М. Лисенка / Степанія Дзядів // Шляхами Золотого Поділля : регіон. іст.-мемуар. зб. : у 3 т. – Філадельфія, 1983. – Т. 1. – С. 203–205.
16. Дудар П. Тернопільщина: адміністративно-територіальний поділ від X до XX століть / Петро Дудар // Тернопілля'96 : регіон. річник. – Тернопіль : Збруч, 1996. – С. 154–160.
17. Іздепська-Новицька М. І. Мистецькі здобутки хорового товариства “Бережанський Боян” / Марія Іздепська-Новицька // Тернопіль. – 2009. – № 1. – С. 125–130.
18. Іздепська-Новицька М. І. Просвітницька діяльність хорових гуртків у Західному Поділлі в 20–30-х роках XX століття / Марія Іздепська-Новицька // Наукові записки ТНПУ ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. – Тернопіль ; К., 2005. – Вип. 2. – С. 56–61.
19. Іздепська-Новицька М. І. Просвітницька діяльність хорового товариства “Тернопільський Боян” у 20–30-х рр. XX ст. / Марія Іздепська-Новицька // Хорове мистецтво України та його подвижники : матеріали І міжнар. наук.-практ. конф. – Дрогобич, 2011. – С. 119–128.
20. Зборівщина : іст.-мемуар. і літ. зб. / Наук. т-во ім. Т. Шевченка. – Торонто ; Нью-Йорк ; Париж ; Сідней, 1985. – Т. XXXVIII. – 1020 с.

21. Кобрин Н. Принципи та форми музичної діяльності товариства “Просвіта” у Східній Галичині / Наталія Кобрин // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Історія. – Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2009. – Вип. 3. – С. 267–274.
22. Кройтор Ю. Понад півстоліття у культурі Тернопілля / Юліан Кройтор. – Тернопіль : Тернограф, 2008. – 128 с.
23. Медведик П. К. Діячі української музичної культури. (Матеріали до біобібліографічного словника) / Петро Медведик // Записки Наукового товариства ім. Т. Шевченка. Праці Музикознавчої комісії. – Львів, 1993. – Т. ССХХVI. – С. 474.
24. Олексін Г. Церква та духовне мистецтво в утвердженні національної культури. (Тернопільщина кінця XIX – початку XX ст.) / Галина Олексін // Духовна музика в контексті сучасного хорового виконавства : матеріали міжнар. наук.-практ. конф. – Кременець ; Тернопіль, 2008. – С. 78–85.
25. Ороновський А. Історичний огляд творчої діяльності хорової капели “Галичина” м. Тернополя / Анатолій Ороновський // Хорове мистецтво України та його подвижники : матеріали I міжнар. наук.-практ. конф. – Дрогобич, 2011. – С. 267–273.
26. Рапіта М. З історії диригентсько-хорового відділу / Михайло Рапіта, Іван Романко // Соломія. – 1998. – № 5. – Квітень.
27. Тербовельська земля : іст.-мемуар. зб. – Нью-Йорк ; Париж ; Сідней ; Торонто, 1968. – 1248 с.
28. Чернихівський Г. Гіпський Іван / Гаврило Чернихівський // Русалка Дністрова. – 1998. – № 13. – Липень.
29. Чернихівський Г. І вічна музика звучала / Гаврило Чернихівський // Кременецький вісник. – 2001. – 6 квіт.
30. ЦДАЛ, ф. 146, оп. 25, спр. 1749.
31. Шуль-Бевська І. Діяльність аматорських хорових колективів у Західному Поділлі (кінець XIX – перша третина XX століття) / Ірина Шуль-Бевська // Наукові записки ТНПУ ім. В. Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство. – Тернопіль ; К., 2005. – Вип. 1. – С. 47–51.

В статтє освещается генезис и основные этапы развития хорового искусства в современной Тернопольской области, которые формировались под влиянием комплекса специфических регионотворческих факторов. Рассматривается процесс перехода от любительства к профессионализму хорового искусства, который связан с открытием специализированных учебных заведений в регионе. Анализируются культурные сферы функционирования хоровой музыки в период II пол. XIX–XX вв.

Ключевые слова: хоровая музыка, региональная культура, Тернопольщина, музыкальное искусство, хоровые коллективы.

The article covers the genesis and main stages of development of choral art in the territory of modern Ternopil region formed under the influence of complex specific factors. The process of transition from amateur to professional choral art, which is associated with the opening of specialized educational institutions in the region. Analyze the cultural sphere of functioning of choral music during the second half. XIX–XX centuries.

Key words: choral music, regional culture, Ternopil region, musical art, choirs.

УДК 7.84.4

Ірина Романюк

ДОСЛІДЖЕННЯ УКРАЇНСЬКИХ ДУМ У КОНТЕКСТІ ЕПІЧНОЇ ФОРМУЛЬНОСТІ

У статті проаналізовано формульність як одну з характерних стильових особливостей українських дум. Проведено аналіз словесних і музичних формул думового епосу.

Ключові слова: епічна формульність, ритмомелодичні формули, парадигматичний аналіз.

Формульність епосу (іншими словами, “типові місця” або “loci communis”) була предметом досліджень багатьох учених минулого та сучасності.

Американські науковці Мілман Перрі і його учень Альберт Лорд, досліджуючи походження гомерівського епосу, намагалися з’ясувати, як оповідач запам’ятовує таку неймовірну кількість тексту. При цьому аналізувалася жива сербсько-хорватська усна епічна традиція. У результаті виявилось, що є певні формули, використовуючи які, оповідач щоразу ніби заново створює текст [9]. Теорію А.Лорда застосовували дослідники на прикладах епічної поезії різних народів. Не стали винятком унікальні за своєю формою, мелосом українські думи.

Мабуть, уперше про наявність типових місць у думах написав Нейман. У своїй статті “Dumy ukrainskie”, яка вийшла в 1880-х роках, він дав характеристику епітетів, епічних повторень, синонімічних висловів, типових місць. Про це ми дізнаємося з рецензії В.Перетца на перший том корпусу українських дум К.Грушевської [10, с.94]. Про наявність типових місць у думах писали багато українських дослідників, зокрема, Ф.Колесса, К.Грушевська, Д.Ревуцький, М.Плісецький, Б.Кирдан.

Дослідження музики дум фольклористів-музикознавців М.Лисенка, Ф.Колесси, К.Квітки, М.Грінченка, С.Грици свідчать про наявність декількох ритмомелодичних формул у рецитації думи, які виконавч вільно варіює й комбінує в процесі співу. Кожен виконавець епіки творить у рамках усталеної традиції, зберігаючи характерні особливості школи, і відтворює при цьому власний стиль.

Грунтовне дослідження індивідуальних та регіональних словесних і ритмомелодичних формул думового речитативу, виявлення спільних формул для всієї епічної традиції, їх взаємозв'язку зі словом дозволять глибше зрозуміти механізми творення думової епіки.

Мета цього дослідження – доповнення й розширення знань про словесну та музичну композицію думи й про співвідношення слова та музики в музичному речитативі думи в контексті формульної теорії.

Завдання дослідження полягають у такому:

- розглянути формульність як одну з притаманних стильових рис думи;
- зробити парадигматичний аналіз словесного тексту варіантів думи “Вдова”;
- проаналізувати найпоширеніші музичні формули дум;
- виявити рівні співвідношення слова й музики в музичному речитативі думи.

Ще до дослідження А.Лорда типові місця у фольклорі були відмічені й описані багатьма дослідниками. Зокрема, наявність типових місць, сталих епітетів та їх роль у творенні фольклорного твору відзначали О.Веселовський [1] і Б.Путілов [9].

В українській фольклористиці вперше з формульною теорією А.Лорда ознайомився та висловив свою думку із цього приводу Ф.Колесса. Прочитавши рецензію Б.Рибби на теорію М.Перрі й А.Лорда, Ф.Колесса погодився з основними положеннями цієї теорії. Ще до ознайомлення з дослідженнями американських учених Ф.Колесса зазначав, що в українських думах теж наявні традиційні схеми оповідання, епічні повторення й формули, що засвідчують понад усякий сумнів усну техніку їх складання й передачі [7, с.33].

Ф.Колесса вважав, що епічні вислови, епітети, символи, порівняння, образи – усе те, що вкладається в поняття формули, є витвором цілих генерацій народних співців, на відміну від М.Перрі, який визнавав це витвором кожного співця. Якби імпровізація перебувала тільки в межах теми або схеми, то кожний виконавець мав би свою поетичну систему, але вона є загальною для всіх кобзарів і лірників, які володіють традицією. Безперечно, думка Ф.Колесси є правильною. Це підтверджується відомими записами дум від кобзарів і лірників різних регіонів.

Класифікація А.Лорда й М.Перрі включає в себе формули, формульні вирази, теми. Згідно з їх теорією, словесну формульність українських дум можна поділити на:

- **формули-теми** – тема попадання в неволю, молитва про визволення;
- **формульні вирази** – наприклад, *люди до церкви йдуть, як бджоли гудуть; словами промовляє, сльозами обливає; світа Божого, сонця праведного у своїх очах не видали;*
- **формули** – приміром, *бідні невольники, клясти-проклинати, чужа чужина, свята неділенька, чорні хмари, дрібні дощі, темні (сиві) тумани* тощо.

Ці формули та формульні вирази характерні для дум давнішої верстви – для невольницьких і побутових. Для дум пізнішої верстви – часів Хмельниччини вони менш властиві. Думи пізнішої верстви мають розвинений сюжет, у них зустрічається більше конкретики, фактів, прізвищ, менше порівнянь з природою.

Термін “тема”, який вжив А.Лорд у своїй формульній теорії, у своїх працях проаналізували О.Веселовський [1] і Ф.Колесса [7]. О.Веселовський назвав їх формулами-сюжетами [1, с.295], а Ф.Колесса – формулами [7, с.17]. Ним, зокрема, було проаналізовано 12 тем закінчення дум, які характерні для п'яти груп. Ф.Колесса відзначає, що теми, як і формули, можуть входити в різні думи.

Д.Ревуцький у своєму збірнику дум та історичних пісень [12] дає розширений, але теж неповний перелік головних тем дум: попадання в неволю турецьку, тягар неволі, мрія про визволення, втеча, потурчення, молодецький герць, самітня смерть козака, гульня козацька й поділ здобичі, сила родинної основи.

Проаналізувавши записи дум, ми побачимо, що текст кожного уступу – це своєрідний мікросюжет. Між уступами рідко зустрічаються причинно-наслідкові зв'язки, як правило, вони відносно самостійні. Тобто, якщо виконавець забуде якийсь мікросюжет, загальний зміст думи не постраждає.

Візьмемо, приміром, тексти думи “Вдова”, оскільки вона була найбільш поширеною й популярною в період записування думового епосу в регіонах побутування кобзарів і лірників, зокрема, на Харківщині й Полтавщині. Проведемо парадигматичний аналіз думи “Вдова” на прикладі 14 записів варіантів словесного тексту думи з нотаціями, зроблених від чотирьох кобзарів Харківщини – Г.Гончаренка, С.Пасюги, І.Кучугури-Кучеренка, П.Древченка; від чотирьох кобзарів Полтавщини – О.Вересая, М.Кравченка, М.Дубини й О.Сластіона; від шести полтавських лірників – С.Говтваня, А.Скоби, О.Гришка, Г.Вахна та співаків П.Кравченка і Я.Пилипенко [16]. Модель парадигматичного аналізу думи виведена в дослідженні С.Грици “Парадигматичний аналіз думи “Олексій Попович” [3]. Під час аналізу виявилися деякі відмінності між мікросюжетами думи у виконанні полтавських кобзарів і лірників, що дало підставу їх розмежувати в окремі групи. Найбільша відмінність між полтавськими кобзарями й лірниками – кінцівка (мати не повертається у варіанті кобзарів і повертається – у лірницьких варіантах).

Будову думи на рівні мікросюжетів можна викласти у вигляді таблиці:

Таблиця 1

ХКЛ	1	2	-	-	5	6	-	7	-	9	10	-	11	12	13	14	15	16	-	17	18
ПК	1*	2	3	4	5	6	6 ^н	7*	8	9*	-	10 ^н	-	12*	13*	14*	15*	16*	-	17	18
ПЛС	1*	2	3	4	-	6	6 ^н	-	8	9*	-	10 ^н	-	12*	13*	14	15*	-	16 ^н	17	18

Примітки:

1. ХКЛ – харківські кобзарі й лірники; ПК – полтавські кобзарі; ПЛС – полтавські лірники та співаки.
2. 1* – сюжет, видозмінений у деталях.
3. 6^н – новий варіант сюжету, його доповнення, розширення. Нові сюжети розділені в окремі колонки для більшого унаочнення.

Розшифрування цифрових позначень мікросюжетів:

- 1 – мати розмовляє з маленькими синами;
- 2 – вдова не пускає синів у найми, сподіваючись на старості спокійного життя;
- 3 – вдова просить Всевишнього допомогти їй маленьких діточок виростити, одружити;
- 4 – вдова виростила, вивчила й одружила синів;
- 5 – сини виростили, одружилися і стали докоряти хлібом-сіллю старій матері;
- 6 – сини виганяють стару матір з дому;
- 6^н – докладна сцена вигнання матері з вказівкою, що робив кожен із братів;
- 7 – мати плаче й нарікає на синів;
- 8 – мати йде з подвір'я, спотикається, сини з неї насміхаються, бо нібито вона напилася;
- 9 – вдову беруть жити до себе чужі люди, частіше всього сусіди;
- 10 – вдова живе в чужому домі, доглядає за маленькими дітьми;
- 10^н – вдова прожила в сусідів багато років (від 13 до 34 у різних варіантах);
- 11 – вдова проклинає синів;
- 12 – на синів приходить кара, громи (хуртовини) знищують їхні хати, худобу, урожай у полі;
- 13 – люди осуджують синів;
- 14 – сини каються й вирішують просити матір повернутися;
- 15 – сини йдуть шукати матір з проханням повернутися, обіцяючи надалі її шанувати та вчити дітей і жінок поважати стару матір;
- 16 – вдова проклинає синів і не повертається (харківські лірники й О. Вересай);
- 16* – мати плаче, відмовляє синам, прощає синів, після чого помилював синів Господь; помирає вдова на чужому подвір'ї (полтавський кобзар М.Кравченко);
- 16^н – вдова повертається до синів (звертається до Бога, що вона молилася за синів, а їх покарано – старшому згоріла багата хата, у середущого немає нічого ні в полі, ні в домі – А.Скоба), після чого став їм Бог добро посилати й люди почали поважати (у Г.Вахна);
- 17 – похвала отцевій-материній молитві;
- 18 – славословіє.

З наведеної табл. видно, що харківські варіанти, порівняно з полтавськими, коротші. Більше того, харківські варіанти відзначаються меншою індивідуалізацією тексту, відносно єдністю сюжетної канви та спільністю фраз-формул. Цю особливість зазначила К.Грушевська [17, с.234]. Вражаючою є єдність словесних фраз у варіантах кобзаря Г.Гончаренка та лірників В.Гончара й Н.Колісника, зроблених у 20-річний відрізок часу. Можливо, В.Харків і нагадував лірникам текст за записом Ф.Колесси. Особливістю харківської школи є початок (порівняння розмови вдови й синів із шумом зеленої діброви) і кінцівка думи (мати не повертається до синів, похвала батькової-материнної молитви).

Натомість полтавські варіанти вирізняються значною індивідуальністю мікросюжетів, що свідчить про більш особисті, аніж регіональні, впливи. Уже з першого уступу полтавських лірників видно особливість кожного виконавця. Так, у Я.Пилипенко, Г.Вахна дія відбувалася в Києві на Подолі, в О.Гришка – у славному городі Крилові, а в С.Говтваня, А.Скоби та П.Кравченка не вказується, де, зате зазначається, **коли** – у *неділю рано*.

Індивідуальними є й так звані “слов’янські антители”. Порівняймо:

<i>А.Скоба</i>	<i>Я.Пилипенко</i>	<i>П.Кравченко</i>	<i>Г.Вахно</i>
<i>То не темнії</i>	<i>Ох, то не зелена</i>	<i>Вото ж то не сосна</i>	<i>А то ж не сосна</i>
<i>тумани налягали,</i>	<i>сосна шуміла</i>	<i>шуміла,</i>	<i>шуміла,</i>
<i>Та не дробнії</i>		<i>То не ранняя пташечка</i>	<i>Не зозуля кувала</i>
<i>дощики накрапали,</i>		<i>дробними голосами</i>	
		<i>щебетала,</i>	
<i>То не сивая зозуля</i>		<i>Ой то не сивая зозуля</i>	
<i>кувала</i>		<i>закувала</i>	

У С.Говтваня, О.Гришка таких антители узагалі немає. Так само й сини порівнюються із соколами не в усіх, а тільки в Я.Пилипенко й О.Гришка.

В А.Скоби є цікаві *індивідуальні формули*:

- мати плаче, коли сини її виганяють з дому – *сльоза сльозу побиває*;
 - після того, як найстарший син благає мати повернутися, бо зрозумів, що їх покарав Господь – *хіба я Тройцю святую не вмолила, що нещасная фортуна моїм синам послідила*;
- регіональні формули* (спільна в А.Скоби, М.Кравченка та Г.Вахна) – сцена вигнання матері – *Ой отсе тобі, мати, дорога широкая й довга!*
та більш відомі: люди до церкви йдуть, як бджілки гудуть (зустрічається в інших думках, зокрема, “Про сестру і брата”).

Також варіант думи в записі від А.Скоби вирізняється закінченням, якого не мають харківські та полтавські варіанти – удова повертається до синів, звертається до Бога з проханням, що вона молилася за синів, а їх покарано – старшому згоріла багата хата, у середущого немає нічого ні в полі, ні в домі.

Розглянувши текстові формули, перейдемо до аналізу музичної сторони дум. Формульність мелодики дум відзначав Олександр Кистяківський (друкувався під псевдонімом К-ській А.О.): “Дума у виконанні О.Вересая має характер повної імпровізації, однак основний мелодичний рисунок всіх дум зовсім однаковий” [8].

Основою, наріжним каменем досліджень музики дум, зв’язку музики й слова є праці Ф.Колесси. У дослідженнях дум Ф.Колесси немає терміна “формульність мелодії”, але присутній аналіз типових для кожного виконавця фраз, які класифіковані за закінченням, виводяться певні характерні інтонаційні звороти. Вивчаючи виконавців Полтавщини й Харківщини, Ф.Колесса приходить до висновку, що достатньо записати одну думу або навіть значну її частину, щоб описати стиль виконавця, адже “кожен кобзар і лірник співає всі думи свого репертуару на один зразок, обертаючи на різні лади основну тему мелодії” [6, с.309]. Кобзар або лірник виконує на свої фрази-формули всі думи свого репертуару, незважаючи на їх різний зміст. Найстабільнішою частиною думи, за спостереженнями Ф.Колесси, є кінцеві фрази періодів, “хоч і тут з’являються дрібні відміни” [6, с.77].

Уперше термін “музична формула” стосовно до українських дум з’являється в дослідженнях К.Квітки. Він відзначав наявність музичних формул у кожного виконавця, які він варіює та комбінує при виконанні дум різного змісту [5, с.15]. К.Квітка відмічає, що музичні

елементи, формули й прийоми, улюблені в індивідуальній творчо-виконавській діяльності кобзаря, не створювалися імпровізаційно в кожному даному випадку виконання думи. Вони були більш або менш стійкими, могли змінюватися протягом усього артистичного шляху виконавця [5, с.19].

М.Грінченко продовжив дослідження українського епосу, зокрема, з його музичного боку, використовуючи дослідження Ф.Колесси, М.Лисенка та К.Квітки. Опираючись на нотації дум, зроблені Ф.Колессою, він виводить у кожного виконавця основний мелодичний кістяк, на звуковій базі якого виростають інші варіанти його мелодичних формул [4, с.31–32].

В.Харків, записуючи репертуар харківських кобзарів і лірників на початку 1930-х рр., теж відзначав, що мелодія заплачки однотипна для всіх псалм репертуару виконавця, але в кожного вироблена своя відповідна заплачка [18, арк.65].

Усі раніше проведені дослідження музики дум дістали свою критичну оцінку в діяльності С.Грици, яка творчо використала попередні здобутки музикознавців і філологів – дослідників українського епосу й глибоко їх розвинула, а також використала дані з історії, лінгвістики, соціології. Аналізуючи мелос епіки, С.Грица наводить приклади тотожності думових і псалмових рецитацій. Використання музичних формул для виконання всіх творів репертуару є характерною ознакою модусу мислення епічного середовища. Саме мелодика, а не текст є головною ознакою, за якою можна визначити територію побутування народного твору.

Згідно з нашим аналізом нотацій дум, що складає 25% від усіх записів дум*, у речитативі переважної більшості кобзарів чітко розрізняються дві формули. Умовно назвемо їх перша формула – **А** та друга формула – **Б**.

Формула **А** – це низхідна мелодична фраза, яка часто починається з п'ятого, шостого або сьомого ступеня. В основі початку формули нерідко лежить оспівування 5 ступеня. Найчастіше закінчується на першому, рідше – на другому ступені. Саме ця формула, очевидно, навела Ф.Колессу на думку про еволюцію думового речитативу з похоронних голосінь, оскільки для останніх є характерним такий мелодичний хід. Ця формула або її різновид – найтиповіша для всіх кобзарів, лірників. Особливо яскраво вона проявляється у виконавців, від яких записували Ф.Колесса, М.Лисенко, В.Харків, тобто в харківської та полтавської груп. Указану формулу самі виконавці називали плачем. Саме вона зазнавала змін, коли на схилі літ вони за браком голосу не могли добре виконувати високі звуки (шостий і сьомий підвищені ступені).

Формула **Б** – це речитативна фраза протяжним ректотоно (може бути і шестиразовий, і навіть більше), часто закінчується висхідним рухом, наприклад, на кварту чи квінту. Ця формула або її різновид також є типовою для більшості кобзарів, лірників. Один з її різновидів – мелодизована фраза з висхідним або хвилеподібним рухом типу від 1 до 4 або 5 ступенів (13254#321, 134#321 тощо). Основна її відмінність від формули **А** – це наявність ходів на широкі інтервали, переважно на кварту (з 2 на 5 ступінь або з нижнього V на 1 ступінь), квінту (з 1 на 5 ступінь). Порівняно з формулою **А** в ній більше ректотоно. Д.Ревуцький називає цю складову частину думи “говірок”, відзначаючи її спокійний і невиразний характер. У своїй промові на Республіканській нараді кобзарів 18 квітня 1939 року Д.Ревуцький говорив: “Як починається говірок, вставляй слова і під самий кінець підвищуй голос” [11]. Усю думу він поділяє на фігури плачу й фігури говірки.

Окрім цих двох формул, у кожного кобзаря є своя каденція, якою переважно завершується формула **А** і яку умовно назвемо **В**. Ця формула зустрічається в кінці значного уривка тексту, але не завжди збігається із закінченням періоду-уступу. Вона часто завершується на першому або другому ступені. Якщо розглянути кінцеві фрази періодів полтавських виконавців, виведені Ф.Колессою в його першому томі “Мелодій українських дум”, то переважатимуть каденційні ходи 321, 3 VII# 1, 4321.

Музична формула **А** або **Б**, як правило, збігається зі словесною фразою. Збіг обох фраз – словесної й музичної – отримав назву в дослідженні дум Ф.Колесси “пісенне коліно” [6, с.52]. Музична формула (**А** або **Б**) може бути пристосована і до довгого, і до короткого словесного рядка завдяки більшому чи меншому використанню повторів одного звука.

* Під час аналізу нотацій опираємося на найновіше та найповніше видання українських дум з нотаціями, опубліковане у 2007 році Інститутом мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Рильського.

Але є місця в думі, коли словесній фразі відповідає поєднання двох музичних формул **A** і **B**, наприклад, у думі “Маруся Богуславка” у виконанні В.Гончара на словесну фразу-формулу “дівка-бранка попівна Маруся Богуславка” припадає дві музичні формули **A** і **B**. Таких прикладів можна навести досить багато. Аналізуючи музичні фрази дум, Ф.Колесса відзначав: “В рідких випадках одна фраза так непомітно переходить в другу, що й за допомогою тексту розмежування є трудним і залишає деякі сумніви” [6, с.52].

Комбінування формул **A, B, B**, їх безперервне варіювання протягом виконання й творить оригінальну форму дум. Наприклад, схематично це може виглядати так: **A B A₁ B₁ A₂ A₃ B₂ B A₄ B₃ A₅ A₆ ...** Із цієї схеми бачимо, що найчастіше кобзарі, лірники вживають формулу **A**, з якої, власне, вони розпочинають рецитацію. Це привело дослідників до хибної думки, що думу виконують на один мотив. Хоч є приклади виконання думи лише варіюванням формули **A**, таким, приміром, є виконання дум М.Кравченком.

Отже, наше дослідження дає підставу говорити про формульність як рису формотворення думи. Мається на увазі послідовність варіюваних формул **ABB**, які й творять цілісну форму. С.Грица зазначала: “Музична форма дум становить цикл варіацій на обрану кобзарем мелодичну тему – свого роду *loci communes* його рецитації” [2, с.204]. Музичних формул в інтонаційному словнику кобзаря або лірника може бути більше одної – дві чи три.

Постійне співвідношення в думах словесного та музичного елементів під час творення форми є беззаперечним фактом, який підкреслювали у своїх дослідженнях Ф.Колесса, М.Грінченко, С.Грица, М.Рильський, Д.Ревуцький, К.Грушевська.

Саме через тісний взаємозв’язок словесного й музичного начал у народній пісні, а в думі особливо, дослідники дум підкреслювали необхідність запису слів одночасно зі співом. На це вказували Ф.Колесса [6, с.50], М.Сперанський, який відзначав, що слово при співі може мати інший фонетизм, а інколи й морфологію, ніж у простій мові [14, с.6]. Запис слів, які диктуються, завжди буде відрізнятися від запису слів, що співаються. Та й спостереження над виконавцями показують, що словесний текст часом не може бути відтворений або відтворюється з труднощами без співу. Це виявляють і записи дум В.Харкова від харківських лірників. Порівнявши записи текстів без мелодії [13] і підтекстовку розшифрованих нотацій, ми побачимо незначні відмінності в тексті.

Але таких записів слів з мелодією є дуже мало, як уже згадувалося – лише 25% від усіх записів дум. Надзвичайно складна з мелодичного й ритмічного боку нотація дум вимагає вняткові високого рівня професійної музичної підготовки, якої бракувало багатьом дослідникам.

Взаємодія тексту й мелодії також проявляється в ритміці. Ф.Колесса на основі власних нотацій дум розкрив залежність музичного речитативу від акцентування слів і їх синтаксичного складу. Він зазначав, що в думах мелодія висуває всюди граматичні наголоси відповідного тексту, отже, ритмічна форма музичних фраз залежить від укладу складів і наголосів у відповідних віршах [6, с.34]. Проте постійне співвідношення слова й музики в думовій рецитації обмежує розвиток вокально-мелодичної лінії до певної межі. Найбільшого розквіту мелодія досягає в інструментальних заплачках і мелодизованих кінцівках співаних фраз. Саме в цих елементах найбільше проявляється індивідуальність виконавця. Під час рецитації слово й музика розвиваються в тісному зв’язку, найбільше проявляючи цей зв’язок в акцентуації (наголос словесний відповідає наголосу музичному) і в структуруванні (фраза словесна відповідає фразі музичній).

Формульність – головна ознака традиційного кобзарства та лірництва. Для виконавця дум словесні й музичні формули є складовою формотворення. Постійна імпровізаційність, яка перебуває в межах традиції, наближає процес виконання думи до процесу творення.

1. Веселовский А. Историческая поэтика / А. Веселовский. – М. : Высшая школа, 1989. – 408 с.
2. Грица С. Й. Мелос української народної епіки / С. Й. Грица. – К. : Наукова думка, 1979. – 248 с.
3. Грица С. Й. Парадигматичний аналіз думи “Олексій Попович” / С. Й. Грица // Студії мистецтвознавчі. – № 2 (26) : Театр. Музика. Кіно. – К. : Вид-во ІМФЕ, 2009. – С. 112–118.
4. Грінченко М. Українські народні думи / М. Грінченко // Вибране. – К., 1959. – С. 15–54.
5. Квітка К. Епічні пісні / К. Квітка // Вибрані статті. – К., 1985. – Ч. I. – 152 с.
6. Колесса Ф. М. Мелодії українських народних дум / Ф. М. Колесса. – К. : Наук. думка, 1969. – 591 с.

7. Колесса Ф. М. Формули закінчення в українських народних думах у зв'язку з питанням про наверстування дум / Ф. Колесса. – Львів : НТШ, 1935. – 67 с.
8. К-ській А. О. О музыке дум и песен О. Вересая / А. К-ський // Киевская старина. – 1882. – Кн. VIII. – С. 283–287.
9. Лорд А. Сказитель / А. Лорд. – М., 1994. – 338 с.
10. Перетц В. Українські думи в новому виданні К. М. Грушевської / В. Перетц // Етнографічний вісник. – К., 1928. – Кн. 7.
11. Ревуцький Д. Промова на нараді кобзарів 1939 року / Д. Ревуцький // Рукописні фонди Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського, ф. 8-5, од. зб. 614-а.
12. Ревуцький Д. Українські думи та пісні історичні / Д. Ревуцький. – 2-ге вид. – К. ; Х. : Держ. вид-во України, 1930. – 232 с.
13. Розшифровки дум і псалм, записаних від кобзарів і лірників на фонографічні валки // Рукописні фонди Інституту мистецтвознавства, фольклористики і етнології ім. М. Рильського, ф. 6–4, од. зб. 194, 94 арк.
14. Сперанский М. Н. Южно-русская песня и ее носители (по поводу бандуриста Т. М. Пархоменка) / М. Сперанский. – К., 1904.
15. Украинские народные думы. Тексты / [отв. ред. В. М. Гацак ; вступ. ст. Б. П. Кирдана]. – М. : Наука, 1972. – 560 с.
16. Українські народні думи / [упоряд. С. Грица та ін.]. – К. : Вид-во ІМФЕ, 2007. – 824 с.
17. Українські народні думи. Т. 2 корпусу // Тексти № 14–33 ; [передм. К. Грушевської]. – Х. ; К. : Пролетар, 1931. – 304 с.
18. Харків В. Спостереження над лірниками та кобзарями Валківського р-ну на Харківщині / В. Харків // Рукописні фонди Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського, ф. 6-2, од. зб. 23 (2). – 72 арк.

В статтє проанализировано формульність как одну из характерных стилистических особенностей украинских дум. Проведен анализ словесных и музыкальных формул думового епоса.

Ключевые слова: эпическая формульность, ритмомелодические формулы, парадигматический анализ.

In this article formulae were analyzed as one of the distinctive stylistic features of Ukrainian songs. There were analyzed the verbal and musical formulas of Duma epic.

Key words: epical formula, rhythmical-melodical formulas, paradigmatical analysis.

УДК 78.07 (477) 314. 743

Ганна Карась

СТАН І ПЕРСПЕКТИВИ ДІАЛОГУ “УКРАЇНА – ДІАСПОРА” У СФЕРІ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

У статті аналізується сучасний стан взаємодії західної діаспори з Україною у сфері музичної культури, типологізовано сучасні форми співпраці України та західної діаспори в галузі музичної культури, виокремлено провідні постаті діячів музичної культури в цьому процесі, намічено перспективи розвитку діалогу.

Ключові слова: західна діаспора, Україна, взаємодія, діалог, музична культура.

Посилення міграційних процесів у сучасній Україні й існування потужної західної діаспори з більш як столітньою історією актуалізує дослідження їх сучасною українською наукою. Контакти закордонних українців з Україною впродовж ХХ ст. були “далеко неоднозначними, супроводжувалися зайвим ідеологічним протиборством, обопільною конфронтацією, але водночас і пошуками співпраці, що увінчалися у 80–90-ті роки минулого сторіччя досить високим для тих часів рівнем взаємних культурних та наукових зв’язків” [14, с.25].

Якщо не враховувати численних публіцистичних статей письменників і журналістів про контакти України з діаспорою на рівні обмінів, що здійснювалися Товариством культурних зв’язків з українцями діаспори *Україна* з так званими “прогресивними” українськими товариствами у США і Канаді протягом ХХ ст., наукове дослідження проблеми взаємодії* західної

* Користуючись терміном “взаємодія”, маємо на увазі систему спілкування, контактів, стосунків на індивідуальному та груповому рівнях між представниками ядра українського етносу й діаспори.

української діаспори з Україною розпочинається тільки в 1990-х рр. Однією з перших була стаття В.Євтуха, де ці взаємини подаються в контексті етнополітичного ренесансу, який переживала Україна при кінці ХХ ст. Учений пропонує розглядати взаємодію на двох рівнях – індивідуальному та груповому у формах безпосередніх чи опосередкованих (через засоби масової інформації, літературу, мистецтво тощо) контактів [6, с.8]*. Виявами індивідуального рівня взаємодії є: а) взаємне спілкування й контакти в процесі відвідин родичів і знайомих; 2) широкий доступ до інформації (формування фондів закордонної україніки в бібліотеках та університетах України, видання). На рівні групової взаємодії – обмін делегаціями, мистецькими колективами. К.Чернова аналізує еволюцію форм співпраці діаспори з Україною впродовж усього ХХ ст., щоправда, питання культури висвітлені фрагментарно [30; 31].

Стосунки України та закордонного українства сьогодні розвиваються у двох напрямках – по вертикалі та горизонталі. У першому випадку вони реалізуються як наукові дослідження широкого діапазону, охоплюючи різні галузі – історію, культуру, мистецтво, вивчаючи діаспору як явище, а також глибинні міграційні процеси, становлення, формування та структурування українських громад. Не менш важливим для співпраці України та її діаспори є розвиток взаємин по горизонталі. Адже українські громади сьогодні не існують в їхньому первісному вигляді. Нині в їхньому середовищі відбуваються значні трансформаційні процеси, зумовлені різними чинниками, зокрема, асиміляційними.

Про вектори взаємодії західної діаспори з Україною за матеріалами експертного соціологічного опитування, проведеного 1996 р. Центром етносоціологічних та етнополітичних досліджень Інституту соціології НАН України, розмірковують В.Трощинський та О.Швачка [28]. Аналізуючи взаємодію України й діаспори у сфері науки та культури, експерти називають однією з основних перешкод для співпраці недостатню увагу держави до цієї сфери, у т. ч. обмеженість фінансування наукових розробок і програм розвитку культури, а також порівняно низький рівень (за невеликим винятком) закладів культури в діаспорі, аматорський характер їхніх творчих колективів. Якщо з першим фактором можна беззастережно погодитися, то недостатньо глибокі, поверхневі знання українських експертів музичної культури діаспори, умов її формування та побутування ще раз підтверджують важливість її дослідження та потребу копійної інформаційної роботи в плані подолання взаємних стереотипів. Культурні зв'язки окремих регіонів і діаспори, мистецтво й традиційна культура української діаспори стають предметом наукових дискусій та публікацій [13; 18; 29].

Відомий культуролог, професор Римського університету *Ла Сап'єнца* Оксана Пахльовська впродовж двадцяти років незалежності України досліджує внутрішні та зовнішні соціокультурні й політичні механізми культурної інтеграції України в Європу, випрацьовує конкретні програми співпраці діаспори, України з країнами Європи [22; 23], у т. ч. у галузі музичного мистецтва (стажування студентів вищих навчальних музичних закладів). Проте, на жаль, механізмів такої співпраці на рівні державних органів не розроблено.

Аналізуючи кризи й перспективи культурного діалогу біному “Україна–діаспора”, учена виділяє кілька рівнів: **геокультурна криза** (бінарний зв'язок сьогодні вже недостатній; “інвестиційним полем” для України має стати Європа); **ідеологічна криза** (криза ідентичності); **концепційна криза** (яку Україну й з якою метою будемо); **структурно-інституційна криза** (не вибудовується системна реконструкція інституційного простору української культури й науки); **філософська криза** (переважають анахронічні форми мислення архаїчно-патріотичного напрямку, відсутність відповідних інтерпретативних кодів української культури) [22, с.213–217]. Як наслідок, спостерігається брак стратегічних рішень у стосунках України з діаспорою. Разом з тим О.Пахльовська накреслює майбутнє України в діалозі зі світом, де перспективною стає поліцентрична співпраця, культурна її інтеграція у світовий культурний простір. Глобалізація, як прихований мотор трансформації суспільства, спонукає нашу країну віднайти свою європейську природу й віддати пріоритет своїй європейській і культурно-науковій стратегії [22, с.238–242].

Водночас взаємодія західної діаспори з Україною у сфері музичної культури ще не ставала предметом аналізу, тому **метою** нашої розвідки є огляд сучасного стану цієї взаємодії,

* Пізніше ці ідеї вчений розвинув у монографії. Див.: Євтух В. Етнополітика в Україні: правничий та культурологічний аспекти / В. Євтух. – К. : УАННП “Фенікс”, 1997. – 215 с.

накреслення перспектив її розвитку. Для цього необхідно розв'язати такі завдання: типологізувати сучасні форми співпраці України та західної діаспори в галузі музичної культури; виокремити провідні постаті діячів музичної культури в цьому процесі; намітити перспективи розвитку діалогу.

Зв'язки діаспори й материкової України були постійними, проте їх інтенсивність та ідеологічна спрямованість у той чи інший період були різними. Із моменту проголошення незалежності України відбувається інтенсифікація взаємин, їх багатогранність, зміна їх змісту та розширення географії, зняття ідеологічних нашарувань, усунення класово-політичних чинників; накопичення нового досвіду їх будівництва в умовах покращення міжнародного клімату, збільшення каналів реалізації взаємодії (різноманітні фонди, наукові, громадські, політичні установи й організації, асоціації, спільні малі підприємства, мистецькі колективи тощо). У цей час контакти й музичні взаємозв'язки діаспори та материкової спільноти стали інтенсивними й набули нового забарвлення. Почали складатися **нові форми** співпраці: проведення спільних фольклорних свят “*Мова наша солов'їна*” за участю художніх колективів України та закордонних українців; міжнародних конкурсів та фестивалів, участь в яких беруть митці діаспори; міжнародних конгресів та конференцій, присвячених проблемам діаспори за участю закордонних науковців; авторських концертів митців діаспори; здійснення оперних постановок композиторів української діаспори; допомога в технічному оснащенні освітніх і наукових інституцій, виданні нотної та музикознавчої літератури.

Митці діаспори активно включилися у фестивальний рух в Україні. Це, зокрема, фестиваль “*Музика українського зарубіжжя*” (Львів, 1991) [4], міжнародний фестиваль сучасної музики “*Контрасти*” (Львів, від 1995 р. до сьогодні) [9], міжнародний фестиваль академічної музики *Київ Музик Фест* [10; 11], який уперше гостинно відчинив двері композиторам української діаспори, актуалізував їх твори на історичній батьківщині. Відтепер вони не лише стали гостями фестивалів, здобули можливість особисто репрезентувати свої твори й познайомитися з колегами в Україні. Більшість із них, зокрема, І.Соневицький, Р.Савицький, В.Балей (США), В.П'юра, Ю.Фіала, Г.Кулеша (Канада), М.Кузан (Франція), А.Мірошник (Австралія) та інші, активно включилися в музичне життя України, стали членами Національної спілки композиторів. Як пише І.Сікорська: “Мало не революцією у суспільній свідомості стало призначення на посаду співдиректора “Київ музик фесту” американського композитора українського походження Вірка Балея. Він першим в Україні продемонстрував феномен поєднання в одній особі творчих та організаторських здібностей: композитора, диригента, музикознавця і, водночас, активного продюсера і менеджера <...> Завдяки сприянню В.Балея українська музична громадськість змогла познайомитися з багатьма визначними композиторами і виконавцями США (Дж.Корільяно, А.Кроуз, В.Олбрайт, ансамблі “California E.A.R.Unit” і “Continuum”, піаністка М.Цісик, саксофоністи Г.Сміт, М.Леонард та ін.)” [26]. Про співпрацю з ним пишуть М.Копиця та І.Карабиць [10]. В.Балей на “Фесті-97” дав таку оцінку українському фестивалю: “Я знайомий з багатьма фестивалями світу, але важко знайти серед них такий, який так вкорінився б у рідну культуру, як “Київ музик фест” [26]. Серед композиторів діаспори, чиї твори часто виконувалися на *Фесті*, це, насамперед, Леонід Грабовський (США). Його твори звучали у виконанні ансамблю *Continuum* із США на першому *Фесті-90*, на *Фесті-92* прозвучала його Симфонія-елегія *Ворзель*. Від 1992 р. активним учасником *Фесту* є композитор Анатолій Мірошник з Австралії. Він повернувся в рідне місто через 49 років розлуки як гість та учасник Третього українського міжнародного музичного фестивалю *Київ Музик Фест*. Під час фестивалю 4 жовтня 1992 р. у великому залі консерваторії композитором із симфонічним оркестром (диригент І.Палкін) було виконано його твір – *Українська рапсодія* для фортепіано з оркестром [20, с.164]. На фестивалі в 1993 р. відбувся концерт-зустріч з А.Мірошником: твори для скрипки й фортепіано виконали учні музичної школи ім. М.Лисенка, *Українську рапсодію* знову виконав автор і симфонічний оркестр (диригент С.Протопопов). Участь у фестивалі стала великим стимулом для композитора – він пише нові композиції. Твори для скрипки А.Мірошника в Австралії виконував видатний скрипаль Богодар Которович, який викладав у Сіднейській консерваторії на її запрошення. На побажання відомої піаністки Євгенії Басалаєвої автор пише *Концертну фантазію* для фортепіано з оркестром, яку вона чудово виконала на фестивалі *Київ Музик Фест* 1995 року. На *Фесті* в 1999 р. прозвучав Перший фортепіанний концерт А.Мірошника у виконанні молодого піаніста

О.Колтакова. Під егідою *Київ Музик Фесту* та музичного училища ім. Р.Глієра у 2001 році в Києві вийшла збірка творів композитора *Любіть Україну*, до якої увійшло 39 пісень на сл. Т.Шевченка, В.Сосюри, українських поетів в Австралії (К.Фольц, В.Онуфрієнка); *Українська респодія* для фортепіано; Адажіо з балету *Причинна* для скрипки та інші твори. На *Фесті* 2003 року прозвучала його Сюїта з балету *Причинна* у виконанні національного оркестру Українського радіо (диригент В.Блінов).

Перше знайомство з творчістю композитора Юрія Олійника (США) в Україні пов’язане з успішним виконанням його *Сонати* для фортепіано у виконанні Оксани Рапіти на фестивалі *Музика українського зарубіжжя* (1991), що відбувся у Львові. У рамках Шостого міжнародного музичного фестивалю *Віртуози* (м. Львів, 2 червня 1995 р., філармонія) відбувся авторський вечір композитора. У програмі було представлено твори останніх 15-ти років для фортепіано та бандури у виконанні лауреатів міжнародних конкурсів виконавців-бандуристів Тараса Лазуркевича, Олега Созанського, Олі Герасименко, піаністки Оксани Рапіти [17].

Щорічний міжнародний фестиваль сучасної музики *Контрасти* було засновано у Львові восени 1995 року композиторами Львівської організації Національної спілки композиторів України та диригентом Романом Реваковичем (Польща). Відтоді, з року в рік, у цьому святі музики бере участь все більше й більше відомих музикантів, привертаючи увагу широкої аудиторії та викликаючи щоразу більший резонанс. Фестиваль покликаний розкрити львів’янам і гостям міста розмаїття сучасних музичних форм, стилів, жанрів та інтерпретацій, підкреслюючи особливий, часто контрастний характер нової музики. На першому фестивалі (1995) прозвучали твори: *Діахронія* для фортепіанного дуету, *Нуауа* для скрипки й фортепіано М.Кузана (Франція); кантата для камерного хору *Tempere mortem* на тексти Г.Сковороди Л.Грабовського (США), *Музика для друга* для ударних О.Грінберга (ФРН); на другому (1996) – симфонічний диптих *Плач і молитва* Валентина Бібіка (Росія, з 1998 – він в Ізраїлі); *Кола на воді* для гітари О.Грінберга; *Когда...* інтродукція і 9 мініатюр на вірші В.Хлебникова для голосу Л.Грабовського; на третьому (1997) – *Ноктюрн № 8* для фортепіано В.Балея (США); *Звуки міста* для саксофона, *В гармонії* для ансамблю сучасної музики О.Грінберга; на четвертому (1998) – *Гомеоморфія III* для фортепіано, *Глас II (заупокійний)* для бас-кларнета solo та *Глас I* для віолончелі solo Л.Грабовського; *Літня музика* для камерного оркестру В.Бібіка (Ізраїль); *Рославцуканпріччю* для скрипки solo О.Грінберга; на п’ятому (1999) – *Трени III* для віолончелі, *Орфейів спів* для гобоя та камерного оркестру В.Балея; *Символи часу* для саксофона та віолончелі О.Грінберга; *Прелюдії і фуга*, *Соната № 3* для фортепіано, *Маленький концерт* для фортепіанного тріо В.Бібіка; *Концерт для скрипки і камерного оркестру* В.Зубицького (Італія); на шостому (2000) – Концерт для фортепіано з оркестром *Обрядовий* Юрія Олійника (США), *Діахронія* М.Кузана; *Кімнатна рослина* О.Грінберга; на сьомому (2001) – твори В.Балея: *Персона II* для кларнета solo, *Ноктюрнове № 6* для фортепіано, *Вирізьблені птахи* для кларнета й фортепіано, *Клітемнестра* (драматична сцена для мецо-сопрано, кларнета, скрипки, віолончелі та фортепіано, вірші О.Забужко в перекладі на англійську Ліси Сапінкофф); *Сім мініатюр* для струнного оркестру В. Бібіка; *З безодні* для камерного оркестру О. Грінберга; на восьмому (2002) – *Знаки quasi соната* для кларнета й фортепіано В.Бібіка; *Глас I* для віолончелі solo Л.Грабовського; *У просторі снів* – сюїта № 1 для кларнета, скрипки й фортепіано В.Балея; на десятому (2004) – *Сюїта Гори* для фортепіано С.Туркевич (Ірландія); на п’ятнадцятому (2009) – *Концерт № 1* для фортепіано з оркестром В.Бібіка прозвучав у виконанні Володимира Винницького (фортепіано, США); на шістнадцятому (2010) відбувся авторський вечір композитора Леоніда Грабовського, прозвучали *Чотири українські пісні* для хору та симфонічного оркестру; виконувалися твори В.Бібіка та В.Зубицького, серед виконавців був Олег Криса (скрипка, США). Як видно з огляду, композитори діаспори представлені майже на всіх фестивалях, а їх твори збагачують палітру сучасної музики.

Композитори України також представляють свою творчість за кордоном. Так, На Першому міжнародному конкурсі композицій для бандури ім. Григорія Китастого (Канада, 2000) першу премію здобула Оксана Герасименко (м. Львів) за концертну фантазію “Купало”, його лауреатом став Ігор Гайденко (м. Харків).

У часи незалежності в Україні з’явилися музичні конкурси, пов’язані з іменами закордонних українців. Це – Міжнародний конкурс оперних співаків ім. С.Крушельницької (перший

конкурс відбувся у Львові, 1991), Міжнародний конкурс молодих піаністів пам'яті Володимира Горовиця в Києві (у 2011-му році проведено вже IX конкурс), Міжнародний конкурс бандуристів ім. Г. Китастого [32], Міжнародний конкурс вокалістів ім. І.Алчевського (Харків, від 1999), Всеукраїнський конкурс молодих вокалістів імені Іри Маланюк (у м. Івано-Франківськ, де народилася співачка, 2007, 2009, 2011, організатор – Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника), Всеукраїнський конкурс молодих вокалістів Теодора Терена-Юськіва (від 2006, організатор – Львівська національна музична академія ім. М.Лисенка, Почесний Президент конкурсу – Теодор Терен-Юськів*).

Митці діаспори отримали змогу не лише відвідувати рідну землю, але знайомити земляків із своєю творчістю. Одним з перших був Ігор Соневицький із США. У 1993 році він читав лекції з історії української церковної музики у Вищому музичному інституті ім. М.Лисенка у Львові, у Дрогобицькому державному педагогічному інституті ім. І.Франка. Його авторські концерти відбулися у Львові, Дрогобичі, Чорткові, твори композитора звучали під час Міжнародних фестивалів сучасної музики в Києві. Тут видана збірка його солоспівів, опера *Зоря* і фортепіанний концерт. У Львові видруковані хорові твори, фортепіанні п'єси І.Соневицького, словник українських композиторів, випущено компакт-диски [27], у 1995 р. поставлена опера *Зоря*. Музика Ігоря Соневицького стає репертуарною в Україні.

Неодноразово в різних містах України виступав і проводив майстер-класи всесвітньо відомий гітарист Лео Вітошинський. Його виконавська та педагогічна праця розпочалася у Львові в 1990 р. Він мав концерти з Львівським струнним квартетом і симфонічним оркестром Львівської філармонії, Київським камерним оркестром, молодим скрипалем Остапом Шутком; постійно давав майстеркласи у Львівській національній музичній академії; започаткував премію для молодих українських музикантів. Свідомством визнання в Україні заслуг професора Л.Вітошинського у сфері культури й мистецтва стало присвоєння йому в 1998 р. звання *Professor honoris causa* Львівської державної музичної академії ім. М.Лисенка, а у 2001-му – почесного звання *Заслужений артист України*.

Серед перших, хто почав приїжджати в Україну на початку 1990-х, був також Євген О.Садовський із США. У 1992 році відбувся концерт із творів композитора в Золочеві за участю хорових колективів і народної артистки України Ніни Матвієнко [7, с.132–133], а своє 90-ліття маестро відсвяткував у 2003 р. у Львові авторським концертом за участю провідних колективів Львівщини, диригуючи на сцені [12], а також відвідав місто своєї молодості – Івано-Франківськ як почесний гість Всеукраїнського конкурсу хорової музики ім. Д.Січинського [16]. У зверненні до учасників конкурсу Євген Садовський закликав зберігати українську пісню, рівень хорового мистецтва, бути патріотами своєї землі. Його авторський концерт “Де рідний край – там моє серце” в Івано-Франківську в обласній філармонії 2 листопада 2006 р., підготовлений силами студентів і викладачів Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В.Стефаника, відбувся за участю автора [25].

На початку 1990-х у Києві вперше відбувся концерт із творів композитора Антона Рудницького (США) у виконанні його синів – піаніста Романа та віолончеліста Доріана Рудницьких і солістів Національної опери України. Вів концерт народний артист України професор Іван Гамкало. Як диригент І.Гамкало здійснив у 1995 р. у Національній опері ім. Т.Шевченка постановку опери А.Рудницького *Анна Ярославна, королева Франції*, музичну редакцію та оркестрування якої виконав Левко Колодуб. Оскільки в її постановці брали участь режисер Мішель Волковицький і художник-сценограф Олександр Еро з Франції, підтримку у фінансуванні надали Фонд А.Рудницького з Філадельфії та американські бізнесмени, то, як відзначав на прем'єрі генеральний директор і художній керівник Національної опери України А.Мокренко, “ця постановка по праву може вважатися українсько-французько-українською”, а прем'єра – міжнародного рівня [24]. На виставу приїхала колишня примадонна цього театру, 93-літня дружина композитора Марія Сокіл-Рудницька із синами. Саме вона була ініціатором постановки. Незважаючи на вік, М.Сокіл вела переписку з керівництвом театру як до, так і після

* На час заснування конкурсу Т.Терен-Юськів – 96-річний митець, сам колишній стипендіат фонду ім. О.Мишуги, на його кошти у 2005 р. були придбані два концертні фортепіано австрійської фірми *Busendorfer* для Львівської музичної академії ім. М.Лисенка.

постановки опери, цікавилася її долею, щиро вболівала за розвиток демократичних процесів в Україні, про що свідчать її листи протягом семи років [1]. Постановка опери А.Рудницького, яка була в репертуарі театру протягом кількох сезонів і транслювалася Українським телебаченням, знаменувала собою новий етап культурних взаємин діаспори та материкової України.

Серед імен, які повертаються на Батьківщину, відомі співаки: М.Скала-Старицький, І.Маланюк, Й.Гошуляк. У 1992 р. у Львівському театрі опери та балету відбувся концерт, присвячений М.Скала-Старицькому, у 1994 р. – вечір спогадів про нього У 1999 р. виставою опери Дж.Пуччіні *Богема* вшанували 90-річчя митця, по Львівському (1995) і Тернопільському (1999) радіо транслювали музично-літературні передачі, а Музично-меморіальний музей Соломії Крушельницької організував ряд виставок: *Співак з ласки Божої* (2004), *Мої почування і моє серце були завжди українськими* (2008), *20 раритетів Музею Соломії Крушельницької* (2009), ювілейна, присвячена 100-річчю від дня народження співака (2009). Низка заходів на увічнення пам’яті видатного співака відбулась і на його батьківщині, у Скалі Подільській [8, с.17–18].

Ще один напрям взаємодії – гастрольна діяльність. Одними з перших хорових колективів, які почали концертувати в Україні з початку 1990-х років, були: *Тисячоліття* (Варшава, Польща, кер. Я.Полянський), *Бурлака* (Торонто, Канада, кер. О.Хміль), *Гомін* (Манчестер, Англія, кер. Я.Бабуняк), *Веснівка* (Торонто, Канада, кер. К.Зорич-Кондрацька), *Україна* (Мюнхен – Новий Ульм, Німеччина, кер. Є.Задарко), *Карпати* (Кошиці, Словаччина, кер. Л.Довгович), хор ім. О.Кошиця (Канада, кер. В.Климків), *Візантійський хор*, *хор ім. М.Лисенка* (Нідерланди, кер. М.Антонович), інші хори й ансамблі з Європи, США, Канади та Австралії. Характерно, що гастрольні маршрути цих колективів пролягають усією Україною, часто відбуваються спільні концерти хорів діаспори з місцевими хоровими колективами. При цьому, як підмітив М.Бурбан, “виявилися цікаві підходи – спільні, відмінні – у формуванні репертуару в нас, в Україні, та в умовах “вільного світу” [3, с.13]. Хорові колективи України теж отримали можливість презентувати національне хорове мистецтво за її межами. За роки незалежності десятки українських хорів виступали на різноманітних міжнародних хорових конкурсах, фестивалях або концертували практично чи не в усіх країнах Європи, у США, Канаді, Австралії [Детальніше див.: 3, с.14–17]. Все частішими стають концерти українських виконавців діаспори в Україні. Разом із своїм гуртом *Papa Duke* приїжджає відомий скрипаль Василь Попадюк з Канади (2008–2011), виступаючи в різних містах України.

Діаспора надає допомогу в технічному оснащенні наукових інституцій в Україні. Так, для піднесення етнографічної та фольклористичної науки в Україні українські канадці передали комп’ютери Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М.Рильського НАН України в Києві, його філії у Львові – Інституту народознавства; за допомогою фонду Сороса придбали відповідну техніку та нові плівки для переписування давніх записів; передали кошти Інституту народознавства у Львові для видання бібліографії фольклору та етнографії, яку підготував О.Мороз [15, с.85].

Тіснішими стають контакти прикордонних регіонів. Так, інтенсивні зв’язки мають русини-українці Словаччини з Україною, а точніше, із Закарпатською областю, Ужгородським державним університетом, видавництвом *Карпати*, товариством *Просвіта*. На Пряшівщині в 1992 р. уперше побувала експедиція Інституту народознавства НАН України зі Львова [21, с.46].

Культурний діалог України та її західної діаспори, у тому числі у сфері музичної культури, стає предметом наукових дискусій на численних міжнародних конгресах, конференціях. Так, еміграція населення західноукраїнських земель до Північної Америки на рубежі XIX–XX ст. стала темою Міжнародної конференції, присвяченої 100-річчю української еміграції [19]. У наукових статтях конференції розкриваються питання методології та історіографії української міграції. Певна увага приділена фольклористиці, обрядам і виконавським видам народного мистецтва українців у Канаді. Діаспора як чинник утвердження держави Україна в міжнародній спільноті обговорюється на міжнародних конференціях у Львові [5]. Упродовж останнього часу в Чернігові щороку відбуваються міжнародні україно-канадські наукові конференції “Українство у світі: українці є там, де живуть українці”. Серед проблем, які порушуються на них: напрями співпраці між Україною та діаспорою, культура та мистецтво в українській діаспорі. Багатокультурність Івано-Франківської області й Опольського воєводства стала предметом Міжнародної науково-практичної конференції в Івано-Франківську [2]. Тісні

контакти молодіжних організацій діаспори й України, які розпочалися в новітній час, не тільки розширюють грані їх діяльності, а мають позитивний обопільний вплив на молодь.

Отже, завдяки взаємодії українців материкової України та представників діаспори, національна музична культура вводиться у світовий контекст; її культурне поле збагачується новими артефактами. Перспективи розвитку цієї взаємодії пов'язані як з офіційними чинниками (державними установами й інституціями), так і з неурядовими, громадськими організаціями, ініціативою приватних осіб. Тільки в поєднанні їх зусиль може бути вироблена стратегія взаємодії західної діаспори з Україною у сфері музичної культури та реального виконання планів.

1. Архів Національної Опери України, ф. 573, спр. 250, папка 83. Листування М. Сокіл-Рудницької з керівництвом Національної опери України (1990–1997).
2. Багатокультурність Івано-Франківської області та Опольського воєводства : зб. наук. праць за матеріалами міжнар. наук.-практ. конф. – Івано-Франківськ : ВДВ ЦІТ Прикарпат. нац. ун-ту ім. В. Стефаника, 2008. – 256 с.
3. Бурбан М. Українські хори і диригенти : монографія / Михайло Бурбан. – Дрогобич : Посвіт, 2006. – 640 с.
4. Грабовський В. Відроджені сторінки музики (У квітні 1991 р. у Львові відбувся величний фестиваль “Музика українського зарубіжжя”, присвячений 100-річчю укр. еміграції) / Володимир Грабовський // Всесвіт. – 1992. – № 8. – С. 156–157.
5. Діаспора як чинник утвердження держави Україна у міжнародній спільноті. Українська діаспора у світовій цивілізації : тези доп. II Міжнар. наук.-практ. конф. (Львів, 18–20 черв. 2008). – Львів : Міжнар. ін-т освіти, культури та зв'язків з діаспорою Нац. ун-ту “Львівська політехніка”, 2009. – 304 с.; Діаспора як чинник утвердження держави Україна у міжнародній спільноті: сучасний вимір, проекція у майбутнє (у рамках конгресу української діаспори) : зб. матеріалів, 23–25 черв. 2010 р., м. Львів. – Львів : Міжнар. ін-т освіти, культури та зв'язків з діаспорою Нац. ун-ту “Львівська політехніка”, 2010. – 592 с.
6. Євтух В. Етнополітичний ренесанс в Україні та українська діаспора: проблеми взаємодії / Володимир Євтух // Українська діаспора. – К. ; Чикаго : Ін-т соціології НАН України, Ред. Енцикл. укр. діаспори при НТШ (США), 1992. – Ч. 2. – С. 5–19.
7. Життя і творчість Євгена Ореста Садовського. – Львів ; Інсбрук ; Клівленд ; Парма, 1933–1996. – 152 с.
8. Зубеляк М. Мирослав Скала-Старицький – український співак, педагог, патріот (до 100-річчя від дня народження) / Мар'яна Зубеляк // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ, 2009–2010. – Вип. 17–18. – С. 15–18.
9. Контрасти. Програми Міжнародного Фестивалю Сучасної Музики за 1995–2005 роки.
10. Копиця М. Америка – Україна. Мости спілкування / М. Копиця, І. Карабиць // Музика. – 1991. – № 5. – С. 4–6.
11. Копиця М. “Київ Музик Фест'93” / Марина Копиця, Галина Степанченко // Музика. – 1994. – № 1. – С. 2–4.
12. Кордоба О. З плеяди митців-Амбасадорів / Оксана Кордоба // За вільну Україну. – 2003. – 5 жовт.
13. Культурні зв'язки Донеччини з українським зарубіжжям : матеріали наук.-практ. конф. – Донецьк : Донец. від-ня т-ва “Україна–Світ”, Сх. вид. дім, 2004. – 236 с.
14. Лазебник С. Роздуми на мосту з двобічним рухом / Станіслав Лазебник, Ольга Гавура. – К. : Етнос, 2004. – 271 с.
15. Медвідський Б. Катедра української культури та етнографії ім. Гуцуляків при Альбертському університеті: контекстуальна аналіза / Богдан Медвідський // Західноканадський збірник / упоряд. Яр Славутич. – Едмонтон : Канадське НТШ, 1998. – Ч. 3. – С. 40–87. – (Канадське НТШ. Т. XXXVII).
16. Мельник В. Жива легенда / Василь Мельник // Галичина. – 2003. – 6 лист.
17. Мирцало О. Музика Ю. Олійника у Львові / Оля Мирцало // Свобода (Нью-Йорк). – 1995. – Ч. 130. – 12 лип.
18. Мистецтво і традиційна культура українського зарубіжжя : матеріали міжнар. наук. конф. (Івано-Франківськ, 10–12 лист. 1992 р.). – Львів, 1996. – 217 с.
19. Міграційні рухи з Західної України до Західної Канади. Матеріали спільних конференцій : міжнар. конф. “Еміграція населення західноукраїнських земель до Північної Америки на рубежі XIX–XX ст. Її роль в освоєнні канадського заходу”. До 100-річчя української еміграції (Чернівці, 1990) / ред.: О. Макар, Р. Білаш. – Едмонтон : Канадський центр української культури та етнографії, Альбертський університет, Відділ охорони історичних пам'яток, Міністерство громадського розвитку Альберти, 2002. – 392 с.
20. Мірошник А. Музика і доля / Анатолій Мірошник. – К. : Муз. Україна, 2008. – 172 с.

21. Мушинка М. Українці Чехо-Словаччини / Микола Мушинка // Українська діаспора. – К. ; Чикаго : Ін-т соціол. НАН України, Ред. Енцикл. укр. діаспори при НТШ (США), 1993. – Ч. 3. – С. 42–47.
22. Пахльовська О. Ave, Europa! : ст., доп., публіц. (1989–2008) / Оксана Пахльовська. – К. : Унів. вид-во “ПУЛЬСАРИ”, 2008. – 656 с.
23. Пахльовська О. Біном “Україна – діаспора” сьогодні: криза і перспектива / Оксана Пахльовська. – К. : Вид. дім “КМ Академія” ; Всеукр. т-во “Просвіта” ім. Т. Шевченка, 2002. – 51 с.
24. Пирогов С. “Анна Ярославна, королева Франції”, нарешті, попала в Київ / Сергей Пирогов // Всеукраїнские ведомости. – 1996. – 17 янв.
25. Програма творчого вечора “Де рідний край – там моє серце” композитора, диригента Євгена Ореста Садовського (США) / авт. сцен. і реж. Г. Карась. – Івано-Франківськ, 2006. – 4 с.
26. Сікорська І. Міжнародні музичні фестивалі в Україні як віддзеркалення сучасного процесу [Електронний ресурс] / І. М. Сікорська. – Режим доступу: <http://www.mau-nau.org.ua/kong/Odessa/Book2/Art47.htm>.
27. Соневицький І. Вокальна лірика. 2000. CD, АС, “Мелос”, Львів; Соневицький І. Літургія. Панахида. 2003. CD, АС, “Мелос”, Львів.
28. Трошинський В. Взаємодія західної української діаспори з Україною : стан, перспективи розвитку (за матеріалами експертного соціологічного опитування, проведеного 1996 р.) / Володимир Трошинський, Олена Швачка // Українська діаспора / ред. В. Євтух, В. Маркусь. – К. ; Чикаго : Ін-т соціол. НАН України, Ред. Енцикл. укр. діаспори при НТШ (США), 1997. – Ч. 10. – С. 110–123.
29. Українські канадці в історичних зв'язках із землею батьків : до 100-річчя прибуття перших українських поселенців до Канади. – К. : Дніпро, 1990. – 231 с.
30. Чернова К. Еволюція української діаспори як соціокультурної системи : дис. ... д-ра соціол. наук : 22.00.04 / Чернова Катерина Олексіївна ; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. – К., 2008. – 414 с.
31. Чернова К. Еволюція форм співпраці української діаспори з Україною / Катерина Чернова // Українська діаспора. – К. ; Чикаго : Ін-т соціол. НАН України, Ред. Енцикл. укр. діаспори при НТШ (США), 1995. – Ч. 7. – С. 5–18.
32. Швачко Т. Грай, бандуро! (Міжнародний конкурс бандуристів ім. Гр. Китастого / Тетяна Швачко // Музика. – 2003. – № 3. – С. 2.

В статті аналізується сучасне становище взаємодії західної діаспори з Україною в сфері музичної культури; типологізовані сучасні форми співпраці України і західної діаспори в сфері музичної культури; описані провідні особистості діячів музичної культури в цьому процесі; наведені перспективи розвитку діалогу.

Ключові слова: західна діаспора, Україна, взаємодія, діалог, музична культура.

The article analyzes the current state of cooperation of the Western Diaspora and Ukraine in the sphere of musical culture. The modern forms of cooperation between Ukraine and the Western Diaspora in the sphere of musical culture are typologized. The leading figures of musical culture in this process are singled out. The prospect of the dialogue development is outlined.

Key words: Western Diaspora, Ukraine, cooperation, dialogue, musical culture.

УДК 78.082/.086:78.087.4

Ірина Палійчук

ОСОБЛИВОСТІ СОНАТНОЇ ФОРМИ В ЖАНРІ КОНЦЕРТУ ДЛЯ МІДНИХ ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ УКРАЇНСЬКИХ АВТОРІВ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті розглянуто особливості однієї з вагомих композиційних структур – сонатної форми в жанрі концерту для мідних духових інструментів українських авторів другої половини ХХ століття. На основі аналітичних нарисів визначено, що в процесі еволюції названого жанру концерти за участю солюючих мідних духових 1950–1970-х років демонструють дотримання ознак романтичної сонатної форми, тоді як більшість творів 1980–1990-х років репрезентують позицію пошуку альтернативи канону.

Ключові слова: сонатна форма, сонатно-симфонічний цикл, жанр, концерт, мідні духові інструменти.

Сонатна форма поміж усіх класичних форм інструментальної музики останніх трьох століть є найбільш дієвою й драматургічно цілісною. Вона наслідуює особливості жанрів – сонати, концерту чи симфонії, гнучко вбирає в себе риси стилю, а також здатна змінювати структурні грані, чутливо відповідаючи перипетіям індивідуального змісту твору. З композиційних власти-

востей інших форм інструментальної музики сонатна форма специфічно, відповідно до особливостей музичного мистецтва, відобразила важливі закономірності руху, зокрема, контрасту й, водночас, єдності, наскрізного розвитку, повторюваності, що в музиці розкривається в принципі репризності.

Діапазон використання сонатної форми, а також форми сонатно-симфонічного циклу надзвичайно широкий. Це – музика для фортепіано, для оркестру, для камерних ансамблів; до названих композиційних структур композитори звертаються й в оперних увертюрах, у симфонічних поемах, у різних інструментальних творах програмної музики, а також в інструментальних концертах з оркестром. Сонатна форма є типовою для перших частин сонатно-симфонічних циклів, у т. ч. концерту, який у ХХ столітті став одним із “найініціативніших” жанрів, зазнавши впливу різних техніко-стильових тенденцій.

Мета пропонованої статті – розглянути особливості сонатної форми в концертних творах для мідних духових інструментів українських авторів другої половини ХХ століття в контексті еволюції названого жанру.

Жанр концерту для мідних духових інструментів являє собою розгалужене й водночас цілісне явище, складовими якого є концерти для труби, валторни, тромбона, туби. Активне формування, кристалізація й подальший інтенсивний розвиток концерту для мідних духових інструментів як своєрідної гілки жанру інструментального концерту в Україні припадає на середину – другу половину ХХ століття. Упродовж окресленого хронологічного періоду цей жанр пройшов значний еволюційний шлях, який поділено на такі часові відтинки:

- 1950–1960-ті роки – етап становлення жанру: виникнення перших концертів для мідних духових інструментів вітчизняних авторів – Трубного концерту Б.Яровинського, Концерту для труби й тромбона з оркестром Є.Зубцова та Концерту для туби з оркестром Й.Ельгісера;
- 1970-ті роки – етап “доукомплектування” жанру (поява додаткових складових – валторнових і тромбових концертів), його стабілізації, формування іманентних ознак і збагачення типологічних різновидів: з’являються “юнацький” концерт (М.Сильванський, Ю.Щуровський, М.Бердієв, Я.Лапинський), жанр великого симфонізованого концерту (В.Гомоляка, О.Зноско-Боровський, М.Дремлюга), концерти поемної форми (Л.Колодуб, В.Гомоляка), а також синтетичний жанр – симфонія-концерт (О.Красотов);
- 1980–1990-ті роки – активна стадія (О.Зінькевич) розвитку вітчизняного концерту для мідних духових інструментів, яка триває до сьогодні. Вона має синтезуючий характер в історії розвитку цього жанру, узагальнюючи досягнення попередніх періодів і тих тенденцій, що виникли в українській музиці останнього двадцятиліття: це нова якість лірики (Б.Синчалов), різні форми жанрового синтезу (Л.Колодуб, О.Костін, Є.Станкович), багатоманітність композиторських технік та індивідуалізація художніх рішень (Л.Юріна).

У концертних композиціях для мідних духових інструментів українських авторів другої половини ХХ століття виникає ряд індивідуалізованих варіантів сонатної форми, що своїми витокami пов’язана з еволюцією концертних засад.

Так, для перших частин більшості циклічних творів названого жанру 1950–1970-х років, написаних у сонатній формі, спостерігається тяжіння до розповідності, а в одночастинних концертних зразках за участю солюючих духових структура сонатної форми часто підпорядковується особливостям жанру симфонічної поеми. Це призводить до монументальності композиції, до злиття в ній ознак циклічності та сонатності.

Зазначимо, що розповідність впливає на сонатну форму, сприяє утворенню в ній нових властивостей і дозволяє виокремити тип романтичної сонатної форми (Н.Горюхіна).

У цьому сенсі показовими є такі циклічні композиції, як Концерт для труби з оркестром Б.Яровинського (1951), Валторнові концерти В.Гомоляки (1972) та О.Зноско-Боровського (1976), Тромбовий концерт О.Зноско-Боровського (1975), а також Концерт для труби з оркестром М.Дремлюги (1977), які, здебільшого, тяжіють до епічного типу образності та драматургії. Тут панує врівноважено-об’єктивний тон висловлювання, а в основі драматургії цих творів є контрасти-зіставлення різних емоційних планів. Тому сонатна форма постає не як послідовні стадії розгорнутого розвитку – її розділи не містять у собі внутрішнього конфлікту.

У наведених прикладах також простежується широка опора авторів на первинні жанри – урочисті та похідні марші, ліричні пісні, танці. Асимілюючи стильові ознаки побутової музики, композитори конкретизують ситуацію – драматургічну, національно-етнографічну тощо. Жанровість проникає в усі частини, упізнається в інтонаційному змісті та способах розвитку тематизму; форма-схема класико-романтичного інструментального концерту зберігає свої традиційні риси.

Музика Концерту для труби з оркестром М.Дремлюги (1977), який являє собою тричастинний цикл, позбавлена гострих драматичних колізій і трагедійності, прийнята світлим настроєм, традиційним для поезики концертності.

Перша частина (сонатне Allegro) відкривається тритактовим оркестровим вступом (Allegro moderato) (Es-dur), який слугує тлом для проведення теми головної партії (Es-dur). Її характеризують плавний поступеневий рух і діатонічний стрій. Тема побічної партії (Meno mosso), яка проводиться в тональності C-dur, відтворює риси української ліричної пісенності. Своєрідне пожвавлення в експозиційній фазі вносить поява теми сполучної партії (Allegro). У центрі уваги постає показ технічних можливостей солюючого інструмента, що виконує стрімкі гамоподібні пасажі.

Розгортання тематизму сполучної партії безпосередньо вводить у розробку. У цьому розділі сонатної форми переважає варіантно-варіаційний тип розвитку, властивий для народної творчості. Музично-тематичний матеріал головної та побічної партій постає в різноманітних вибагливих ритмічних моделях. Інтенсивний мотивний розвиток, типовий для розробкових розділів, компенсується трансформацією теми головної партії спочатку в жанр маршу (ff), а в кінці розробки – в урочистий гімн. Ця свого роду “жанрова модуляція” завершує розглянуту структурну одиницю сонатного Allegro.

Реприза є досить масштабною за своїми розмірами. Після проведення тем головної та побічної партій звучить каденція труби, яка виступає концентрацією віртуозних ефектів солюючого інструмента. Імпровізаційний характер каденції підхоплює тема сполучної партії та невелика кода, яка завершує першу частину.

Стильовою моделлю Концерту для труби з оркестром Й.Ельгісера (1968), Я.Лапинського (1976), Першого валторнового концерту з оркестром Л.Колодуба (1972) та Трубного (1974) і Тромбонового (1978) концертів В.Гомоляки, а також Симфонії-концерту для труби з оркестром О.Красотова (1977) виступає романтична симфонічна поема. Її характерні ознаки виявляються у включенні в базисну структуру сонатного Allegro нових тематичних блоків, що надають творові рис внутрішньої циклічності; динамічному розвитку вихідного образу, що приводить до його якісного переродження, злитті функцій сольного й оркестрового компонентів тощо.

Так, композиція Концерту для труби з оркестром В.Гомоляки є зразком вільної романтичної сонатності, що викликає асоціації з творами в жанрах поеми чи фантазії. Тому важливу роль у драматургічному розвитку твору відіграють імпровізаційність, розробковість, які надають йому стрімкості розгортання й постійного оновлення тематичного матеріалу. Новий вальсовий епізод, що з'являється в розробці, по суті, виконує роль скерцо. Надаючи формі цілого рис внутрішньої циклічності, автор підтверджує творчу орієнтацію на романтичну поемність.

Серед концертних композицій для мідних духових інструментів, створених упродовж 1970-х років, слід відзначити Симфонію-концерт для труби з оркестром О.Красотова, яка започатковує створення нових, оригінальних різновидів цього жанру. Твір являє собою одночастинну сонатну форму, у якій сконцентровано розділи чотиричастинної циклічної композиції, що є невід'ємною ознакою поемності. I частина – експозиція – зав'язка конфлікту (між темою вступу та головною партією); II частина – Cantabile – ліричний центр твору та Scerzando, що відграє функцію скерцо, – є розділами розробки; IV частина – реприза; завершує твір невелика кода, що виконує роль епілогу.

У концертних творах за участю солюючих духових, написаних протягом 1980–1990-х років, суттєво змінилося ставлення до сонатної форми. Вона перестає бути обов'язковою формою першої частини, а тільки однією з можливих. Сонатна форма також трансформується – стає ідеєю вищого порядку, каталізатором наскрізного інтонаційного оновлення.

Традиційне використання сонатного Allegro як обов'язкової форми першої частини жанру концерту демонструють такі композиції Л.Колодуба, як Концерт №2 для валторни з камерним оркестром для юних виконавців, присвячений М.Я.Юрченку (1980), Українське концертино для двох валторн з оркестром (1985), Епічне концертино для туби й оркестру (1986) та “Іюльський концерт” №2 (1999) для юних виконавців.

Композиційну структуру Другого валторнового концерту й “Іюльського концерту” Л.Колодуба складає тричастинний цикл, де друга та третя частини виконуються *attacca*. Перша частина написана у формі сонатного Allegro зі скороченою репризою. Названі твори виявляють характерні ознаки жанру “юнацького” концерту, до яких належать світлий образний зміст, опора на жанри маршу, танців і ліричних пісень тощо й продовжує розвиток національного педагогічного репертуару для мідних духових інструментів у жанрі концерту, формування якого припадає на 1970-ті роки ХХ століття.

Українське концертино для двох валторн з оркестром являє собою тричастинний цикл із симетричним чергуванням контрастних частин. Першу частину (сонатне Allegro) розпочинає оркестровий вступ (Allegro molto), що слугує тлом для проведення теми головної партії (C-dur). В її основі лежить відома українська народна пісня “Ой піду я понад лугом”. Цитування автором цього фольклорного взірця надає творові яскраво вираженого національного колориту.

Тема середнього розділу головної партії (*dolce*), яка написана в простій тричастинній формі, контрастує попередній темі. Танцювальний характер музики змінює лірична, кантиленна мелодія. У репризі головної партії валторни проводять тему в “змаганні” між собою, що вносить певну індивідуалізацію в трактування партій солюючих інструментів.

Побічна партія (e-moll) є оригінальною з точки зору поєднання різних фактурних планів. Поруч з гомофонно-гармонічним оркестровим супроводом автор задіює поліфонічні прийоми, які використовуються в проведенні лірико-наспівної теми в солюючих інструментів. Це, зокрема, звучання теми побічної партії в оберненні (друга валторна), а також її проведення солюючими інструментами в контрапунктному співвідношенні. Ці ж засоби композитор із щедрістю використовує в невеликій розробковій фазі, яка розвиває матеріал спершу побічної, пізніше – головної партій.

Кульмінація першої частини збігається з початком репризи. Її розпочинає проведення на *ff* в оркестрі теми головної партії. Заключний розділ першої частини скорочено: вилучено репризу теми головної партії та побічну партію. Однак образний діапазон репризи збагачує кода, у якій композитор використовує виконавські та сонористичні ефекти – *frullato*, *glissando*, що надають музиці колористичного забарвлення.

Композиційну структуру Епічного концертино для туби й оркестру Л.Колодуба складає одночастинний цикл, написаний у формі сонатного Allegro. Концертино витримано в об'єктивно-епічній, навіть дещо архаїчній стильовій атмосфері. Тому основу музичної драматургії твору складають контрасти-зіставлення різнопланових картин – величної теми головної партії (d-moll), в основі якої, як зазначає автор, лежать інтонації київського розспіву, мелодекламації народних співаків-кобзарів (побічна партія, Adagio), маршова тема першого епізоду розробки (G-dur).

Концерт №2 для тромбона й камерного оркестру Д.Киценка надзвичайно яскраво репрезентує риси барокової стилістики, що виявляються на рівні всього тричастинного циклу твору. Тому перша частина (*Maestoso*) відтворює риси двочастинної ранньосонатної форми, характерної для творчості Д.Скарлатті. Відповідно, її структуру складають два масштабні розділи, де в першому з них гармонічний розвиток спрямований від тоніки до домінанти (C-dur – G-dur) і закріплення її кадансом. Натомість гармонічний рух другого розділу є зворотним – від домінанти до тоніки (G-dur – C-dur).

Ряд творів названого жанру, зокрема, Концерт для труби з симфонічним оркестром “Монологи” Б.Синчалова (1986), Концерт для тромбона та симфонічного оркестру Л.Юріної (1989), Концерт для валторни та симфонічного оркестру С.Зажитька (1990), Концерт для тромбона та 13 струнних інструментів Д.Киценка (1990) під назвою “De profundis”, Шоста камерна симфонія (Концерт) “Тривоги осінніх днів ...” Є.Станковича (1993), “Сербське капричіо” для труби й камерного оркестру О.Костіна (1997) і Концертино для трьох солістів (двох труб та тромбона) “Маски” Л.Колодуба (2001) демонструють відхід від сонатної форми, її зближення з

так званою вільною (змішаною) формою, а також проникнення в концерт і форму ознак інших жанрів і видів мистецтв.

У Трубному концерті Б.Синчалова (1986) на перший план виступає суб'єктивно-лірична виразність, що, на нашу думку, є характерною ознакою концерту-монологу.

Монологізація концертного жанру вплинула на його музичну драматургію, змінюючи звичне співвідношення частин, а також на основи музичного мислення, насамперед сонатності. Так, свій задум Б.Синчалов утілює в тричастинній формі циклу з наступним співвідношенням частин: помірна – повільна – швидка. Однак на зміну бітематизмові, характерному для форми сонатного Allegro, приходить монотемність. Тому сонатність швидше виявляє себе через антиномію протилежних образних сфер на циклічному рівні – лірично-елегійної (перша та друга частини) і маршової (фінал).

Концерт для тромбона та симфонічного оркестру Л.Юріної визначає своєрідна форма – одночастинний цикл, що поєднує в собі ознаки поємності й сюїтності, а також сучасні засоби виразності (використання нових техніко-композиційних систем – атональності, сонористики, принципів стохастики). Утілення невичерпної філософської концепції Людина–Світ зближує композицію Л.Юріної із жанром симфонії.

Дев'ять епізодів, з яких складається твір – *Larghetto, Sostenuto, Andante, Commodo, Maestoso, Allegro assai, Animato, Adagio, Lento*, об'єднує тема солюючого інструмента (*Larghetto*), з якої “виростає” весь наступний музично-тематичний матеріал твору. Відзначимо, що мелодико-ритмічними компонентами основної теми є інтервал септими та тріольний ритмічний мотив, що викликають асоціації з образами “зла”, “фатуму”.

Концерт для валторни та симфонічного оркестру С.Зажитька являє собою одночастинний цикл, структуру якого визначає тричастинність. Твір розпочинається вступом, у якому після звучання чотирьох валторн, що утворюють кластерне співзвуччя, з'являється основна тема. Вона, піддаючись різним ритмічним і фактурним трансформаціям, стає конструктивним стрижнем Концерту. Таким чином, кожна наступна композиційна фаза інтонаційно виростає з попередньої, утворюючи наскрізний процес лінійного просування вперед. Тому музичний зміст усіх етапів розвитку засновано на комбінаціях одних і тих самих тематичних і метроритмічних елементів. Однак при так званій зовнішній статиці психологічна забарвленість тематизму передбачає максимальне внутрішнє напруження, що надає творові трагічного забарвлення.

Принципово нову поетику жанру демонструє й Тромбовий концерт “*De profundis*” Д.Киценка. Композитор намагається узгодити ігрову природу концерту з проблематикою лірико-філософського плану – осмислення одвічних питань життя та смерті. Перед нами постає біблійний образ людини, яка звертається до Бога з безодні відчаю й глибокої темряви. Це, безумовно, вплинуло на музичну драматургію Концерту, змінивши звичне співвідношення його частин. Композиційну структуру твору складають три частини, з яких перша та третя написані в повільному темпі, а друга – у швидкому.

Перша частина (*Adagio*), структуру якої умовно можна поділити на три розділи, являє собою лірико-філософський роздум героя, який забарвлений відтінком смутку та відображає крихітність і швидкоплинність усього земного. Друга частина (*Agitato*) – виконує роль лірико-драматичного центру Концерту, а фінал (*Lento*) у драматургії циклу відіграє роль епілогу, свого роду авторської післямови.

Так, Шоста камерна симфонія Є.Станковича репрезентує вільну взаємодію різних генетичних джерел – симфонії, концерту для валторни з камерним ансамблем, а також поеми, що об'єднує її три частини (I – “Світанкові ...”, II – “Денні ...”, III – “Вечірні ... Нічні ...”) у цілісну монолітну композицію. Твір являє собою квазі-імпресіоністичні картини, що відтворюють живописно-звуковий світ образів, характерних для певного часового стану дня й ночі.

Сонорна пуантилістика мелодичних ліній у струнних у поєднанні з м'яким звучанням холоднуватого тембру дзвіночків відтворюють образну атмосферу кришталево-дзвінкої ранкової прозорості першої частини. Її музична тканина зіткана з інтонацій закарпатського фольклорного мелосу, специфіку якого автор підкреслює завдяки майстерній стилізації награвань флюяра і трембіта. Смісловий акцент у першій частині падає на розкриття ідеї народження нового дня, відтворення поступового пробудження природи та переходу дрімотної утихомирності ранку (*Lento*) до стану активного денного життя (*Piu mosso*).

Скандована тріольна ритмоформула тризвучної поспівки солюючого інструмента являє собою моноінтонаційну фабулу, на основі якої вибудовується друга частина. Її жорсткий “токатний” натиск посилюють своєрідні темброві барви ударних інструментів. Вона викликає асоціації із звуковим прообразом коломийкових мотивів, звучання яких робить музику симфонії яскраво національною без прямого цитування конкретних фольклорних взірців.

Несподівано на цьому тлі з’являється тема валторни з першої частини. Її поява надає другій частині рис сонатної форми та, синтезуючи даний музично-тематичний матеріал, підкреслює симфонічний потенціал твору.

Вельми оригінальне трактування сонатної форми репрезентує “Сербське капричіо” для труби й камерного оркестру О.Костіна (1997). Концерт являє собою одночастинний цикл, у якому сонатне Allegro з рисами поемності та сюїтності. Такий жанровий синтез виникає внаслідок цитування автором оригінальних сербських пісень – “Uz’o deda svog unuka” та “Kolo Kostino”.

Перша з них (Allegretto) звучить між головною (Vivo) та побічною партією (Lento) і, таким чином, видозмінює базисну структуру сонатної форми та викликає асоціації з ефектом кінодокументалістики.

Приєм “монтування кадрів” О.Костін використовує на межі з’єднання розробки з репризою – звучить пісня “Kolo Kostino” (ц. 19). Зазначимо, що цитування автором оригінальних сербських пісень розширює структуру твору та надає йому рис сюїтності.

Драматургічна роль ліричного епізоду концерту – Lento викликає аналогі з іншим кіноприйомом – “напливом”, коли події ніби призупиняються, і на перший план виступають думки та почуття героя.

Не зважаючи на втілення в “Сербському капричіо” трагічних подій, пов’язаних із бомбардуванням Югославії в 1994–1995 роках, його завершення сповнене життєвим оптимізмом – типовим для поезики концертності.

Особливість Концертино для трьох солістів (двох труб і тромбона) “Маски” Л.Колодуба (2001) виявляється в дестабілізації циклічної структури жанру концерту. Твір являє собою чергування шести різнохарактерних мініатюр – Sostenuto, Con moto, Ігри, В старовинних шатах, Діалоги та Паради, що зовні надає йому рис сюїтності. У Концертино яскраво виявляється вплив романтичної музичної культури. Сама ідея циклу – миттєва зміна масок, вражень, безумовно, викликає асоціації з “Карнавалом” (цикл фортепіанних мініатюр) Р.Шумана. Водночас твір характеризує сучасна музична мова, а також використання новітніх композиторських технік. Сонатна форма не використовується із жодних частин циклу.

Отже, концерти для мідних духових інструментів українських авторів другої половини ХХ століття демонструють різні способи використання сонатної форми. Це пов’язане зі специфікою самого жанру концерту, його еволюційного процесу в окреслений відтинок часу, а також із світоглядом композитора, його художнього кредо.

Так, музичне мислення авторів у концертних композиціях, створених упродовж 1950–1970-х років, виявляє тісний зв’язок із класико-романтичними традиціями з орієнтацією на міцно закріплені закони драматургії та формотворення. Тому циклічні композиції цього хронологічного відтинку демонструють використання в якості форми першої частини тип романтичної сонатної форми, а одночастинні – її синтез із жанром симфонічної поеми.

Натомість специфічною ознакою концертів для мідних духових інструментів 1980–1990-х років є те, що практично кожний твір засвідчує процес модифікації жанру та претендує на унікальність серед інших творів. Відтак, окрім орієнтації на циклічність із типовим структурно-семантичним наповненням частин, нормативною сонатною формою, поширеним є синтез сонатної й злитноциклічної форм або відмова від сонатної форми та звернення до індивідуально драматургічної композиційної структури з опорою на сонатні принципи образних антитез.

1. Бобровский В. П. Сонатная форма / В. П. Бобровский // Музыкальная энциклопедия / [гл. ред. Ю. В. Келдыш]. – М. : Сов. энцикл., 1973. – Т. 1. – С. 200–204.
2. Бобровский В. П. Сонатно-циклическая форма / В. П. Бобровский // Музыкальная энциклопедия / [гл. ред. Ю. В. Келдыш]. – М. : Сов. энцикл., 1973. – Т. 1. – С. 204–206.

3. Берков В. О. Сонатная форма и строение сонатно-симфонического цикла : учебное пособие / В. О. Берков. – М. : Сов. комп., 1961. – 42 с. – (Беседы о музыке).
4. Горюхина Н. Эволюция сонатной формы / Н. Горюхина. – К. : Муз. Україна, 1970. – 319 с.
5. Зинькевич Е. С. Логика художественного процесса как историко-методологическая проблема / Е. С. Зинькевич // Музично-історичні концепції у минулому і сучасності. – Львів : Сполом, 1997. – С. 49–55.
6. Крижанівський Ф. П. Український концерт для тромбона в аспекті становлення і розвитку жанру : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 “Музичне мистецтво” / Ф. П. Крижанівський. – Одеса, 2006. – 19 с.
7. Мазель Л. Строение музыкальных произведений : учеб. пособ. для муз. вузов / Л. Мазель. – [3-е изд.]. – М. : Музыка, 1986. – С. 317–384.
8. Мочурад Б. І. Концерт для труби в аспекті жанрово-стильової еволюції : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 “Музичне мистецтво” / Б. І. Мочурад. – Львів, 2005. – 19 с.

В статье рассмотрено особенности одной из важных композиционных структур – сонатной формы в жанре концерта для медных духовых инструментов украинских авторов второй половины XX века. На базе аналитических этюдов установлено, что в процессе эволюции названного жанра концерты с участием солирующих медных духовых 1950–1970-х годов демонстрируют сохранение признаков романтической сонатной формы, тогда как большинство произведений 1980–1990-х годов представляют позицию поиска альтернативы канона.

Ключевые слова: сонатная форма, сонатно-симфонический цикл, жанр, концерт, медные духовые инструменты.

The article discusses the features of one of the significant composite structures – the sonata form in the genre of concert for brass wind instruments Ukrainian authors of the second half of the 20-th century. On the basis of analytical essays states that in the process of evolution called genre concerts with brass solo of 1950-1970-th showing signs of compliance romantic sonata form, while most works of 1980-1990-th represent the position of finding an alternative of canon.

Key words: sonata form, sonata-symphony cycle, genre, concert, brass wind instruments.

УДК 7.072.2+7.071.1

Лідія Макаренко

ПРОГРАМНІСТЬ ЯК ЗАСІБ ВІДОБРАЖЕННЯ ЗАГАЛЬНОНАЦІОНАЛЬНОГО МИСЛЕННЯ В СИМФОНІЇ № 2 “ШЕВЧЕНКІВСЬКІ ОБРАЗИ” ЛЕВА КОЛОДУБА

У статті на базі музикознавчого аналізу Симфонії № 2 “Шевченківські образи” Лева Колодуба досліджуються особливості втілення загальнонаціональних ідеалів шляхом програмності та фольклоризму.

Ключові слова: українська музика, Л.Колодуб, програмність, Т.Шевченко, фольклоризм, симфонічний оркестр, симфонія.

Яскравим зразком утілення програмності в симфонічній музиці може слугувати Симфонія-дума № 2 “Шевченківські образи” (1964) Л.Колодуба*. У цьому унікальному творі, який присвячений 150-й річниці від дня народження Т.Шевченка, композитор поєднав образність віршів видатного поета з живописними, графічними й архітектурними творами, які були написані українськими митцями на основі життя та творчості Т.Шевченка.

Актуальність статті полягає в потребі комплексного дослідження творчої спадщини Л.Колодуба й у виявленні особливостей утілення програмності та фольклоризму в Симфонії № 2 “Шевченківські образи”.

Метою дослідження є розкриття оригінальності композиторського мислення на основі музикознавчого аналізу Симфонії № 2 Л.Колодуба.

* Колодуб Л.М. (1930 р. н.) – український композитор і педагог. Дійсний член (академік) Національної академії мистецтв України (2004), народний артист України (1993), професор НМАУ ім. П.І.Чайковського, лауреат Національної премії України ім. Тараса Шевченка (2010).

У програмному заголовку до симфонії Л.Колодуб* зазначає: “За творами українських художників В.Касіяна, І.Іжакевича, В.Куткіна, М.Божія, М.Манізера”. Адже в художній творчості саме цих видатних митців найяскравіше проявляється шевченківська тематика.

Постать Т.Шевченка в історії українського народу, як співця великої історичної пам’яті та мудрості, неможливо оцінити. Він не лишень геніальний поет-романтик, у творчості якого гармонійно поєднується український фольклор, а його твори стали народними. Шевченко висловив ідеали й прагнення всього українського народу. Як зазначають науковці, “творчість Шевченка ґрунтується на етнокультурній інформації” [3, с.165], адже поет уособлює в собі узагальнений національний символ.

Шевченківська тематика неодноразово надихала Л.Колодуба на творчі звершення, зокрема, слід згадати твір для струнного квартету “Мелодія з щоденника Т.Г.Шевченка”. На слова поета композитором створений хор “Ой діброво, темний гаю” (для чоловічого складу (а сарпелла)) і романси “Закувала зозуленька”, “Зоре моя вечірняя”, “Тополя”, “Доленько моя”, “Утоптала стежечку” та інші. Однак слід згадати наймасштабніший твір Л.Колодуба, присвячений Т.Шевченкові – оперу “Поет”** (1988), у якій композитор зображає спогади та душевний стан головного героя в останню передсмертну ніч.

Узагальнивши образ поета в Симфонії № 2, Л.Колодуб написав монументальний твір-пам’ятник, у якому в наскрізному драматичному розвитку підносить постать Т.Шевченка на новий художньо-естетичний рівень та розкриває глибокі почуття поета, який прагне справедливості та волі, уособлюючи собою загальнонаціональний символ усього українського народу. Симфонії окрім синтетичності та програмності, притаманний кінематографічний стиль, сценкартини змінюють одна одну як кадри. Твір складається з п’яти наділених програмним заголовком частин (третья частина ділиться ще на п’ять розділів), які в хронологічній послідовності розповідають про життя та творчість поета. Кожна частина доповнюється шедеврами візуального мистецтва, у яких висвітлюється творчість Т.Шевченка або образ самого поета. “Кожна з його п’яти частин несе конкретне емоційно-сміслові навантаження, водночас підкреслені єдині ідеї – розкриттю величчя й людяності прославленого сина України” [4, с.125].

Окрім заявленої програми, що пов’язана з постаттю Т.Шевченка, Симфонію № 2 можна вважати автобіографічним твором, адже композитор рано втратив батька й на його долю випала важка юність. У творі простежується художня лінія українського народу, що яскраво проявиться у фінальній частині величчям звучанням мішаного хору.

Взаємопроникнення та взаємодія музики з іншими видами мистецтва, що має місце в Симфонії № 2, є характерною рисою жанрової еволюції в сучасному музичному мистецтві, принцип синкретизму, що був властивий мистецтву в усі часи, нині набуває нового художньо-філософського змісту та підпорядковується, у першу чергу, образній сфері. У ХХ ст. художнє втілення принципів художнього синтезу мистецтв знаходить свої прояви у творчості О.Скрябіна, М.Чюрльоніса, Я.Ксенакіса, А.Шенберга, а також у творчості українських сучасних композиторів: К.Цепколенко, В.Рунчака та інших. Синтез різних видів мистецтва “передбачає конфлікт, який і народжує ту нову якість, яка відрізняє синтетичний витвір мистецтва від його доданків, тобто означає створення якісно нового художнього явища, що не зводиться до суми складових його компонентів” [6, с.365]. Синтез різних видів мистецтв, що яскраво втілено в Симфонії № 2, підпорядковується головній меті – розкрити багатогранну натуру видатного генія українського народу Т.Шевченка, основною ідеєю у творчості якого завжди була боротьба за волю та справедливість. Л.Колодуб, синтезуючи літературні та візуальні образи, не втручається в їх образну сферу, а лишень доповнює їх музичними фарбами, майстерно загострюючи увагу на найважливіших моментах.

Розпочинається Симфонія “Прологом” (*Andante maestoso*), у якому зав’язується протистояння двох контрастних образів. Перший образ наділений героїчним пафосом з яскравим думно-епічним забарвленням і сприймається як заклик до боротьби й непокори. Другий образ

* Слід відмітити, що Л.Колодуб вправно володіє технікою живопису, зокрема, майстерністю вирізняються його пейзажі.

** Лібрето О.Біляцького й З.Сагалова. Прем’єра відбулася 27 квітня 2001 р. у Харківському академічному театрі опери та балету ім. М.В.Лисенка.

відтворює тонкий лірико-психологічний внутрішній стан душі Т.Шевченка, його роздуми, сподівання та надії. Дві художньо-образні лінії гармонійно доповнюють одна одну та відображають внутрішній психологічний стан поета, його боротьбу й душевні страждання. Програмою частини служить відомий портрет Шевченка, виконаний В.І.Касіяном*.

Відкривається пролог могутнім звучанням декламаційно-монодійної теми, яка за своїм мелодичним розгортанням та імпровізаційною манерою вислову близька до народних дум. Разом із потужною ритмічною підтримкою ударних інструментів і могутнім сигнальним звучанням хоралу духових, різким динамічним та тембровим контрастом змальовується багатогранний погляд поета, глибокі роздуми та мудре споглядання, яке зображено на портреті В.І.Касіяна. Після генеральної паузи всього оркестру (ц. 2) оркестрова вертикаль розріджується й поступово тане. Та, неначе здалека, віддалено й приглушено звучать елементи теми, які сприймаються як спомин про далеке минуле й тяжкі, сповнені страждань, дитячі роки поета. Тембр дзвону, що пронизує весь оркестр, і медитативний хоральний виклад оркестрової партитури з жалісними погойдуваннями й хроматичними відхиленнями, нагадують церковний спів погребального обряду та сприймаються як дитячий спомин про смерть матері й батька. Відтворюючи внутрішній психологічний стан душі сироти, Л.Колодуб передає близькі йому відчуття та спогади, адже композитор у сім років залишився без батька.

Завершується пролог просвітленою репризою, у якій початкова монодійна тема, змінюючи свій внутрішній зміст і забарвлення, звучить прозоро та святково спочатку в кларнета (ц. 10), а поступово затихаючи, розчиняється в просторі тембром трьох тромбонів на три піано та сприймається як відхід в іншу реальність...

Отже, у пролозі на фоні архаїчного сакрального дійства похоронного обряду Л.Колодуб змальовує важке сирітське дитинство поета. У частині композитор творчо переосмислює фольклор, зокрема, використовує хоральний виклад оркестрової партитури для відтворення церковного співу й інтонації народних плачів з характерним ладовим забарвленням та орнаментальною ритмікою.

Друга частина Симфонії № 2 (*Allegretto*) – “Мені тринадцятий минало” базується на картині І.Іжакевича** – “Тарас Шевченко – пастух” (1935), у якій живописець відобразив поета в дитячому віці, де Тарас на фоні мальовничої природи пасе овець і, схиливши голову над аркушем, старанно й натхненно переписує з азбуки літери. Розпочинається частина картинною замальовкою української природи. Пасторальна тема, що поступово зростає з короткого наспіву, надалі формується у жваву мелодію, яка за своєю структурою близька до народнотанцювального жанру. Швидкоплинні динамічні та темброві контрасти тематичних елементів створюють строкатий образ літнього дня, а форшлагги флейти піколо доповнюють безтурботний образ, відтворюючи ніжний пташиний спів (ц. 17). Завершується експозиція казковими звуками челюсти, що, як холодні краплі води, приводять до пробудження та розвіюють чарівне марево.

В експозиції, що побудована на контрастному протиставленні народно-танцювального тематичного матеріалу, композитор, використовуючи елементи фольклору, такі як рух мелодії терцевими вторами, тембральне відтворення народних інструментів, остинатно-поспівковий вид тематизму й імпровізаційність музичного розвитку, передає грайливий і безтурботний дитячий настрій.

Розробка частини являє собою різкий драматичний конфлікт двох образів (ц. 23). Розпочинається насторожуючим тремоло струнних, на фоні якого лунає пронизливе, зловіще соло труби, що створює образ гіркого страждання та відповідає словам із вірша Т.Шевченка: “*Та недовго сонце гріло, // Недовго молилось... // Запекло, почервоніло // І рай запалило*”. Другий образ є втіленням ліричних почуттів, що пов’язані у вірші з дівчиною: “*Утирала мої сльози // І поцілувала*”. Розлогі висхідні пасажі арфи та ніжний тембр флейти, що розвивається на тематичному матеріалі експозиції, доповнюють фантастичний образ частини.

* Касіян В.І. (1896–1976) – український художник, графік. У 1964 році йому була присуджена Державна премія України імені Т.Г.Шевченка за створення численних портретів, плакатів та ілюстрацій, серед яких і до п’яти видань “Кобзаря”.

** Іжакевич І.С. (1864–1962) – видатний український художник, створював ілюстрації до “Кобзаря”, написав ряд живописних робіт, присвячених життю Т.Шевченка.

Поліфонічне зіткнення різких динамічних і тембрових контрастів у розробці приводить до репризи частини (ц. 36), у якій світло й безтурботно звучить початкова тема та стверджуються життєрадісні слова: *“Неначе сонце засіяло, // Неначе все на світі стало // Моє...”*. Таким чином, логічно замикається тричастинна структура.

Отже, у другій частині Симфонії № 2 Л. Колодуб змальовує юні роки Т. Шевченка. Змальовуючи в експозиції картину природи, спів птахів, награвання сопілки, композитор створює пасторальний безтурботний образ дитини-пастуха. Розробка являє собою різкий образно-драматичний контраст, що відповідає літературній програмі. Однак Л. Колодуб завершує частину оптимістично, без понурих роздумів, які мають місце у вірші: *“Умер би, орючи на ниві, //... // Людей і Бога не прокляв”!*

Програмою до третьої частини стали рядки з автобіографічного вірша Т. Шевченка *“Якби ви знали, паничі”* – *“Не називаю її раєм”*. Частина складається з п’яти розділів, візуальною програмою до яких стали п’ять із дванадцяти ліногравюр, що були створені за мотивами поезії Тараса Шевченка українським художником В. С. Куткіним*.

Розпочинається частини нетривалим вступом (вісім тактів), могутніми фразами-запитаннями мідної та ударної груп інструментів. Потужний динамічний сплеск вступу розчиняється ліричним, тужливим соло гобоя, який розпочинає розділ № 1 – *“Сестри! Сестри! Горе вам...”*. Імпровізаційність вислову теми з яскраво вираженими фольклорними елементами, з характерною інтонацією збільшеної секунди, перемінним розміром, *“жалісними”* форшлагами та різкими паузами, що неначе схлипування обривають завершення фраз, фонічно відтворює українські народні плачі. Тремоло струнних (ц. 38), що в подальшому розвитку становить гармонічну основу соло, додає розділу ще більшого жалю та скорботи. Наскрізний розвиток розділу продовжується поліфонічним діалогом із скрипкою та завершується поодинокими затихаючими фразами, що поступово розсіюються й тануть у просторі.

До розділу № 2 програмою виступають слова з поеми *“Княжна”* – *“А голод ходить по селі”* (*“А голод стогне на селі”*). Розпочинається розділ медитативним приглушенням хоралом струнних під рівномірно пульсуючу ритмічну основу, що як годинник невблаганно й повільно відраховує час. Розділ витриманий у помірному динамічному фоні, лишень одиноким соло фагота (ц. 44) руйнує медитативний сон, звучить безнадійно й кволо. Завершується розділ повним заспокоєнням.

До наступного розділу (№ 3) програмою є рядки з поеми *“Сон”* (*“У всякого своя доля”*) – *“Єдиного сина, єдину дитину...”*. Розпочинається розділ демонічним сплеском усього оркестру, хаотичним вихором дерев’яних духових. Невимовний розпач і душевний біль композитор вдало передає прийомом мікрополіфонії, де звуки, неначе хаотично переплітаючись у швидкому темпі, створюють відчуття невблаганного горя та жаху**.

Сигнальний зловіщий звук чотирьох валторн (ц. 46), що пронизує весь оркестр, відображає розпачливий крик, який звучить з уст автора: *“Опухла дитина – голоднеє мре, // А мати пшеницю на панщині жне”*. Бурхливий потік із криків і голосінь поступово затихає, на його приглушеному фоні звучить нижній тембр флейт (ц. 51). Це жалісний жіночий голос, у якому немає ні просьби, ні каяття, він порожній і безсилий. Використовуючи тут елементи фольклору, такі як октавні каденції, терцеві втори, композитор підкреслює узагальнюючий образ трагедії, надає їй національного характеру, адже злощасна тема голоду, що звучить у розділах № 2 і 3, на жаль, мала своє продовження в історії українського народу й у ХХ ст.

Четвертий розділ третьої частини Симфонії № 2 *“Не витерпів лихої долі, умер на панщині...”* продовжує лінію зображення людських страждань. Розпачливий крик струнних, якому передують стрімкий пасаж, передає несамовитий біль і горе втрати. Середня частина нетривалого розділу № 4, побудована на сонористичному відображенні *“кроків”* (ц. 54), завдяки рівномірно пульсуючому ритму в тридольному розмірі та специфічній динаміці, створює відчуття наближення невблаганної смерті. На фоні *“кроків”* звучить спокійна декламаційно-речитативна

* Куткін В. С. (1926–2003) – український художник, графік. Провідною темою його графіки були життя й поезія Тараса Шевченка.

** Цікавим моментом у розділі є те, що Л. Колодуб через 26 років використовує доволі подібний прийом у першій частині Симфонії № 5 *“Pro memoria”* (*“Терор”*).

тема, це – спогади людини про прожите життя, які обриває потужний динамічний сплеск оркестру, це – останній подих і смерть... Завершується розділ приглушеним піднесеним хоралом, що поступово віддаляється й розчиняється вдалині...

Третю частину Симфонії завершує п'ятий розділ “Дожидають великого свята”, що зображає фрагмент з історико-героїчної поеми Т.Шевченка “Гайдамаки”, а саме – частину, у якій змальовуються події в Холодному Яру, де повсталі селяни чекають сигналу дзвона для наступу. Звуки дзвона, що лунають упродовж усієї частини, вступають у діалог із закличною темою труби, а пунктирний ритм та імпровізаційний виклад теми (ц. 59) з войовничими інтонаціями неначе відображає бій і розправу словами: “Гомоніла Україна, // Довго гомоніла, // Довго, довго кров степами // Текла – червоніла...”.

Програмою четвертої частини стала символічна фраза Т.Шевченка з поеми “Кавказ” – “Борітеся – поборете!”, рядки якої присвячено борцям проти російської агресії на Кавказі. Частина доповнюється візуальним образом – картиною художника М.М.Божія* “Думи мої, думи...” (1959–1960).

Частина пронизана запальними кавказькими танцювальними ритмами, доповнюється колоритний образ кuarto-квінтовими зручностями та гучним “шарудінням” струнних (ц. 63). Картинна живописність і насичений драматичний розвиток частини наводять на деякі аналогії із симфонією-кантатою “Кавказ” видатного співця творчості Т.Шевченка С.Людкевича, у якій, як і в зазначеній частині, образно-смісловим стержнем є “опозиція природи і людських страждань” [1].

Завершує Симфонію № 2 п'ята частина, яка названа автором “На Тарасовій горі”. Візуальна програма частини продиктована враженням композитора від монумента на могилі поета в Каневі, який був виготовлений видатним скульптором М.Г.Манізером**. Однак Л.Колодуб у заголовку до партитури уточнює: “Шлях від Дніпра, на гору, до монумента Т.Г.Шевченка роботи скульптора М.Манізера”. Залучаючи до останньої частини симфонії мішаний хор, що співає без слів, композитор створює відчуття велелюдного дійства, що відображає собою боротьбу та тернисту дорогу українського народу до волі, символом якої завжди була постать Т.Шевченка. Звучання хору в останній частині симфонії-думи наводить на певні асоціації з хоровою партією у фіналі симфонічної поеми О.Скрябіна “Прометей” (1910), де таким чином композитор загострює кульмінаційні моменти твору та виводить образ сакрального дійства.

Розпочинається п'ята частина висхідними пасажами арфи, які в уяві малюють розлогі хвилі Дніпра, і монодійним зосередженим звучанням хору в унісон на три піано, що створює образ соборності та духовної єдності народу. Хоровій партії притаманний поступовий розвиток тематичного матеріалу. В інтонаційному плані тут простежується спорідненість із національним музичним фольклором, зокрема, з думами. Неквапливе розгортання теми призводить до контрастного поліфонічного зіткнення із струнними інструментами. Мелодії, змагаючись між собою в експозиції, на фоні динамічних контрастів відтворюють боротьбу та поступове сходження до вершини, де похований поет.

У розробці частини на перший план виступають духові інструменти, зокрема, хоральне проведення теми в тромбонів (ц. 96), пізніше – у валторн, змальовує велич і могутню силу народного єднання. У репрізі знову звучить хор і з'являється героїчна тема з прологу, що лаконічно замикає форму та підсумовує весь симфонічний цикл.

Складність архітекtonіки й драматургії симфонії-думи зумовлена самотністю задуму, адже композитор “поставив собі за мету підпорядкувати засади циклічності головним принципам сонатності” [2, с.158]. Перша й друга частини є експозицією, третя частина, яка ділиться, у свою чергу, на п'ять розділів, являє собою розробку тем-образів, де вони драматизуються, піддаються активному зіткненню модифікацій і переосмисленню. Четверта – кульмінація всього твору, п'ята частина – це синтетична репріза, у якій переосмислюються головні теми-образи.

* Божій М.М. (1911–1990) – український живописець, автор знаменитої серії картин, присвячених Т.Шевченкові: “Думи мої, думи...”, “Катерина. За мотивами поеми Т.Г.Шевченка” і “Т.Г.Шевченко на Дніпрі”.

** Манізер М.Г. (1891–1966) – російський скульптор. Пам'ятник Т.Шевченку в Харкові, створений ним у 1935 р., вважається найкращим у світі пам'ятником поетові.

Синтез очікуваного й отриманого дуже рельєфно подає соціально-моральний ідеал у всій його скорботній величині. Пізнання-оцінка, на думку В.Іванченка, зливається із соціально-моральним ідеалом, “скрашуючи” його узагальненістю емоційного виразу через смислові й чуттєві аспекти жанру думи. Думність проявляється в драматургії циклу, надаючи йому характеру драматичного оповідання [5, с.163].

Отже, створюючи масштабний симфонічний цикл, Л.Колодуб на фоні програмності та синтетичності яскраво втілює принципи загальнонаціонального мислення, зокрема, не використовуючи жодної фольклорної цитати, композитор створює тематичний матеріал, який наближений до народного музичного фольклору, у т. ч. до жанру думи, що стає основою композиційного мислення твору.

1. Вакалюк П. Виразові функції тембру труби в симфонії-кантаті Станіслава Людкевича “Кавказ” [Електронний ресурс] / Петро Вакалюк // Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. – 2010. – Вип. 22. – Режим доступу : http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc_Gum/Nzlnma/2010_22/Statti/23-Vacalyuk.pdf.
2. Гордійчук М. “Симфонія-думка” / М. Гордійчук // Левко Колодуб: сторінки творчості (статті, дослідження, спогади). Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : зб. наук. праць ; упоряд. О. І. Котляревська. – К., 2006. – Вип. 50. – С. 157–162.
3. Євграфова А. О. Українська національна ідея як українське духовне начало / Євграфова А. О. // Вісник Сумського державного університету. Серія: Філологія. – 2008. – № 1. – С. 164–168.
4. Загайкевич М. Новаторські пошуки і звернення Левка Колодуба в жанрі симфонічної музики / М. Загайкевич // Левко Колодуб: сторінки творчості (статті, дослідження, спогади). Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : зб. наук. праць ; упоряд. О. І. Котляревська. – К., 2006. – Вип. 50. – С. 123–128.
5. Іванченко В. О. “Симфонии-думе” Л. Колодуба / Виталий Іванченко // Левко Колодуб: сторінки творчості (статті, дослідження, спогади). Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : зб. наук. праць ; упоряд. О. І. Котляревська. – К., 2006. – Вип. 50. – С. 162–166.
6. Чібалашвілі А. Синтез мистецтв у творчості композиторів ХХ століття [Електронний ресурс] / Асматі Чібалашвілі // Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини : зб. наук. праць. – 2008. – Вип. 5. – С. 365–372. – Режим доступу : http://www.nbu.gov.ua/portal/soc_gum/Spdr/2008_5/PDF%5CSP-5_2008_p-365-372_Chibalashvili.pdf.

В статтє на основе музыковедческого анализа Симфонии № 2 “Шевченковские образы” Л.Колодуба исследуются особенности воплощения общенациональных идеалов путем программности и фольклористики.

Ключовые слова: украинская музыка, Л.Колодуб, программность, Т.Шевченко, фольклоризм, симфонический оркестр, симфония.

Features of embodiment of national ideals with the help of programmaticness and folclorizm on the basic musicknowing analysis in the symphonia № 2 “Shevchenko’s appearances” by L.Kolodub are researching in the article.

Key words: ukrainian music, L.Kolodub, programmaticness, folclorizm, symphonical orchestra, symphonia.

УДК 78.07(477):78.072

Лідія Бурденкова

РОЛЬ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОГО СЕРЕДОВИЩА У ФОРМУВАННІ ОСОБИСТОСТІ ПАВЛА МАЦЕНКА

У статті розглядається вплив культурно-мистецького середовища на формування особистості одного з провідних діячів музичної культури західної діаспори Павла Маценка. При цьому виокремлено постаті визначних митців – О.Кошиця, П.Шуровської-Россіневич і Ф.Стешка.

Ключові слова: культурно-мистецьке середовище, особистість, західна діаспора, музична культура, митець.

Культура – це феномен духовного порядку, наслідок і вияв творчої діяльності в галузі науки, мистецтва, релігії, права тощо [7, с.7]. Культура є тим середовищем, у якому відбу-

ваються розвиток, удосконалення одухотворення людини, соціалізація людської особистості, тобто залучення індивіда до системи цінностей, що визначальні для певної спільноти, нації, людства. Людина є творінням культури й водночас її творцем. Накопичення культури – це поступ людини на шляху до Істини, Добра та Краси [7, с.13–14]. Воно відбувається в середовищі, яке окреслено як культурно-мистецьке. Проблема цього феномену є актуальним питанням сьогодення, оскільки культурно-мистецьке середовище має значний вплив на формування особистості. Щодо митців, то культурно-мистецьке середовище відіграє визначальну роль в їх становленні. Щоправда, теоретичних узагальнень із цієї проблематики не так уже й багато. Структура культурно-мистецького середовища запропонована в інституційній теорії Г.Дікі. У книзі “Коло мистецтва” (1984) учений визначає його як сукупність п’яти основних принципів: “1) художник – це індивід, котрий свідомо бере участь у створенні мистецького твору; 2) мистецький твір – це артефакт, який створено для того, щоб бути представленим публіці зі світу мистецтва; 3) публіка – це група індивідів, до певної міри готових зрозуміти представлений їм об’єкт; 4) світ мистецтва – це спільність усіх систем світу мистецтва; 5) система світу мистецтва – це межі для представлення художником мистецького твору публіці зі світу мистецтва” [19]. Детальна розробка окремих компонентів культурно-мистецького середовища міститься в книзі А.Моля “Соціодинаміка культури” [10]. Автор аналізує особливості структурованості сучасного культурного середовища в умовах значного впливу засобів масової комунікації, зокрема, фактори формальної та неформальної структуралізації культурно-мистецького середовища (наявність картинних галерей, студій, видавництв, творчих центрів, шкіл тощо). Одна з головних ідей книги – це положення про динаміку циклів комунікації культури й окремих її елементів (каналів) і розробка на цій основі їх соціокультурних схем-контурів. У цілому культурно-мистецьке середовище, на думку С.Литвин-Кіндратюк, виступає як компонент макросередовища культури, тісно пов’язаного із засобами масової комунікації, що забезпечує йому постійну циклічну динаміку [8]. Культурно-мистецьке середовище виступає також як структурований осередок людей, об’єднаних однією спільною ідеєю, яка спрямована на покращення матеріальних і нематеріальних, духовних цінностей особистості, нації, суспільства. Одним із засобів для досягнення цієї ідеї-мети є зразки мистецтва. Представники цих творінь – окремі особистості, що сформували свій світогляд в оточенні митців, які поділяють їхні ідеї. Одним із них є Павло Маценко (1897–1991), який вибрав шлях служіння українській культурі. Своє “кredo” культури він окреслив у таких словах: “Культура – це вияв душі народу” [12, с.7]. Його діяльність охоплює широке поле активності в різних напрямках: педагог, диригент, музиколог, композитор, організатор музично-культурного життя української громади в еміграції, редактор, публіцист. Він зробив значний внесок в українську музичну культуру діаспори, про що свідчать його багатий архів [11], композиторська творчість, публікації про нього І.Вовка, Н.Годованого-Штона, В.Климківа, О.Костюк, І.Мельника, М.Підкович, В.Ревуцького, С.Яременка, Д.Яремчука, які зібрані, зредаговані Василем Веригною й опубліковані в збірнику на пошану 90-літнього ювілею митця [12]. Згадує про нього у своєму історико-критичному огляді А.Рудницький [14]. Українська діаспора в Канаді з великою шаною й повагою ставиться до діяльності своїх митців. Тому дбайливо зберігає у своїх архівах документи, які свідчать про значимість певної особистості. Основою для наших узагальнень стали матеріали збірника про Павла Маценка як музиколога, композитора й громадського діяча, видані з нагоди його 90-річчя [12], архівні матеріали. На жаль, в Україні ім’я Павла Маценка залишається маловідомим, відсутні наукові розвідки про митця. Єдиною є публікація Лю Пархоменко листування Павла Маценка із всесвітньо відомим диригентом Миколою Мальком [13].

Суперечність між об’єктивно існуючою музичною культурою української діаспори, її чільними представниками й станом наукового вивчення проблеми актуалізує дослідження, зумовлює потребу висвітлення поняття культурно-мистецького середовища. Саме тому метою статті є висвітлення впливу культурно-мистецького середовища на формування та діяльність Павла Маценка в контексті музичної культури української діаспори.

Народився Павло Маценко 11 грудня 1897 року в селі Кириківка на Харківщині [17]. Із семи років він почав співати в церковному хорі свого батька. У 1910 році Павло вступив до учительської школи, а на початку 1914 року закінчив її з правом учителя й диригента. Ось що говорив сам Павло Маценко про вплив середовища на його формування: “Скажу просто і ясно:

так сталося, що я змалечку не з примусу, а з доброї волі вивчав церковний спів, потім і теорію музики, всі способи теорії, як наше кийське знам'я і т. д. Я сам старався учитись і мене вчили під церквою, в сторожці, співати старі церковні співи. Це було моє найулюбленіше заняття і я в дуже молодому віці вже читав спів у трьох способах нотних систем. Читав у всіх голосах і в усіх ключах. Отже, я читав партитуру всього хору зовсім вільно, ще будучи молодим хлопцем. А батько мій був музико-скрипалем, солістом царської придворної капелі. Він був цілковито відданий музиці і церковній музиці. Він мене не примушував, щоб я щось робив. Але так сталося, що я заслаб, а потім настала японська війна, батько виїхав і я лишився без проводу, та мене таки віддали до школи, що її в нас вважали нашою. Пояснення: батько хотів віддати мене до гімназії або подібної школи, але наші люди гімназіям не вірили, бо вони русифікували учнів; вони більше довіряли колегам, що раніше були українськими. Ці школи були під духовною зверхністю – і це тому я опинився в школі оригінальній, що мала назву “Второкласная церковно-учительская школа” [3, с.19]. І далі продовжував: “Тому не тільки я в тій школі, а молоді люди взагалі віддали своє життя на глибоке вивчення нашої старовинної, князівських іще часів музики і несли ту музику в народ, навчали той народ. Учили його не тільки в церкві, а й через учителів у школах, через диригентів говорили про неї, проповідували, були своєрідними носіями цієї правди для народу. Це була головна ідея. Політично сказавши, я ніколи про це не думав, але все моє оточення, не тільки моєї родини, моєї школи, а й оточення козацької слободи, де я жив, було просто вороже настроєне проти москалів і всіх сил докладало на переборення московських впливів. Отже, я в такому оточенні жив, виховувався і офіційно не належав до жодної організації. Аж під час війни, коли я поранений прибув додому – це було в червні 1917 р. – я довідався, що моя слобода, її мешканці – вільні козаки. Але не слід цього змішувати з “Вільним козацтвом”, що його організував уряд. Вільне козацтво з наших слобід зродилося само по собі серед народу і сам народ називав себе вільними козаками” [3, с.20]. У 1915 р. Павло здав екзамени в Харківській гімназії, а при кінці 1915 року добровільно вступив в армію й перебував у частинах 26 армійського куреня, 54 мінського полку. 15 серпня 1916 р. він був прийнятий до 1-ї старшинської школи в Києві, яку закінчив 15 грудня 1916 р. і пробув у 213-му запасному армійському полку на посаді заступника сотника, після чого добровільно поїхав на румунський фронт у 503-й Чигиринський полк, у якому й був до 10 липня 1917 року. У цей день Павло Маценко був поранений під с. Струсів біля Терембовлі в Галичині й евакуйований до Харкова. Видужавши, він прийняв сотню в команді одужуючих м. Харків, а потім перевівся у 2-й Український Слобідський полк, де був до 20 грудня, після чого звільнився й поїхав працювати на село. У 1915–1917 рр. довелося Павлові бути в гуртках старших українців. Улітку 1918 року П.Маценко склав іспит до нововідкритої Пастирсько-Місіонерської школи для дорослих у м. Суми на Харківщині. Перебуваючи в Сумах, він приватно навчався в драматичній студії ім. Кропивницького під орудою Я.Мамонтова. Крім праці, як курсант П.Маценко керував церковним хором і вів діловодство школи. Коли 23 грудня 1918 р. прийшли більшовики, школу офіційно було закрито, але як приватні курси вона ще існувала. У червні 1919 р. П.Маценко тікає від більшовицького табору в м. Харків, де переховувався. Коли утворилася Добровольча Армія, його беруть в армію, а брата, як просвітянина, розстрілюють. П.Маценко попав до Чорноморського Кінного полку на посаду старшого старшини, де співпрацював з М.Міхновським, Я.Мамонтовим, Поповим. 15 листопада 1919 р. П.Маценко захворів на тиф, виїхав у Кисловодськ, де й перебував до евакуації за кордон 22 лютого 1920 р. В евакуації був на Кіпрі під опікою англійців. Весь час перебування тут керував церковним і світським хорами та заклав з іншими українцями драматичне товариство, яке ставило вистави й українські концерти. 4 червня 1922 р. усіх біженців, у т. ч. і П.Маценка, англійці вивезли з о. Кіпр до Болгарії. У Софії спільно з іншими він засновує Український національний хор, яким керував І.М.Орлов. Весь час перебування в Болгарії П.Маценко керував церковними й світськими хорами. Разом з іншими він засновує на копальні Пернік Драматичне товариство ім. Т.Шевченка, яке своїми виставами мало великий вплив на місцевих жителів та українців. Живучи в м. Софія, П.Маценко був обраний писарем Української громади в Болгарії. У 1924 р. він виїздить на навчання до Чехословаччини [17]. У Празі протягом 1926–1928 років студіював в Українському Високому Педагогічному Інституті ім. М.Драгоманова (далі – УВП), познайомився з визначними науковцями й музикантами, зокрема, Федором Стешком, Федором Якименком і Платонідою Щуровською-Россіневич, які

мали визначальний вплив на формування молодого музиканта. Оскільки ці постаті ще не достатньо висвітлені в сучасному музикознавстві, зупинимося на них.

Під керівництвом Ф.Штешка початкуючий музиколог П.Маценко пише дипломну роботу “35 концертів Д.Бортнянського” (1932), закінчив студії з музичної педагогіки та захистив докторську дисертацію на тему “Склад та технічна будова мелодій Київського розспіву в Почаївському Ірмолоєві вид. 1775 року” (1932) [9]. Таким чином, він є одним з перших українських медієвістів.

Український музикознавець **Федір Штешко** народився 4 вересня 1877 р. у с. Кам'янка Чернігівської губернії. Його музичне виховання почалося рано. Ще 7–8-річним хлопчиком, навчаючись у зразковій церковно-парафіяльній школі при Київській духовній семінарії, він був обраний за добрий голос і слух до семінарського церковного хору, де співав близько трьох років, знайомлячись із церковним співом. Восени 1888 р. він вступив до Софійської духовної школи (бурси) у Києві, де вже з першого року навчання в Софійській школі почав співати в архієрейському хорі Михайлівського монастиря. Свої музичні знання Ф.Штешко поглиблював у Київській духовній семінарії, до якої вступив 1892 року та навчався в приватній музичній школі С.Блюменфельда, де на той час викладав Микола Лисенко. Його підпис стоїть на першому місці на посвідці, яку Ф.Штешко отримав після закінчення цієї школи. Одним з його товаришів під час навчання в школі Блюменфельда був майбутній видатний український хормейстер Олександр Кошиць. Навчаючись у цій школі, головну увагу Ф.Штешко приділяв студіюванню теорії музики, займаючись у найкращого музичного теоретика Г.Любомирського, у якого протягом двох років прослухав повний курс гармонії. У 1908 році Ф.Штешко вступив до Військово-юридичної академії в Петербурзі. Перебуваючи протягом 3-х років у столиці, він використав цей час для поглиблення своєї музичної освіти, ретельно студіював історію музики в професора консерваторії Л.Саккетті, почав учитися клавірної гри. Як писав сам Ф.Штешко, музична стихія так захопила його, що навіть тему своєї кандидатської праці в академії він обрав близьку до музики – “Авторське право на музичні твори”. Ця робота була визнана конференцією академії найкращою та залишена для опублікування. Закінчивши в 1911 році академію, він підготувався та 1912 року успішно склав державні іспити при юридичному факультеті Новоросійського університету в Одесі, після чого повернувся до свого полку на Далекий Схід, де перебував далеко від культурних центрів. У 1914 р. Ф.Штешко був призначений на посаду помічника військового прокурора Владивостоцького гарнізону. Перебуваючи протягом шести років у Владивостоці, він брав активну участь у музичному житті міста, обирався членом ради місцевого відділення Імператорського Російського Музичного Товариства, а після повалення царату активно залучився до місцевого українського громадсько-культурного життя. Прибувши із чеським ешелоном у лютому 1920 року до Праги, Ф.Штешко виїхав далі в Україну. На початку липня 1920 р. він прибув до Кам'янця-Подільського, де бере участь у заснуванні “Народної консерваторії”, у якій викладає елементарну теорію музики, а крім того, працює як диригент одного з місцевих хорів. У Кам'янці Ф.Штешко пробув близько п'яти місяців і з другим відступом українського війська з України виїхав до Польщі, спочатку до Ченстохова, а згодом – у Тарнів. У Тарнові протягом 1920–1922 рр. полковник Ф.Штешко очолював культурно-освітній відділ Генерального штабу Армії УНР та одночасно до весни 1922 р. керував хором державних установ УНР, з яким улаштував ряд українських концертів, що мали великий успіх. У Тарнові він почав серйозно студіювати музикознавство й, зокрема, історію української музики та збирати різні матеріали з історії української музики. 1922-го року, довідавшись про створення в Празі Українського Вільного Університету, він переїхав туди для продовження своїх музичних студій. Протягом 1923–1926 рр. Ф.Штешко навчався на філософському факультеті Карлового університету, де студіював музикознавство, естетику й філософію. Із цього ж часу розпочалася його музично-педагогічна діяльність. У 1923-му році він викладав музикознавство в новозаснованому тоді УВП ім. М.Драгоманова. У 1924-му – разом із Н.Нижанківським, П.Щуровською-Россіневич і Ф.Якименком став засновником музично-педагогічного відділу УВП та був обраний його секретарем. А 1927 р., після від'їзду професора Ф.Якименка до Франції, став деканом цього відділу. У 1925 р. Ф.Штешко був обраний виконуючим обов'язки доцента кафедри музикознавства, пізніше – завідувачем кафедри історії музики, професором, членом Сенату інституту. В УВП він викладав історію музики (всесвітньої й української), музичну естетику, музичну пе-

дагогіку й музичну етнографію та вів семінар з музикознавства. Його курс історії української музики включав такі розділи, як історія української музики, творчість українських композиторів, давня церковна система умовних позначень (нотацій) – візантійська, західноєвропейська, східнослов'янська, українська народна творчість, українська та світова музична бібліографія. У цей час для потреб студентів Ф.Шешко переклав з російської мови “Курс практичної гармонії музики” професора Ф.Якименка, доклавши немало зусиль над упровадженням української музичної термінології. Багато про особистість Ф.Шешка свідчить той факт, що він категорично відмовився зазначити своє ім'я як перекладача цього підручника задля того, щоб світова музична громадськість вважала професора Ф.Якименка саме за українського музикознавця. Не випадково, що цю книгу професор Ф.Якименко присвятив Ф.Шешкові. Ф.Шешко став одним з перших дослідників давньоукраїнської музики, займався транскрипцією нотного письма зі старовинних церковних книг (“Перші українські нотодруки” (Прага, 1929), “Джерела до історії початкової доби церковного співу на Україні” (Прага, 1929), “Перші українські церковні композиції” (Львів, 1939). З 1937-го року професор Ф.Шешко почав співпрацювати із щойно заснованим у Львові часописом “Українська музика”, а з 1938 р. став членом його редакційної колегії. Ф.Шешко здійснював переклади праць з історії та теорії музики, зокрема, переклав українською мовою кілька праць західноєвропейських музикознавців – К.Рімана, З.Науманна, С.Батте. За 20 років праці в музикознавстві він уклав картотеку української музичної літератури, збирав матеріали для словника українських і слов'янських музикантів, склав поважну музичну бібліотеку з книжок та нот різними мовами, яка прислужилася багатьом дослідникам. Федір Шешко зібрав і систематизував твори Д.Бортнянського. Список творів композитора, зібраних та систематизованих Ф.Шешком, було опубліковано в книжці П.Маценка “Дмитро Степанович Бортнянський (1751–1825) і Максим Созонтович Березовський (1745–1777)” (Вінніпег, 1951). Ф.Шешко був членом “Драгоманівської комісії” при Українському Інституті Громадознавства, яка підготувала до друку 1-й і 2-й томи вибраних творів М.Драгоманова. Цінним є зроблений Ф.Шешком огляд свідчень чужинців про українську пісню, українську музику XVIII ст., особливо церковну, у якому авторові вдалося з розрізнених, виданих у багатьох країнах світу праць, а також з рукописних пам'яток зібрати матеріал про видатні музичні здібності українців та їх співочий талант. Помер професор Федір Шешко 1944-го року в Празі, де й похований [18].

Отже, життєвий шлях педагога й учня мають схожі риси: навчання, військова служба, творча та громадська діяльність, наукові розвідки. Їх спілкування вилилось у плідну наукову роботу Павла Маценка, яку він продовжував усе життя.

Формування Павла Маценка як диригента розпочалося під час його перебування на острові Кіпр, де він керував церковним хором. Ця праця продовжувалася в Софії (Болгарія) і в Празі, де він був субдиригентом Українського Академічного Хору, керівником якого була Платоніда Щуровська-Россієвич. Короткочасно (у 1929–1931 рр.) він був диригентом ушлявленого хору УКЦеркви св. Варвари у Відні.

Варто згадати про постать **Платоніди Щуровської-Россієвич** – субдиригентки Української Республіканської Капели під керівництвом О.Кошиця [4]. Її хормейстерська діяльність як диригента студентського хору музично-педагогічного відділу УВПІ, де навчався П.Маценко, була доброю школою й прикладом для молодого митця. П.Маценко, згадуючи про П.Щуровську у своєму інтерв'ю, говорив: “Я учень його (О.Кошиця. – Л.Б.) учениці – диригентки Щуровської. Вона мене вчила і товаришів у Празі. Вона була цікава особа. Хоч її, як субдиригента Кошиця, не всі капеляни любили, але коли вона в колі своїх друзів і студентів згадувала Кошиця і його диригування, їй просто бракувало слів. Вона затиналася, шукаючи слово для точної думки. Вона вважала, що Кошиця післав Бог для порятунку українського народу з духовного боку. Вона ширила славу про нього, коли вступила до консерваторії, а потім і до університету в Празі. Вона і вмирала з іменем Кошиця на устах” [3, с.22–23]. Ось як згадує Маценко О.Кошиця: “... У Кошицеві жило щось божествене, дар божий, що його неможливо збагнути. До Канади Кошиць прибув на моє запрошення і жив у Вінніпегу <...>. Сидячи біля фортепіано, коли він тренував хор, я забував про пісню, а дивився на його обличчя, на всі його руки і сигнали його вимог; я бачив, як люди, що я їх знав, виявляли зміни на своїх обличчях, коли Кошиць тільки пальцем повів, коли він усміхнувся <...>. Це була постать, післана Богом для пізнання світу духовності українського народу” [3, с.23].

Отже, культурно-мистецьке середовище, у якому перебував Павло Маценко в Україні та за її межами (Кіпр, Болгарія, Прага, Відень), у міжвоєнний період сформувало його як диригента, науковця та культурно-громадського діяча, вплинуло на його світогляд. Такі особистості, як Ф.Штешко, П.Щуровська-Россіневич, О.Кошиць відіграли вирішальну роль у становленні молодого митця. Культурно-мистецьке середовище – це оточення, у якому, унаслідок взаємодії (спілкування) певних людей, об'єднаних одною-єдиною ідеєю, формуються особистості із своєрідним, притаманним їм світоглядом. Маючи таких високоосвічених та відданих своїй справі педагогів, Павло Маценко йшов своїм творчим шляхом, гідно перейнявши їхню ініціативу та продовжував її розвивати у Канаді.

1. Беднаржова Т. Федір Штешко, український вчений-педагог, музиколог-теоретик / Тетяна Беднаржова. – Тернопіль ; Прага : Горлиця, 2000. – 255 с.
2. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів: актуалізація звичаєвої традиції : навч. посіб. / Ольга Бенч-Шокало. – К. : Ред. журн. “Укр. світ”, 2002. – 440 с.
3. З автобіографії д-ра Павла Маценка // Павло Маценко : музиколог, композитор і громадський діяч : зб. на пошану 90-ліття народин / упоряд. і зредаг. В. Верига. – Торонто : Вид. УНО Канади, 1992. – С. 12–25.
4. Карась Г. Платоніда Щуровська-Россіневич: портрет мисткині через призму теорій гендеру та пасіонарності / Ганна Карась // Мистецтвознавчі записки : зб. наук. праць. – К. : Міленіум, 2011. – Вип. 19. – С. 18–27.
5. Копиця М. Епістологія в лабіринтах музичної історії : монографія до 100-річчя Національної музичної академії України / Маріанна Давидівна Копиця. – К. : Автограф, 2008. – 528 с.
6. Лашенко А. З історії київської хорової школи / Анатолій Лашенко. – К. : Муз. Україна, 2007. – 198 с.
7. Яртись А. Лекції з історії вітчизняної та світової культурології / А. Яртись, В. Мельник. – Львів : Світ, 2005. – 567 с.
8. Литвин-Кіндратюк С. Культурно-мистецьке середовище: традиції і сучасність / С. Д. Литвин-Кіндратюк // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ : Плай, 1996. – Вип. 1. – С. 61–69.
9. Маценко П. Склад та технічна будова мелодій київського розспіву в Почаївському ірмолоєві вид. 1775 року. Докторська дисертація. Відень 1930–1932 / Павло Маценко // Павло Маценко : музиколог, композитор і громадський діяч : зб. на пошану 90-ліття народин / упоряд. і зредаг. В. Верига. – Торонто : Вид. УНО Канади, 1992. – С. 127–238.
10. Моль А. Социодинамика культуры / Абраам Моль ; пер. с фр.; вступ. ст., ред. и прим. Б. В. Бирюкова [и др.]. – М. : Прогресс, 1973. – 406 с.
11. Павло Маценко. Архівний довідник 1988/89. – Вінніпег ; Манітоба: Осередок укр. культ. й освіти. – 88 с.
12. Павло Маценко: композитор і громадський діяч : зб. на пошану 90-ліття народин / упоряд. і зредаг. В. Верига. – Торонто : Вид. УНО Канади, 1992. – 242 с.
13. Пархоменко Л. Микола Малько – Павло Маценко: діалог поза Україною / Лю Пархоменко // Студії мистецтвознавчі / НАНУ, ІМФЕ ім. М. Рильського. – К. : Вид-во ІМФЕ. – 2006. – Ч. 2 (14). – С. 74–99.
14. Рудницький А. Українська музика: історико-критичний огляд / Антін Рудницький. – Мюнхен : Дніпрова хвиля, 1963. – 406 с.
15. Прохоров А. М. Советский энциклопедический словарь / А. М. Прохоров. – М. : Сов. энцикл., 1990. – Вып. IV. – 1632 с.
16. ЦДАВО України, ф. 3972, оп. 1, спр. 298. Особиста справа в. о. доц. П. Щуровської, арк. 3.
17. ЦДАВО України, ф. 3972, оп. 1, спр. 634. Особиста справа студента П. Маценка. – К-ть арк. 51.
18. Беднаржова Т. Федір Штешко – український військовий діяч та музикознавець [Електронний ресурс] / Тетяна Беднаржова. – Режим доступу : <http://military-art.com.ua/news/2008-10-20-41>.
19. Lord C. Indexicality, not circulavitu: Dickie's new definition of art / C. Lord // J. of aesthetics a art criticism. – Philadelphia, 1987. – Vol. 45, № 3. – P. 229.

В статтє рассматривается влияние культурно-творческой среды на формирование личности одного из выдающихся деятелей музыкальной культуры западной диаспоры Павла Маценка. При этом внимание акцентировано на личностях известных музыкальных деятелей – А.Кошица, П.Щуровской-Россіневич, а также Ф.Штешко.

Ключевые слова: культурно-творческая среда, личность, западная диаспора, музыкальная культура, музыкальный деятель (художник, творческая личность).

The article describes the influence of cultural and art environment on the formation of the personality of one of the leading workers of western diaspora's musical culture Pavlo Matsenko. Herewith the figures of prominent artists O.Koshyts, P.Shchurovska-Rossinevych, F.Steshko are distinguished here.

Key words: *cultural and art environment, personality, western diaspora, musical culture, artist.*

УДК 784.4:7.071.1

Ірина Куліковська

ВПЛИВ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ПІСНІ НА МУЗИЧНУ ТВОРЧІСТЬ СИДОРА ВОРОБКЕВИЧА

У статті опрацьовано джерелознавчу базу народнопісенних традицій у музичній творчості буковинського композитора, диригента, громадського діяча, письменника, педагога XIX ст. Сидора Воробкевича, який усе своє життя віддав служінню мистецтву й освітянській роботі та вперше на Буковині систематизував музично-педагогічний матеріал для школярів з урахуванням вікових і навчальних вимог, в основу якого поклав формування високої музичної культури й естетичного смаку підростаючого покоління.

Ключові слова: *Сидір Воробкевич, композиторська творчість, народнопісенні традиції, творча спадщина, інтонаційна структура, фольклорна основа.*

Висвітлення творчої спадщини композиторів минулого, до яких належить і С.Воробкевич (1836–1903), на теренах Західної України й досі залишається проблемною ланкою науково-пошукової роботи наукових кіл у сфері музикознавства, оскільки брак видавництва свого часу, опертих на міцні економічні основи, не сприяв публікації й розповсюдженню музичного доробку широкого кола творчої інтелігенції краю, що спричинило недоступність відповідних матеріалів і джерелознавчої бази для сучасних дослідників. Як слушно зауважив відомий дослідник т. зв. старогалицької вокальної музики Василь Витвицький, який, перебуваючи в еміграції, вивчав музичну творчість краю, значна кількість автографів композиторів та їхніх рукописів усе ще перебувають у приватних збірках не тільки в Галичині та Буковині, а й за кордоном [2]. Відомо також, що багато їх (п'ятдесятих, шістдесятих та останніх десятиріч XIX ст.) із різних причин узагалі не збереглося донині (зафіксовані лише їх назви в концертних програмах, опублікованих у періодичних виданнях того часу). Однак без урахування “зв’язку поколінь” і нерозривного взаємозв’язку із загальнокультурним рівнем народу в конкретних економічних і політичних умовах будь-яка творчість не може бути самодостатньою ділянкою, у т. ч. й музична культура даного народу, як віддзеркалення його прагнень, духовних потуг і можливостей. Тому основна мета статті – обґрунтування ролі народної пісні у вокально-хоровій творчості С.Воробкевича та її вплив на формування музичної культури буковинського краю в контексті українських національних співацьких традицій.

Відомо, що українська професійна музика сформувалася на тлі музичного руху на теренах Західної України, головними чинниками якого стало створення хорів при духовних семінаріях та організація театрів. Головною спонукальною силою такого творчого сплеску було духовенство, якого не задовольняв убогий та одноманітний одноголосий спів (суміш східного хоралу й народної пісні з періодичним вторуванням у терцію чи сексту), т. зв. “єрусалимка”, зважаючи на поширену в практиці українського народу багатоголосу традицію співу. Історичні джерела стверджують, що перша хорова школа була заснована в 1829 році єпископом Іваном Снігурським у Перемишлі на базі духовної семінарії, де був запрошений на посаду вчителя школи та диригента хору чех Алоїз Нанке. До речі, основу навчального матеріалу, крім теорії музики та сольфеджіо, складали твори українських композиторів М.Березовського, А.Веделя та Д.Бортнянського, основоположників російської духовної хорової музики [4; 6].

Практика утворення духовних хорових колективів швидко поширилася на світське життя й спонукала бурхливий розвиток хорового мистецтва, зокрема, діяльність різноманітних співацьких товариств, репертуарна політика яких ґрунтувалася переважно на відомих хорових творах, широко пропагованих на той час німецьких і чеських композиторів, оскільки фактура цих пісень мала просту симетрично-формальну будову, нескладну гармонію, наближену до народної мелодики з емоційно-патріотичним змістом і, таким чином, якнайкраще відповідала виконавським можливостям аматорських хорових колективів та інтересам масового споживача.

Миттєвою реакцією української інтелігенції на це стала поява “своїх” композиторів й упорядників-аранжувальників народних пісень, які популяризували не тільки народну творчість, а й сформували нові вокально-драматичні жанри на кшталт старовинних інтермедій та інтерлюдій XVII, XVIII ст., і, зокрема, з ентузіазмом сприйняті народом оперети. Особливий “пієтет” до оперет у Західній Україні був пов’язаний, насамперед, не стільки зі співом і танцями, скільки зі значною наявністю в них народного елемента, адже перші оперети XIX ст. часто вміщали народні пісні з народнопобутовою тематикою, опрацьовані для сольного співу або хору. Цінова доступність, простота й легкість для запам’ятовування народних мотивів опереткової музики українських композиторів дозволяли не тільки прилучитися до національного мистецтва, почути рідну мову, а й формували високі патріотичні почуття та художній смак широкого загалу слухачів.

Саме в такому “музичному котлі” сформувався багатоликий талантик буковинського (нар. 5 травня 1836 р. у м. Чернівці в сім’ї священика та викладача філософії) подвижника національної культури, композитора, письменника, фольклориста, педагога, диригента й громадського діяча Сидора (Ісидора) Воробкевича, який з дитинства був оточений високоосвіченими й культурними людьми, що вплинуло не тільки на світогляд митця, а й на його творчі переконання та багатогранність духовного потенціалу впродовж усього життя. Це видається особливо важливим, ураховуючи румуно-німецький триб життя Буковини того часу, коли, навіть у сім’ї, композитор рідну мову вперше пізнав лише після смерті батьків (1845), у родині свого діда, православного пароха о. Михайла Воробкевича з Кіцмані, де бабуся Параскева, розумна й освічена жінка, цікавими розповідями та народними піснями заохочувала своїх онуків до вивчення культури рідного краю, виховуючи в них гарячу любов до рідної мови й пісні.

Ще навчаючись у Чернівецькій гімназії, майбутній композитор захопився літературою, народною творчістю, музикою, поезією та живописом, про що свідчать і його щоденник, і рукописи літературних та музичних творів, списаних малюнками олівцем і тушшю, які автор робив у час літніх канікул, мандруючи селами Буковини, де записував українські й румунські народні мелодії. Саме в цей час з’являються його перші поетичні та музичні “проби пера” (переважно під літературним псевдонімом Данило Млака) – пісні на власні тексти, серед яких славнозвісна, надзвичайно популярна, завдяки мелодичній і ритмічній простоті, наближеній до фольклорних зразків (у народнопісенній стилістиці викладу), незмінно присутня в шкільних читанках до 1939 року (відновлена в сучасній дитячій літературі) пісня-вірш “Мово рідна, слово рідне” (“Мово рідна, слово рідне, хто вас забуває, той у грудях не серденько, але камінь має...”). Важливу роль у формуванні творчого кредо молодого митця відіграло спілкування його з громадським діячем Юліаном Никоровичем, який відкрив перед початкуючим композитором і поетом літературний світ Маркіяна Шашкевича, Миколи Устияновича та ін. За сприянням Никоровича були опубліковані й перші поетичні твори С.Воробкевича: цикл із восьми віршів під назвою “Думки з Буковини” (1863). Уже з того часу народнопісенний характер стає визначальним і в музичній творчості Сидора Воробкевича.

Захоплення народним мелосом спонукало молодого композитора до музичної самоосвіти, навіть після закінчення гімназії, уже під час навчання (за сімейними традиціями) у Чернівецькій духовній семінарії. Там юнак, володіючи багатьма іноземними мовами, мав можливість самостійно студіювати гармонію, контрапункт, інструментування з підручників німецьких авторів (Дена, Льобе, Маркса та ін.) і знайомитися в семінарійській бібліотеці з кращими зразками західноєвропейської музики (творами Й.Гайдна, Й.-С.Баха, Г.Ф.Генделя, Л.Бетховена). Крім того, близькі стосунки з видатними співвітчизниками з Галичини (брат композитора Григорій Воробкевич – парох православної церкви у Львові – брав діяльну участь у суспільній праці й мав тісні взаємини з представниками галицької інтелігенції, зокрема, Данилом Танячкевичем, братами Йосипом і Олександром Барвінськими та ін.) дозволяли йому знайомитися з кращими літературними зразками й вивчати народні звичаї, побут і традиції галицького краю, спілкуватися з видатними людьми й навіть щороку випускати свої твори у львівських часописах і видавництвах, зокрема, у тижневику “Вечерниця”. Відомо, що серед друкованого там літературного доробку С.Воробкевича високу оцінку в читачів здобула низка оповідань про життя й звичаї буковинських гуцулів, оскільки після закінчення семінарії (1861) молодий священик поїхав працювати в глухі гуцульські села (Хорошівці, Давидівці, Руську

Молдовицю), де натхненно продовжував улюблені творчі студії (крім поезій, пише новели, оповідання, гуморески, драматичні твори та науково-популярні статті під різними псевдонімами: “Данило Млака”, “Данило Маковійчук”, “Морозенко”, “Сирота з Буковини” та ін.) і дослідження українського музичного фольклору, народних пісень (збірок народних пісень М.Максимовича, Вацлава з Олеська, А.Єдлічки, А.Коціпінського). Кінцевим результатом його багаторічної праці в цій галузі стала розвідка “Наша народна пісня” (1865), у яку автор вклав щире захоплення й глибоку любов до української народної пісні, яку він назвав “історією народу”, “талісманом, що відкриває таємницю минулого” [1; 4; 6;].

Зрештою, опрацювання народного мелосу, неповторного за своїм змістом, специфікою та фактурою й надзвичайно багатого ладовими відтінками та метроритмічною структурою (з використанням простих, складних і мішаних розмірів у найрізноманітніших конфігураціях, а іноді, взагалі позбавлених ритмічної пульсації, поєднаних між собою лише наголосами та цезурами тексту, або із застосуванням збільшених і зменшених інтервалів шляхом альтерації окремих ступенів, мелодій, розміщених у ладах, далеких від звичного мажору чи мінору, наближених швидше до т. зв. церковних ладів) не тільки збагатили музичні вподобання Воробкевича, а й переконали його в необхідності подальшої музичної професійної освіти. До цього спонукала ще й пропозиція працювати вчителем-регентом у Чернівцях, що розширювало творчі можливості митця.

Піврічне навчання (1868) у Віденській консерваторії (у професора Франца Кренна) дозволило С.Воробкевичу блискуче скласти іспити з музично-теоретичних дисциплін, отримати диплом викладача співів і регента хору й з натхненням, повним сил та енергії, упевнено приступити до педагогічної практики вчителя музики й хорового співу одразу в кількох навчальних закладах рідного міста: у дяківській школі, гімназії та духовній семінарії. Безмежна творча енергія С.Воробкевича знайшла своє втілення в плідному розмаїтті музичної, навчально-виховної, громадської, літературно-публіцистичної, лекційно-пропагандистської, науково-пошукової роботи. Брак навчальних посібників композитор швидко компенсував власноруч укладеними пісенниками, невеличкими підручниками із сольфеджіо, теорії музики й гармонії, які стали першими українськими зразками музично-педагогічного матеріалу на Буковині. Так, у 1870 р. у Чернівцях був опублікований перший збірник С.Воробкевича для школярів, у який увійшло 20 пісень, а впродовж 1889 року у Відні вже вийшов друком і другий “Співаник для шкіл народних” у трьох частинах, який уміщав, відповідно, 20 і 40 пісень. Третю ж, теоретичну частину названого “Співаника”, яка є, по суті, методичним посібником з теорії музики, учені вважають найціннішою (на Буковині) навчально-методичною працею автора. Крім цього, композитор пише фортепіанні п’єси, інструментальні ансамблі, численні пісні й хори.

Наприкінці 70-х Воробкевич друкує низку статей під загальною назвою “Наші композитори”. Його працездатність не знала втоми й на громадській ниві (70–90 рр.), у яку він занурився “з головою”. Як активний член багатьох установ і товариств у Чернівцях і водночас голова “Руської бесіди” композитор зніціював заснування й був довголітнім співробітником українського літературно-мистецького журналу “Буковинська зоря”, Союзу українських студентів, редактором і видавцем літературного буковинського альманаху “Руська хата” тощо, оскільки вважав своїм святим обов’язком “плепати драматичне й музичне мистецтво, ставити українські народні п’єси в театрі, організовувати музично-декламаційні вечори, концерти й популярні лекції на мистецькі теми”. У 1884 році Сидора Воробкевича обирають головою першого “Руського літературно-драматичного товариства” у Чернівцях, що дозволило йому успішно співпрацювати з передовими мистецькими силами Східної України, Галичини, Закарпаття “во ім’я” “єднання всіх русинів” (проголошеного Ю.Федьковичем).

Поряд з літературно-публіцистичною, навчально-виховною та громадською надзвичайно багатою й різноманітною була та залишається музична спадщина С.Воробкевича, серед якої: солоспіви, вокальні ансамблі, опери, мелодрами, оперети, інструментальні п’єси для фортепіано, струнного квартету та малого оркестру. Проте найвагоміше місце займає вокально-хорова музика – понад 400 творів для хору, з яких біля 250 написані на власні тексти та власні переклади німецьких поетів – Гайбеля, Кернера, Таубе, Тіка та ін., кількості церковних творів на старослов’янські й румунські тексти, сольні пісні, переважно на власні тексти, обробки народних пісень, передусім для школярів.

Вокальна музика настільки швидко завоювала популярність і з однаковою легкістю осмислювалася різним контингентом слухачів – дітей і дорослих, що його авторські солоспіви сприймалися більшістю людей як народні мотиви, які, за свідченнями місцевої преси, “гомоніли скрізь по нашій краї, завдяки гарній музиці автора – і під бідною селянською хатою, і серед міської інтелігенції”. А “Руська читанка” за 1886 рік (Львів) писала: “Сотки його композицій, патріотичних і ліричних пісень, квартетів, кантат і застольних співається повсюди на Русі, і немає вечорів музикальних, де б не виконувано цих творів”. Навіть Іван Франко захоплено називав ліричну творчість Сидора Воробкевича розсипами “дорогоцінних перлів”, якими особливо багаті його так звані малі музичні форми – хоріві мініатюри та пісні з їх ліричною пластикою мелодій, винятковою чуттєвістю, елегійно-проникливим характером, структурною самозаглибленістю та логікою просторового й ладотонального розвитку.

Творча думка композитора глибоко пов’язана з експресією людського мовлення, тому навіть недосконалі, з огляду композиторського професіоналізму, твори С.Воробкевича (на що неодноразово вказували музична критика та музикознавчий огляд), завжди несли в собі ширість почуттів, бездоганну мелодійність та незвичайну енергетику, які “перекривали” брак композиторської техніки. Варто згадати хоча б такі пісні, як: “Заграй ми, цигане старий”, “Над Прутом у лузі”, “На чужині загибаю”, “Сині очі”, “Там, де Татран круто в’ється”, “Баркарола”, “Чабан вівці ганяє”, “Якби була я зазулев” та ін., написані на власні тексти, які ще донедавна вважалися народними піснями. Це свідчить про міцну фольклорну основу інтонаційної структури й метроритмічної будови його пісень та опору на народнопісенний мелос, що й надавало їм особливої пізнаванності.

Зрештою, сам композитор не заперечував брак професійного вишколу у своїй музичній роботі, про що свідчить його творча співпраця з галицькими композиторами В.Матюком, О.Нижанківським, у листуванні з якими він часто просив дещо “підправити” те, що він писав “рапсодично... четверте через десяте”. “То вже така моя натура”, – зазначав композитор [2, с.58]. Найбільше критичних зауваг отримував він щодо якості аранжування, зокрема, акомпанементу, який стосувався виразності музичного викладу куплетної форми пісень, певної логіки урізноманітнення гармонії, надмірного вживання діатонічних і хроматичних неакордових звуків та музичних уривків, що ніби “виростають з одного ритмічного зразка”, частого повторення акордів T, S і D, а також браку взаємозв’язку мелодії з літературним текстом та, іноді, надмірної “пісенності” викладу, певної структурної “замкненості”, і навіть, уподібнення до німецького стилю музичної побудови творів Ф.Шуберта тощо [Там само, с.55–56].

Пісенна лірика С.Воробкевича з її кантиленно-сентиментальним забарвленням мелодії, укладена автором здебільшого в плавній ритміці вальсу, колискової, польки чи ноктюрна й обрамлена в легку прозору фактуру гармонізації для т. зв. “домашнього музикування”, за своїм змістом і музичною мовою, справді, наближається до поширених у той час в Європі побутових пісень-солоспівів (романсів), зокрема, німецьких, італійських, австрійських композиторів, широко відомих на Буковині в XIX ст. Це не видається дивним, оскільки творчість зарубіжних композиторів служила певним зразком для більшості українських музикантів того часу, переважно, аматорів, перед якими ще тільки відкривався європейський професійний музичний світ. Але вже й тоді національна професійна музична культура в Україні, яка визрівала в тісному взаємозв’язку з народнопісенними традиціями, упевнено завойовувала світові сцени. Відомо, наприклад, що в 1891 році пісня С.Воробкевича “Над Прутом у лузі” у хоровому аранжуванні була виконана “Львівським Бояном” у Празі (поряд з творами М.Лисенка, А.Вахнянина, В.Матюка), де отримала загальне схвалення й підтримку не тільки слухачів, а й широкого кола музикантів. Крім того, пісні С.Воробкевича (у сольному й хоровому викладі) на слова І.Франка, Ю.Федьковича, М.Шашкевича, Т.Шевченка та на власні тексти щораз частіше почали з’являтися в різних музичних збірниках (“Боян”, редактований В.Матюком, “150 українських пісень для фортепіано”, укладений Д.Січинським (1888), різних інструментальних збірниках тощо).

Величезне значення для формування вокальних смаків композитора мала його практична хорова та педагогічна діяльність, насамперед, із сільськими хорами, колективом робітничої молоді, шкільними хорами, хором чернівецької “Бесіди”. Це була справжня творча лабораторія для молодого митця, де він мав можливість перевіряти якість щойно написаного твору в “живому” виконанні. Працюючи з хоровими колективами, Воробкевич одним з перших західно-

українських композиторів звернувся до поезії Великого Кобзаря (зокрема, ліричних поезій), де повною мірою проявилися його непересічний талант і творча індивідуальність хорового письма композитора-мелодиста (“Думи мої”, “Минають дні”, “Чого мені тяжко”, “Гомоніла Україна”, “Три шляхи”, “Огні горять”). А в рукописній спадщині збереглося чимало незавершених творів на тексти Т.Шевченка, у т. ч., одноголосих мелодій (“На вгороді, коло броду”, “Якби мені черевички”, “Ой гляну я подивлюся”).

Особливу нішу у вокальній творчості С.Воробкевича займають пісні для дітей, які він писав упродовж усієї педагогічної діяльності. Навчальні посібники та пісенники, які випускав композитор, стали єдиними на Буковині методичними посібниками для вчителів, які вміщали, крім пісенного репертуару, короткий музично-теоретичний курс з елементарної теорії музики. Пісні укладено в порядку підвищення складності – від найпростіших (з діапазоном кuartи-квінти) до складніших (з хроматичними ходами й модуляціями). Тематика пісень відповідала інтересам школярів і була пов’язана зі шкільним побутом (“Пісня школярів”, “До школи”, “Веснянка”, “Прогулька” та ін.), вихованням поваги до праці (“Пісня рільника”, “Ремісники”, “Моя нива”, “Пісня женців”), навчанням (“Книжка”, “Пісня школярки”, “Вставайте, діти”). Надзвичайної ваги надавав композитор пісням патріотичного характеру (“Мово рідна”, “Сирота на чужині”, “У горах Карпатах” тощо) і любові до рідного краю (“Чом, річенько домашня, так пливеш поволі” на слова Я.Головацького, “Милий край рідимий”, “Підлисса” на слова М.Шашкевича, яка, до речі, давно втратила авторство й побутує в народному варіанті зі словами “Кажуть люди”).

Отже, професійний підхід до дитячого пісенного репертуару визначає, насамперед, розуміння автором навчально-виховних завдань, спрямованих на повноцінний розвиток підростаючого покоління – головної мети педагогіки, оскільки в основу мелодичної структури пісень композитор свідомо поклав народнопісенний мелос (на вірші Ю.Федьковича, Д.Млаки, О.Поповича, І.Пасічинського та ін.), іноді спеціально позначаючи частину з них як “напів народний” (наприклад, пісня “Якби я був соколом” побудована на народному мотиві “По дорозі жук, жук”). Продуманий і чітко систематизований навчальний матеріал у названих “Співаниках” засвідчує глибоке розуміння композитором генеральної мети естетичного виховання шкільної молоді, провідним завданням якого було (і залишається) формування духовної культури майбутніх поколінь, а невичерпним джерелом – надзвичайно багатий і різноманітний народнопісенний мелос.

Висновок. Українська народна пісня у творчості видатного буковинського композитора Сидора Воробкевича, таким чином, стала джерелознавчою базою духовної культури українського народу й знайшла оригінальне багатовекторне втілення у вокально-хоровій, інструментальній музиці, навчально-виховній сфері музичного життя, що дозволило засобами музичного мистецтва репрезентувати не тільки національні співацькі традиції, а й загальноєвропейські стандарти культурних надбань людства.

1. Білинська М. І. Сидір Воробкевич. Нариси про життя і творчість / М. Білинська. – К., 1958. – 51 с.
2. Витвицький В. Старогалицька сольна пісня XIX століття / Василь Витвицький ; [вступ та упоряд. В. Пилиповича]. – Перемишль, 2004. – 144 с.
3. Витвицький В. Століття уродин двох українських музик / В. Витвицький // Музикознавчі праці: публіцистика / [упоряд., комент., пер. і передне слово Л. Лехник]. – Львів, 2003. – С. 27–31.
4. Кияновська Л. Галицька музична культура XIX–XX ст. / Л. Кияновська. – Чернівці : Книги-XXI, 2007. – 420 с.
5. Людкевич С. “Сурма”. Концерт старогалицьких пісень / С. Людкевич // Діло. – 1938. – Ч. 82. – 15 квіт.
6. Українська музична література від найдавніших часів до першої половини XX ст. : навчальний посібник : у 3 ч. / авт. кол. під кер. Л. Яросевич. – Тернопіль, 2002. – Ч. 2. – Кн. I. – 210 с.

В статье рассматривается музыкальное наследие буковинского композитора, дирижера, педагога, общественного деятеля и писателя XIX в. Сидора Воробкевича в тесной взаимосвязи с традициями украинского народного песен, богатейший колорит мелодики которых послужил основной базой для его плодотворной творческой музыкальной (в т. ч. вокально-хоровой, исследовательской и педагогической) деятельности. С.Воробкевич впервые на Буковине создал многочисленную учебную литературу по музыке, систематизировал музыкально-педагогический материал для школьников в соответствии с

возрастными периодами развития детей, программными школьными требованиями и национально-патриотическим воспитанием. Большинство его песен и сегодня составляют ценность для музыкально-педагогической работы в условиях учебных заведений.

Ключевые слова: Сидор Воробкевич, композиторское творчество, народнопесенные традиции, творческое наследие, интонационная структура.

The article is discussing the musical heritage of Bukovynian composer, conductor, pedagogue, public figure and writer of XIX century Sydor Vorobkevych in close interconnection with traditions of Ukrainian folk songs, whose the richest couleur of melodies served the basis for his productive creative musical (including vocal, choir, research and pedagogic) activity. First on the territory of Bukovyna Sydor Vorobkevych created numerous musical training literatures and systemized musical pedagogic material for schoolchildren in compliance with requirements of academic syllabus and national patriotic idea. Majority of his songs nowadays are valuable in musical pedagogic work in the context of environment of educational establishments.

Key words: Sydor Vorobkevych, composer's oeuvre, folk song traditions, artistic legacy, intonation structure, folk base.

УДК 7.071.1:781.62

Тетяна Кіреєва

МОДЕЛЬ ЧАСУ У ТВОРЧОСТІ С.С.ПРОКОФ'ЄВА

У статті пропонуються розгляд моделі часу у творчості С.Прокоф'єва, аналіз його художніх смислових орієнтирів композиції через інтонацію, жанр, стиль, осмислення інтертекстуальної специфіки музики.

Ключові слова: С.Прокоф'єв, часова модель, композиція, інтертекст.

Сучасний розвиток стилю наукового мислення стверджує синергетичний напрям пізнання в гуманістичному, культуротворчому, антропософському, акмологічному вимірах. З гносеології виділяються бівалентна, неформальна, багатозначна наука з особливим евристичним розділом знання про творче мислення. Багатомірність смислових значень покликана реалізувати творчу, композиційну сутність, інтелект, фантазію, традиції, знання, персоніфікований стиль як певну концептуальну інформацію. Творчість С.С.Прокоф'єва, як факт творіння художніх смислових орієнтирів композицій через інтонацію, жанр, стиль, осягнення інтертекстуальної специфіки музики, сприяє виявленню філософії, моделі часу великого композитора, що є метою нашої статті.

Матеріальне й духовне в культурному світі переплетені. Духовне виникає як внутрішній зміст музичного творіння через систему знаків, символів, асоціацій. Матеріальне покликане подавати й оформляти певну доцільність, утілювати в реальність субстанцію сонатної форми, п'єси, сюїти, концерту, арії, опери, балету, симфонії тощо. Як зазначає Г.Франк, “розум вбачає в буття не тільки явну, дану в зовнішніх відчуженнях дійсність ... реальність ..., але і входить понад часове, ідеальне буття” [1, с.26]. Музична культура являє собою сутність і зміст “ідеального буття”, з якого виростає вся сукупність духовного життя суспільства й особистості. Виникаючий взаємозалежний діалектичний зв'язок між характером виконуваного твору, творчою індивідуальністю артиста й композитора, який написав творіння, дозволяє найбільш органічно вирішити головну проблему просторово-часового виміру. Творче втілення нотного запису композитора можливо, коли виконавець поєднує імпровізаційну свободу та невимушеність з мудрою стилістичною ощадливістю, коли твір звучить як “живе слово”, тільки через “сувору ритмічну структуру, через глибокопродуманий композиційний план, через складний комплекс поетичних і філософських ідей й аналіз” [2]. Думки великого теоретика, ученого, філософа Б.В.Асаф'єва, що сформували нові виконавські ідеали, нову музично-естетичну критику у 20-ті роки ХХ століття, актуальні й сьогодні. Вони допомагають артистам, співакам, інструменталістам, композиторам, теоретикам, історикам, працівникам мистецтва й культури знайти свій шлях у “причасті до художніх творінь” [3].

Новий час відкриває “динаміку відвертої плинності”, що стала прикметою руху як такого. Одночасно дає початок новому прояву організації музично-естетичного простору, новому музичному мисленню. Зміни настільки радикальні, що, аналізуючи їх, можна констатувати факт

цього перевороту в концертному жанрі. Музичний твір, скріплюючи масштабні розгортання багаточисельними сполуками, стає фактором певного значення прокоф'євської музики. Сплатіально-темпоральний вимір, характерний для концертів, проявляється в метрі, такті, періодичності, становленні динамічних принципів, напрямі до різноманітних рівнів її впорядкованості. Проявлення цієї сутності формує визначеність музичного процесу через просторові категорії. Устремління до ефектів, яскравості, рельєфності, виразності колориту створює широке поле різноманітного простору. Яскравий музичний потік енергії, утілений у стрімко розвинутому, класично збудованому одночасному сонатному Allegro з елементами циклічності, концертний матеріал великого діапазону, виразних можливостей фортепіанної музики, множинність різноманітних фарб, штрихів, контрастів, ритмічних конструкцій, віртуозних пасажів, масштабність звучання з фрагментами м'якої ліричної експресії вимагають від виконавців зібраності, волі, неабиякого темпераменту, віртуозності, проникнення у світ прокоф'євських образів.

”Істинно людська діяльність – це зміна всіх і всяких предметних форм, формотворчість – вільне, універсальне цілеспрямоване” [4, с.27]. Прокоф'євське “інформаційне поле” – основа ціннісно-смыслового універсуму, зміст культурної сутності комунікативного процесу, на основі якого формуються спілкування, процес, стан, культурний знак, символ, музичний текст як внутрішній образ. Фіксується поняття музично-культурної форми, з'єднується зовнішнє з внутрішнім, затверджуються в буття “інформаційні згустки”, “еволюційні задумки, антропні принципи” [5, с.11].

Перший концерт для фортепіано з оркестром – приклад мудрого прокоф'євського будівництва музичної драматургії. Блискуча, віртуозна, динамічна композиція; розділи взаємопов'язані, впливають один на іншого; простежуються риси циклічності, сонатного Allegro, сюїтності; Andante assai – щира лірична сповідь; музично-філософська концепція з кодою, завершується “дзвоном”. Десятитактова кода набуває особливого значення, післямова, завершальний знаковий елемент грандіозної музичної думки.

“Дзвіниця” у проведенні теми концерту, “просвітленість”, активно-спрямований характер виконують функцію розв'язки, створюють перспективу розширення кордонів звукового обсягу, стверджують цілісність і єдність змісту, форми; сприяють: енергія, імпульсивність, образність, різноманітність динамічних відтінків; ритмічне мелодійне, поліфонічне, артикуляційне новітнє в поєднанні з традиційним; вишуканість гармонії, тембрових і реєстрових засобів виразності; пошук нових форм концертного жанру.

Виявляються такі закономірності в співвідношеннях сплатіальності й темпоральності: кожна з категорій проявляє себе через іншу; існують у суперечливій єдності, підкоряючись коливанням пріоритету сплатіальності, то темпоральності, нового синтезу просторово-часового виміру. У характері С.С.Прокоф'єва переважає мужній, активний динамічний початок, що стало фундаментом для новацій, експериментів, сарказму, юнацького запалу, оптимізму, енергії радості, у той самий час сторінки ніжної лірики, високі за своєю значущістю, зведені на п'єдестал “вознесення духу” над світськими пристрастями та вносять просвітлення, здатне врівноважити різко драматичні, “агресивні” пориви, натякають на ту душевну гармонію, яка є для творця завжди бажаною й кінцевою метою.

У Andante assai з Першого фортепіанного концерту, фрагментах з Третього фортепіанного концерту, привабливих картинах з балету “Ромео і Джульєтта”, вальсових епізодів із Сьомої симфонії, Andante із Шостої та Сьомої фортепіанних сонат, Рондо й Andante із Шести п'єс ор. 52 для фортепіано, Казці і Спогадах з Восьми п'єс для фортепіано ор. 3, ор. 4, фрагментах з Другої частини віолончельної сонати, Третьої частини скрипкової і флейтової сонат “переважають настрої м'які, мрійливі, усмішкові, вишукано-прості “... відчувається збагачення авторської душі ... Всесвіт проявляє себе не тільки в карколомних вихорах, їй властивих при постійному русі, а й у моментах глибокого розчину душі, спокою і тиші” [6, с.195]. Пригадуються висловлювання видатних музикантів про С.С.Прокоф'єва, його творчість: “... напрямок прокоф'євських прагнень – до сонця, до повноти життя, святкової радості буття” [7]; “... це якийсь по-особливому світлий, мажорний концерт всієї музики, точно залитий сонцем пейзаж” [8]; “Ви, мій дорогий Прокоф'єв, могли б сказати: Сонце – це Я” [9]; “незвичайна ясність стилю і конструктивна досконалість музики вразили мене ... нічого в такому роді я ніколи не чув ... Шоста соната класично струнка ... незважаючи на всі гострі кути – чудова. Соната зацікавила

мене й з виконавської точки зору ... вчив її з великим задоволенням ...” [10]. Твір сприймається як художній документ епохи, достовірний факт культури, істинність якого ґрунтується на властивостях його автора.

Прокоф'євський музичний текст являє багатозначність і новизну, музичні конструкції, що включають у себе семіотичні, структуралістичні, історичні переосмислення й зміни ракурсів розглянутих і створюють новий смисловий універсум, нове художнє трактування фактів. Послідовність становлення об'єктивно-ідеальних реалій людини-знаково-семіотичного інтертекстуального середовища-твору мистецтва, його інтерпретації-часу з проявом стильового процесу та вивчення в живих системах висунули на перше місце проблеми розвитку особистості. Час іде в бік життєвого устремління, еволюції, “час – це прояв створення творчого світового процесу” [11]. Час як категорія завжди привертала увагу великих учених – Арістотеля, Ньютона, Галілея, Ейнштейна. Завдяки теорії відносності, класична модель часу була суттєво змінена, поставлена в залежність від швидкості руху, отримала нове розуміння властивостей зрозумінь суперпростору, асиметрії. Оригінальну модель запропонували: Н.Козирев – “час створює силове поле, стає активним учасником світобудівництва” [12]; В.Вернадський – “реальний час створюється рухом життя” [11]; В.Муравйов – “історія Землі, Космосу – одне ціле, культура частини Світу ... з космічною енергією ... Розум ... у творах ... культури й діяльності людини збереже Всесвіт, ... творчий акт людини має здібності творити індивідуальні силові центри, концентрацію енергії через символи, слово, мову, мистецтво... накопичує час, який урятує світ від падіння в безодню... і процесу розпаду” [13]; І.Пригожин – “завоювання людиною простору розширює горизонти його можливостей, видає стимули для реалізації творчої енергії та оволодіння часом, ... нові підходи до вивчення властивостей часу відкриває синергетика, ... її методологія орієнтована на різні традиції та новаторство сходу й заходу, півночі й півдня, багатополлярності культурного світу” [14]; Д.Лихачов – “без хаосу перехід до нової системи не може статися ... перехід зажадає час, ... старіння системи підтверджує значення фактора часу, що дає імпульс для динамічного розвитку культури” [15]. Прокоф'євське мистецтво увірвалося в музичний світ яскравою кометою, викликаючи розбіжності, суперечки, нові уявлення про напрями й тенденції розвитку, з нищівною силою й сміливістю дало зрозуміти світові, що прийшла нова ера з її космічними швидкостями, жорстким натиском, лютою напругою, глобальними змінами. Пульс ХХ століття композитор передає у всій своїй творчості. Як реформатор, новатор, представник інноваційних введень прийняв на себе удар соціуму, долаючи нерозуміння, “завойовував” публіку в усьому світі, представляючи твори, у яких невичерпні багатства тембрової, ритмічної, штрихової, динамічної палітри поєднуються з жанровістю, масштабністю, сімфонічністю творінь. “Музику, перш за все, треба складати більшу, тобто таку, де і задум, і технічне виконання сприяли б розмаху епохи ... пошуку музичної мови, співзвучного епосі – нелегке, але благородне завдання ... тільки взявши приціл уперед, у завтрашній день, ви не залишитеся позаду, на рівні вчорашніх вимог” [16]. Інтертекстуальність музики С.Прокоф'єва закладена в оригінальній системі композиторського мислення, вираженого в тексті за допомогою символічних структур з певною семантикою й багатозначними підтекстовими паралелями, інтонаційними смислонаповненими елементами з культурного фонду націй, здатних формувати нові смисли, ідеї та духовно-практичні цінності в рамках реалій буття ХХ століття. Перші десятиліття нового сторіччя принесли різноманітні течії та напрями художньої практики, художнього осмислення світу. У руслі пізнього романтизму зароджувалися полярні напрями: імпресіонізм, експресіонізм, символізм, фовізм, брютізм, урбанізм, що відрізнялися неоднаковою силою впливу в національних композиторських школах того часу, а також неокласицизм і неофольклоризм, що наближають попередні надбання до сучасної музичної мови.

Стиль Прокоф'єва стверджує синергетичний напрям, критичне осмислення історичних трансформацій, пізнання в гуманістичному, культуротворчому, антропософському, етичному вимірах, а також органічну єдність творчості з інноваційними методами професійних, вербальних, сенсорних, інформаційних, гармонійних потоків ХХ сторіччя.

Прокоф'євська гармонія зберігає значення категорії акорду плюс емансипація дисонансу, поліакорд, моноакорд як сукупність звуків, інтервалів і цілісна звукова фарба, становлення сонорної гармонії. Побічна партія Сьомої сонати для фортепіано (I частина) відповідає класичному принципу, показ тональності й кадансу, оригінально відбувається відхилення в кадан-

сову гармонію великої медіанти, акорд полігармонічний, виникає дубль-домінантова функція, ускладнюється лінарним введенням, естетичні вимоги диференційованості й індивідуалізованості “народжують” неповторність гармонійного матеріалу та форми його обробки. Винахідливість гармонійних структур-акордів, інших видів співзвуч, тональної, ладової систем та їх функцій, паралелізми, хроматизми, діатоніка, мелодика, фактура створюють прокоф’євську гармонію, тональність і ефекти лінійно-мелодичного руху. Композитор використовує кластерну гармонію: кластери – акорди й кластери – сонори, що дозволяє висловити особливі художні образи, модифіковані співвідношення хаосу та гармонії, свободи й межі, деструкції й твердині, секундові маси та співзвуччя з красивими тонами, що визначають його номінальну гармонію.

Кластер-акорд може виступати в різних художніх функціях: як вертикалізація мелодії, згортання горизонталі у вертикаль, гранична концентрація тематизму, зведення мотиву в акордову “точку”, гострохарактерна деталь: “акорд-ляпас”, удар “гострий – тупий – жорсткий”, наприклад, целотонний кластер F-G-A-H у розробці першої частини Шостої сонати з авторською ремаркою *col ripno* – кулаком, “гармонійна стрілянина”, тремоло-”печіння”, пекуча ніжність надзвичайної інтенсивності в опері “Війна і мир”, фортепіанній п’єсі “Мара”. Прокоф’євське затвердження смислової універсальності в мистецтві, інтерпретації, завдяки інтертекстуальності, знаковим феноменам, новим реаліям, зв’язкам між художніми композиціями, відкриває перспективи освоєння спатіально-темпоральних вимірів сучасної епохи. Семіосфера як “спектр текстів”, що заповнюють соціальний простір, конденсатор історичної пам’яті, минуле зберігається, створюється семантична аура, пов’язана традиціями. Тексти, постійно відтворювані й відроджувані, мають здатність накопичувати нові значення. Фортепіанні сонати, опери, балети, симфонії, п’єси, вокальні цикли, концерти з оркестром, сценічні, виконавські інтерпретації набувають нові смисли. Життєстійкість, стильова домінанта творів великого реформатора утворюють символічне ядро музичної культури ХХ століття, являють стійкі елементи культурного простору, духовної цінності. Приєднуючи до себе інші смисли й значення, трансформація утворює смисловий резерв, за допомогою якого творчість композитора може вступити в несподівані зв’язки з реальністю, стати знаковим симптомом нових динамічних змін. Зміна духовних орієнтирів і цінність музики супроводжуються загостренням інтересу до творчості Прокоф’єва в 30–50-ті роки, а в новітній час стають символом причетності до модернізації суспільства. Композитор у нескінченних пошуках, опираючись на класичні традиції віденських музикантів, традиції М.Глінки, С.Танєєва, М.Римського-Корсакова, композиторів “Могутньої купки”, фольклор, пише свої оригінальні твори, співзвучні його епосі та часу. Розуміння прокоф’євського мистецтва як глобального інтертексту забезпечує багатофункціональність структури творів, взаємодію інтонації, жанру, стилю, зосередженість спатіально-смислових асоціацій, нові перспективи в розумінні феномену композитора, осягненні інтертекстуальної специфіки його музики й активне включення в процес творення нових смислів. Наприклад, прокоф’євська тональність виявляє коливання сили тоніки від ясності до повної неясності в початковій темі Шостої сонати, зміни законів тональної спорідненості залежно від оновлення тонального складу відбуваються в темі мисливців із сюїти “Петя і вовк”, модулюючий період *Des-dur – C-dur*, той самий класичний логічний принцип в іншому інтонаційному контексті веде до конкретно-звукових результатів. “Пантональний” достаток хроматичних шаблів спричиняє контраст у першій частині Шостої сонати: головна тема *A-dur* включає велику терцію *c-e* і приводить до поліладових відносин. У четвертій варіації другої частини Третього концерту стрижнем інтертекстуальності композитора стало переосмислення інтонації, стилю як художніх фактів музичного процесу формотворчості та введення їх у твір як інтертекст. Варіація – це відокремлений острівець поглибленої чистої лірики серед повільних і швидких танцювальних, маршових, моторних ритмів. Зміст й особлива краса п’єси полягають у контрастності, логіці гармонії, транспозиції, дотепному варіюванні, використанні тритонів, поліакордів, у бездоганності, ясності новотональної гармонійної логіки, що є найважливішою передумовою музично-естетичного комплексу.

У творчості композитора формується інтонаційний словник, у якому сконцентровані типологічні риси стилю. У п’єсі Сарказми № 5 яскраво виражений образ сміху. Ідея злого сміху в головній темі пов’язана з “підвищеним змістом мажорного в гармонії” у слідстві додатково конструктивного елемента (ДКЕ), систематично імітованого звуковисотного факту, додаються

до основних акордових структур смислова модель мікросерійності, модель буття в глобальному світі культури, міф сучасності, відкрите питання сенсу й абсурду в повсякденності. У “Сарказмі” інтертекстуальне об'єднання структури сміху з музичною формотворчістю створило сатиричну композицію.

Зі сторінок балетів, опер композитора у Віолончельну сонату ввійшли інструментальні, вокальні теми. Життєрадісний фінал Прокоф'єва іскриться гумором, легкістю, швидкістю розвитку, близькістю за характером до скерцо. Композитора назвемо творцем “скерцозного фіналу”. Невичерпна фантазія, калейдоскопічно швидка зміна тем, супроводжувана яскравими гармонійними й ритмічними ефектами, близькі театральності задумові. Причина їх відповідності символічним образам природи корениться у творчому методі композитора, театральності його мислення, умінні творити яскраві зримо-конкретні характеристики, портрети своїх тем. Прокоф'єв майстерно володіє хистом розгортання музичної драми, особливістю сюжетного розвитку, тому частини цілого постають як переосмислені моделі театральної постановки. Одним штрихом композиторові вдається передати суть образу, вловити його найтонші відтінки, підкреслити характерні “жест”, “звичку”, “міміку”. Яскравість, динамічність, зримо-конкретні образи свого театру він поєднує із закономірністю розвитку інструментальної музики, створюючи новий синтетичний жанр музичного циклу, найяскравішим представником якого є соната C-dur.

Аналізуючи виконавську ритміку Першого концерту, відкриваємо нові виміри художнього пізнання і його багатовимірне тлумачення залежно від контексту. Рельєфне, надзвичайно тонке розчленовування всієї складної фортепіанної тканини, ритмічний початок у мотивах, темах, фразах за допомогою артикуляційних ліг, акцентів на синкопованих акордах, смислового виділення слабкої або відносно слабкої метричної частки в такті, деяких мелодійних ліній, позначаючи цим тяжіння нестійких звуків до наступної гармонії.

Перелічені прийоми виконавської ритміки деталізують фортепіанну тканину, сприяють ясності гармонійної вертикалі поліфонічних ліній у розвитку музичного матеріалу.

Три перших акорди й триразове проведення теми вступу – “три кити”, на яких побудована вся конструкція твору. Жива й пристрасна тарантела, дзвінко та чіпко тримаючи кульмінацію у високому регістрі, танець, вигаданий сатирами й німфами, підступність і дикість, карнавал, гіпнотичний і самовідданий танець, серія танців, концентрація смислової й образної істоти – ідеал концерту, художній факт, стиль як інтертекст, семантика стильових моделей тричастинної конструкції сонатного Allegro, семантичне поле смислових асоціацій концерту як спатіально-темпоральний вимір прокоф'євської музики.

Еволюція просторово-часових співвідношень, інтертекстуальність музики С.С.Прокоф'єва, моделі часу, нові принципи його творчості, категорії музичного мислення, поза якими не існує музика, деякі закономірності їх функціонування – коло питань, порушених у статті. Вони є дієвим вектором новітніх процесів музики формування нового музичного спатіально-темпорального виміру, адекватного сучасному баченню світу й людини в ньому, виявленню інтертекстуальності прокоф'євської музики та її любомудрія.

1. Франк С. Л. Реальность и человек: метафизика человеческого бытия / С. Л. Франк. – Париж : Утса-press, 1956. – 436 с.
2. Асафьев Б. В. Артур Шнабель / Б. В. Асафьев. – М. : Красная Звезда, 1925. – Январь.
3. Асафьев Б. В. Семена просвещения / Б. В. Асафьев // Жизнь искусства. – 1920. – Январь.
4. Иванов В. П. Человеческая деятельность–познание–искусство / Иванов В. П. – К. : Наук. думка, 1977. – 241 с.
5. Моисеев Н. Н. Универсальный эволюционизм. Позиция и следствия / Н. Н. Моисеев // Вопросы философии. – 1991. – № 3. – С. 3–28.
6. Мясковский Н. Я. Статьи, письма, воспоминания / Н. Я. Мясковский. – М., 1959. – С. 195.
7. Каратыгин В. Концерты Прокофьева / В. Каратыгин // Наш век. – С. Пб., 1918. – № 77.
8. Ойстрах Д. О дорогом и незабвенном / Д. Ойстрах // Сборник материалов. – М., 1948. – С. 448.
9. Рубинштейн А. Что вы думаете о солнце? / А. Рубинштейн // Альбом автографов. – М. : ЦГАЛИ, 1928, оп. 1, ед. хр.1050.
10. Рихтер С. Т. О Прокофьеве / С. Рихтер // Сборник материалов. – М., 1968.–С. 461–462.
11. Вернадский В. И. Философские мысли натуралиста / Вернадский В. И. – М., 1988. – С. 392.
12. Козырев М. А. Время как физическое явление / Козырев М. А. // Моделирование и прогнозирование в биоэкологии. – Рига, 1982. – С. 250.

13. Аксенов Г. П. Времявластие. О Валериане Муравьеве и его философии / Г. Аксенов // Вопросы философии. – 1992. – № 1. – С. 93.
14. Пригожин И. Время. Хаос. Квант / Пригожин И., Стенгерс И. – М., 1994. – С. 200.
15. Лихачев Д. С. Рождение любви через хаос / Лихачев Д. С. // Полярность в культуре. – М. ; С. Пб., 1996. – С. 10.
16. Прокофьев С. С. Автобиография / Прокофьев С. С. – М. : Сов. комп., 1973. – С. 397.

В статье предлагается рассмотрение модели времени в творчестве С.Прокофьева, анализ его художественных смысловых ориентиров композиции через интонацию, жанр, стиль, осмысление интертекстуальной специфики музыки.

Ключевые слова: С.Прокофьев, временная модель, композиция, интертекст.

In the article consideration of model of time is offered in creation S.Prokofjev, analysis of his artistic semantic purpose of composition through intonation, genre, style, comprehension of intertext specific of music.

Key words: S.Prokofjev, temporal model, composition, intertext.

УДК 7.071.1:78

Людмила Руденко

ПОСТАТЬ СТЕПАНА ДЕГТЯРЬОВА В ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

Статтю присвячено діяльності українського композитора Степана Дегтярьова, який належить до найвидатніших митців другої половини XVIII – початку XIX ст. Степан Дегтярьов залишив масштабний композиторський доробок як у сфері церковно-хорового мистецтва, так і вокально-інструментальної музики. У роботі підкреслено значення духовної спадщини митця в розвитку церковної музики, а також його діяльності як виконавця та диригента. Розглянуто розповсюдження творчого доробку композитора в Україні. Відзначено необхідність подальшого музикознавчого дослідження церковно-хорової творчості С.Дегтярьова як одного з творців духовного концерту нового стилю.

Ключові слова: духовний концерт, хор, нотна бібліотека Київської духовної академії, церковна музика.

Степан Оникійович Дегтярьов (Дегтяревський) (1767–1825) – один з найвидатніших діячів музичного мистецтва кінця XVIII – початку XIX ст. В історію музики увійшов як талановитий композитор, диригент, педагог, виконавець, режисер. Завдяки його невтомній праці, одна з визначних російських хорових капел – капела родини Шереметьєвих – досягла найвищого рівня професіоналізму.

Наділений винятковим музичним талантом, С.Дегтярьов усе життя прожив у Росії, присвятивши себе вдосконаленню професійної майстерності не лише капели Шереметьєвих, а й піднесенню музично-хорового мистецтва загалом. Основний масив нотних джерел і документи стосовно біографії С.Дегтярьова нині зберігаються в російських архівах та бібліотеках, що дало змогу російським дослідникам розглянути життєвий шлях композитора, частково розкрити індивідуальні стильові риси його творчості (Ю.Горяйнов, А.Лебедева-Ємеліна, Є.Левашов та ін.)*. Велику роботу провели російські музикознавці й у плані розшуку музичної спадщини митця та атрибуції анонімних композицій. Ученим Москви й Петербурга належать публікації творів С.Дегтярьова в різних нотних виданнях і на інтернет-сайтах (кінець XX – початок XXI ст.) [6; 13]. **Мета** статті – розглянути постать С.Дегтярьова як одного з талановитих українських митців, якому судилася гірка доля кріпака, що мусив прославляти державу, яка його закріпачила, і, зрештою, як і багато інших українців, стати “выдающимся русским” митцем.

Незаперечним залишається факт, що сім’я Дегтярьових належала до українських кріпосних графа Шереметьєва, які проживали в слободі Борисівка Білгородської єпархії – на етнічній українській території [1; 2; 11; 17].

Слобода Борисівка, де народився митець, відома з 1695 р. Вона входила до Хотмизького повіту Харківської губернії в межах Білгородської єпархії, що була невід’ємною частиною

* Найбільша кількість наукових праць, присвячених С.Дегтярьову, належить Ю.Горяйнову.

Слобідської України [2; 8]*. За історичними фактами, у XVIII ст. Білгородська єпархія із центром у Білгороді була однією з найбільших єпархій імперії. Про її масштаби свідчать міста та повіти, що входили до її складу, зокрема, Курськ, Харків, Охтирка, Ізюм, Суми, Обоянь, Суджа та багато інших. Вона межувала з Київською єпархією на заході та південному заході, з Воронежською – на сході [1; 3, с.668–669; 11, с.2885–2891; 17]. Головним осередком церковного управління та культурного розвитку Білгородщини у XVIII ст. були вихованці Києво-Могилянської академії або Чернігівського колегіуму. До найвизначніших діячів Білгородського краю належать: Єпифаній Тихорський (1722–1731), фундатор Харківського колегіуму (1727); свт. Йоасаф Горленко (1748–1754), онук полковника прилуцького Дмитра Горленка та гетьмана Д.Апостола; Самуїл Миславський (1769–1775), свого часу ректор Київської академії та митрополит київський; Теоктист Мочульський (1787–1799), член Російської академії наук та ін. [9; 11]. Таким чином, релігійне й культурно-освітнє життя єпархії розвивалося на високому рівні, у національних українських традиціях, які домінували в Київській академії та передавалися різним верствам населення через її вихованців. Загальновідомо, що Білгородщина користувалася значним авторитетом щодо набору співаків та обдарованої молоді для царського двору, а також кріпосних капел російських дворян [10; 18]. Зокрема, населені пункти Борисівка, Олексіївка та Михайлівка в цьому аспекті відігравали далеко не останню роль. Як зазначають дослідники, саме з кріпосних “...украинских вотчин Шереметевых (Борисовка, Михайловка, Алексеевка и др.)” набирали співацькі кадри для хорової капели [15, с.46].

До періоду секуляризації церковного майна, що розпочався 1764 року, Білгородська єпархія була однією з найбільших і найвагоміших культурно-релігійних осередків імперії. На її території діяв 31 монастир, серед них і Свято-Богородицька Тихвінська жіноча пустинь у слободі Борисівка, заснована графом Шереметьєвим [2]. Однак після 1764 р. духовні штати єпархії було віднесено до третього класу, що спричинило ліквідацію церковних вотчин і скорочення монастирів [3; 18]. У подібне становище потрапила й Борисівська Тихвінська пустинь. Утім графові Шереметьєву вдалося врятувати її від царських маніфестів, які позбавляли монастирі їхніх прав і законів [2; 8]. Борисівський Тихвінський жіночий монастир за своїм культурним і духовним рівнем упродовж тривалого часу був одним з найвідоміших на території Російської імперії, а це, у свою чергу, сприяло культурно-освітньому розвитку населення регіону [8; 17]. Отже, наведені факти підтверджують, що батьківщиною С.Дегтярьова є Слобідська Україна – Білгородщина – з високим рівнем розвитку освіти та культури в українських національних традиціях, а зокрема, слобода Борисівка. Варто наголосити, що від початку Борисівку, як й інші села Білгородщини, Курщини та Воронежчини, заселяли вільні українські козаки, які, переселяючись туди задля охорони Московії від нападів кримських татар, не підозрювали, що будуть перетворені на кріпаків [1; 16, с.7]. У 1705 році Борисівка перейшла у володіння графа Б.П.Шереметьєва [2]. Як свідчать історичні джерела й архівні документи, уже в першій половині XVIII ст. Борисівка була головним культурним центром серед шереметьєвських вотчин. Ще до відкриття музичної школи в Глухові в Борисівці вже професійно готували співаків для графської капели. За висновками біографа С.Дегтярьова Ю.Горайнова, які він зробив на підставі аналізу архівних документів, саме в с. Борисівка відбувалася підготовка співаків, причому дуже кваліфікованим регентом, ім'я якого вченому, на жаль, не вдалося встановити [2; 4, с.10–12; 8].

Народився Степан Оникійович Дегтярьов 18 березня 1766 року в сім'ї українського кріпака Оникія Дегтяревського. Саме так – не Дегтярьов, а Дегтяревський – називали й самого композитора його сучасники. Підтвердженням цього факту є спогади та щоденник видатного українця, якому теж судилося присвятити себе розвитку російського просвітництва,

* У музикознавчій літературі, присвяченій діяльності С.Дегтярьова, відмічено, що Борисівка належала до Гайворонського повіту Курської губернії. Однак за історичними джерелами й архівними документами Курська губернія була заснована 23 травня 1779 року, тобто в час, коли С.Дегтярьов був уже досить відомим у московських мистецьких колах, а місто Гайворон стало центром Хотмизького повіту, до якого належала Борисівка лише в 1838 р. Тому батьківщиною Дегтярьова слід вважати не Курщину, а Білгородщину, яка ще із часів Київської Русі належала до українських територій [3, с.668–669; 7; 12].

Олександра Васильовича Никитенка*. У своїй праці “Повість про самого себе” він наводить спогади свого батька, також кріпака Шереметьєвих, де згадує про доброту й увагу, що приділяв йому талановитий митець Дегтяревський, який був його вчителем у хорі: “...знаменитый и несчастный Дегтяревский, немного позднее угасший среди глубоких, никем не понятых и никем не разделенных страданий. Это была одна из жертв того ужасного положения вещей на земле, когда высокие дарования и преимущества духа выпадают на долю человека только как бы в посмеяние и на позор ему... Он родился с решительным призванием к искусству: он был музыкант от природы. Необыкновенный талант рано обратил на него внимание знатоков, и властелин его, граф Шереметев, дал ему средства образоваться. Дегтяревского учили музыке лучшие учителя. Он был послан для усовершенствования в Италию. Его музыкальные сочинения доставили ему там почетную известность...” [16, с.7]**.

Із семи років С.Дегтярьов розпочав службу в театрі Шереметьєвих у статусі співака. Співаючи в хорі, він паралельно займався в музично-театральній школі, створеній М.Шереметьєвим у підмосковному маєтку Кусково. Одразу помітивши великі здібності С.Дегтярьова до музики, граф М.Шереметьєв дає йому можливість отримати професійну музичну та загальну освіту в найкращих на той час закордонних і вітчизняних майстрів. Музична підготовка митця включала в себе вивчення теоретичних дисциплін, навчання сольному співу в Барбаріні, який тоді керував хором Шереметьєвих, а також гри на скрипці, фортепіано, гусях. З 1780 р. у театрі працював віолончеліст, композитор, диригент і педагог Іоганн Фаціус, під керівництвом якого С.Дегтярьов продовжував музичну підготовку. Навчався він і в італійського маєстро Дж. Сарті. За версією, що подають у своїх наукових розвідках російські музикознавці, для вдосконалення музичного професіоналізму композитор їздив зі своїм учителем Дж. Сарті в Італію. Однак документального підтвердження цим припущенням, окрім спогадів О.Никитенка, нині не виявлено. Завдяки надзвичайно активній праці, до 1786 року С.Дегтярьов стає одним із найосвіченіших музикантів свого часу та провідним оперним співаком театру Шереметьєвих [4; 6, с.3–10; 14].

Разом із заняттями музикою композитор відвідував лекції з російської словесності й іноземних мов у Московському університеті. Він досконало володів кількома мовами: російською, церковнослов'янською, якою йому доводилося послуговуватися в релігійній творчості, італійською, німецькою та французькою. Однак рідною мовою Дегтярьова, попри життя в Росії, усе ж таки залишалася українська (безумовно, той діалект, що сформувався на теренах україномовної Донщини). Доказом цього є текстологічний аналіз автографа духовних концертів композитора, проведений вітчизняною дослідницею Ганною Куземською. За її висновками, автографи митця яскраво засвідчують своєрідні риси української мови, наприклад, “Єрусалим” замість “Іерусалим” (10-й концерт), “лутче” замість “лучши” (13-й концерт). Дослідниця вважає, що й на написання прізвища композитора вочевидь вплинула його українська вимова (“Дехтярьов” замість “Дегтярьов”) [19, с.25].

Українське походження Дегтярьова підтверджується архівними документами, процитованими біографом композитора Ю.Горайновим: “Домовой моей канцелярии. Сим повелеваю слободы моей Борисовки с подданного малороссиянина Оникия Дегтярьова за старание находящихся при доме моём детей его с имеющейся во владении его земли как чиншевых оброчных денег, так и никаких других сборов вперёд до моего повеления не взыскивать и имеющуюся... у него по тяглу его землю оставить в его владении. Октября 25 дня 1791. 1 / граф Николай Шереметьев”. До цього документа додається роз’яснювальна записка, у якій зазначено: “Оникий Дегтярёв – отец известного регента и композитора Степана Дегтярёва” (ЦГАДА, ф. 1287. оп. 1, ед. хр. 4819, л. 36 об., л. 39) [4, с.56].

Діяльність С.Дегтярьова як диригента, педагога, капельмейстера та керівника “музичних служб” у театрі Шереметьєва розпочалася у 80-х роках XVIII ст. Хорову капелу графа, яка, за висновками дослідників, стала сутністю його життя, митець очолив 1785 року. Формування ка-

* Олександр Васильович Никитенко (1804–1877) – професор Петербурзького університету, дійсний член Академії наук, таємний радник Міністерства народної освіти, народився на Подонні (Північній Слобожанщині) неподалік від села Борисівка.

** Прізвище Дегтяревський (Дегтяревский) уживане й у музичних енциклопедіях: Музыкальная энциклопедия. Т. 2. – М.: Советский композитор, 1974. – С. 182–183; Большой энциклопедический словарь, Музыка. – М., 1998. – С. 166.

пели відбувалося разом з формуванням театральної трупи. За архівними документами, що наводяться в монографії Ю.Горайнова, у 1789-му штат капели налічував 166 чоловік, з них 34 становив хор, до складу якого належали “регент Григорій Мамонтов” і “учитель концертів Степан Дегтярєв”. В обов’язки регента Г.Мамонтова входило вивчення богослужбового репертуару та проведення церковних служб, С.Дегтярьов готував програми концертів, насамперед хорових [4, с.51]. Попри важку експлуатацію музикантів для професійної підготовки капелян граф Шереметьєв створив усі умови. С.Дегтярьов і його помічники, навчаючи вокального співу та музичної грамоти, використовували досягнення найкращих західноєвропейських шкіл, зокрема, італійської та французької. Задля цього було закуплено близько сорока одиниць довідкової та методичної літератури. Однак, як зазначає Ю.Горайнов, застосовуючи в педагогічній практиці передові методики провідних західних митців, С.Дегтярьов уважав, що найефективнішим засобом у вихованні професійних хористів є використання національних традицій співацького мистецтва. Такі висновки вчений робить на підставі архівного документа, що зберігся в російському Центральному державному архіві стародавніх актів. За словами дослідника, це спеціальна записка, яка підтверджує навчання учасників капели Шереметьєвих партесному співу [4, с.53].

Репертуар капели в період керування С.Дегтярьова був надзвичайно різноманітним. Він складався з творів як західноєвропейських, так і російських й українських композиторів. Партитури вокально-хорових композицій, а також арії з опер західних митців капела отримувала переважно від колишнього вчителя М.Шереметьєва – французького маестро Івара. За відомостями з архівних документів і літературних джерел, до концертних програм капели під керівництвом С.Дегтярьова головним чином входили композиції великої форми – кантати, ораторії, реквієми, концерти. З початку XIX ст. репертуар хору поповнюється творами провідних митців Російської імперії, серед яких Д.Бортнянський, Л.Кашин, С.Давидов, С.Дегтярьов [4; 14]*.

Крім хормейстерської та диригентської роботи з хором, в обов’язки С.Дегтярьова входило управління симфонічним оркестром, який тоді називався музичною капелою. У кінці XVIII – на початку XIX ст. оркестр графа Шереметьєва вважали одним з найкращих колективів Росії. Від початку ним керували Файєр і Фаціус, однак уже 1790 року в колективі з’являються свої професійні диригенти – І.Володимиров, А.(О.)Калмиков, С.Дегтярьов. За висновками науковців, головна роль у виконавському зростанні оркестру належить саме С.Дегтярьову – виконавцю, диригентові та композитору [5]. На жаль, творів для оркестру С.Дегтярьова через українське недбале ставлення до композиторів-кріпаків досі не знайдено, проте партитура ораторії “Мінін і Пожарський, або Звільнення Москви” свідчить про чудове володіння композитором технікою оркестрування [14, с.206–207].

Паралельно з роботою в симфонічному оркестрі С.Дегтярьов відзначився й у керівництві роговим оркестром, який з’явився в Росії в другій половині XVIII ст. і проіснував до кінця першої чверті XIX ст. Створення рогового оркестру належить чеському музикантові Я.Марешу, який служив у графа С.Наришкіна. За основу музичних інструментів йому слугували звичайні мідні мисливські роги різних розмірів, від чого залежала висота їхнього звука. Роговий оркестр став унікальним явищем у музичному житті Росії зазначеного періоду, дуже швидко поширившись і набувши великої популярності в російських аристократичних колах. Головними диригентами рогового оркестру Шереметьєва були Файєр і Франц Керцеллі. Степан Дегтярьов займався навчальним процесом, тобто в його обов’язки входили індивідуальне навчання гри на інструментах, координація репетиційної та виконавської діяльності колективу. Особливо привертає увагу репертуар рогового оркестру, про який пише Ю.Горайнов. На підставі архівних документів науковець робить висновки, що репертуар складався з обробок українських мелодій, зокрема, і тих, які побутували в Борисівці, Михайлівці й Олексіївці. За висновками Ю.Горайнова, значна частина обробок належала самому С.Дегтярьову [4, с.41].

Як уже зазначалося, С.Дегтярьов володів кількома мовами. Це давало йому можливість стежити за новими досягненнями в музичному мистецтві Європи. Невичерпне зацікавлення композитора музикою, прагнення вдосконалити виконавську та педагогічну майстерність

* Докладно про репертуар, цитуючи архівні документи, зокрема листи Івара, пише Ю.Горайнов. – С. 53–57.

спонукали його перекласти російською мовою надто важливу для підготовки тогочасних музикантів працю, створену італійським митцем В.Манфредіні – “Правила гармонические и мелодические для обучения всей музыки”. Переклад указаної праці підкреслює професійність С.Дегтярьова як теоретика музики, оскільки на той час ця книга була єдиним російськомовним підручником з теорії музики, гармонії та мелодики [4; 14].

Музична спадщина Степана Дегтярьова займає вагомe місце в історії української та російської культури. Упродовж XIX – XX ст. твори митця входили до програм хорових і вокально-інструментальних концертів, його талант високо цінували в колах російської інтелігенції, про нього писали у своїх працях видатні дослідники музичного мистецтва: Д.Розумовський, С.Смоленський, І.Єлезарова та ін., хорові фрагменти з ораторії “Мінін і Пожарський” стали традиційним репертуарним матеріалом аматорських, навчальних і професійних хорів. Проте найбільшій увазі заслуговує доробок композитора в галузі церковно-хорового мистецтва, який насправді є основою його творчості. Раніше вже йшлося про те, що значна частина творів митця донині перебуває в рукописних копіях і зберігається в архівах Москви та Петербурга, і це зумовлює їх розповсюдження передусім у російському середовищі. Однак талант композитора високо цінували й на його батьківщині, тобто в Україні, де хорове виконавство впродовж віків посідало провідне місце в розвитку музичного мистецтва.

З українських хорів, до репертуару яких входили церковні композиції Степана Дегтярьова, найбільшій увазі заслуговує хор Київської духовної академії (далі – КДА), який, завдяки професіоналізму регентів, протягом століть зберігав вікові традиції українського церковного співу. Завданням хору було виконання творів українських композиторів. Підтвердженням цього є нотна бібліотека хору Київської духовної академії, що знаходиться у Відділі бібліотечних зібрань та історичних колекцій Національної бібліотеки України імені В.Вернадського. Рукописні списки та друковані видання, що збереглися в партитурах і поголосниках, відтворюють реальну картину репертуару хору. На їх сторінках залишено маргінальні записи, тексти яких демонструють, що духовну музику С.Дегтярьова хор співав під орудою регентів І.Макаревича, А.Лелявського, П.Ковернинського. Так, Іван Макаревич зі своїм хором виконував концерти “Преславная днесь” і “Благо есть”, про що свідчать партитури, переписані регентом, з його підписом під нотним текстом, а також поголосники концерту “Преславная днесь”, переписані учасником хору І.Макаревича П.Красницьким. Під керівництвом Андрія Лелявського у виконанні хору КДА звучав концерт “Благо есть”. Це теж зафіксовано учасниками хору: “Сегодня пели Турчанинова. 26.11.1883 пели концерт С.Дегтярёва “Благо есть”. Твори С.Дегтярьова входили до репертуару хору під керівництвом П.Ковернинського, у т. ч. концерт “Преславная днесь”, на що вказує його підпис під нотним текстом поголосників, а також “Да воскреснет Бог” і “Херувимская песнь”, що збережено в друкованому вигляді. Твори Степана Дегтярьова могли виконувати й у період регентства Василя Петрушевського, оскільки В.Петрушевський – один із перших видавців церковних піснеспівів композитора. Зокрема, В.Петрушевським уперше було видано твір С.Дегтярьова “Хваліте ім’я Господнє”.

Відомості про те, що в хорі КДА серед інших композиторів шанували творчість С.Дегтярьова, зберігаються в архівному документі “Опись библиотеки академического хора и имущества регентской комнаты за 1907/8 год”, створеному за участю регентів С.Гросула, П.Ковернинського та П.Козицького. В описі зафіксовано стан бібліотеки на початок XX ст. Список партитур і поголосників, як друкованих, так і рукописних, розміщених на сторінках опису, свідчить, що бібліотека хору свого часу була значно багатшою. Нині в колекції не виявлено таких документів, як: рукописний комплект поголосників під шифром Ее 1558, до якого входило 66 церковних творів, а також рукописні партитури Ее 1546 П. № 4 – 79 творів, Ее 3384 П. № 6 – 119 творів, Ее 3385 П. № 8 – 30 творів, Ее 3386 Партитура концертів – 23 духовних концерти та ін. До рукописів, що вважаються втраченими з невідомих причин, входили релігійні піснеспіви як видатних, так і маловідомих творців церковної музики XVIII – першої чверті XX ст., у тому числі й С.Дегтярьова.

Через горезвісний указ Павла I, що забороняв духовні концерти, прирікаючи на смерть церковну творчість С.Дегтярьова, С.Давидова, А.Веделя, М.Березовського та інших талановитих митців, рукописні списки духовних композицій С.Дегтярьова, які збереглися в колекції,

а саме – концерти “Благо есть”, “Блажені всі”, “С нами Бог”, “Помилуй мя, Боже”, “Преславная днесь”, переписано як анонімні або під іншим авторством. Це зумовлено ще й тим, що до імперської заборони долучилася безправність кріпака, якому невільно було ані продати, ані подарувати свій твір без панського дозволу [4; 16]. Унаслідок цих трагічних утисків, нині важко визначити, які твори належать тому чи іншому композиторові. Так, наприклад, у збірнику під шифром Ее 1547 П. № 5 є концерт А.Веделя “Гласом моім”, але регент хору КДА І.Макаревич зазначає, що цей концерт написав не А.Ведель, а С.Дегтярьов. Він обґрунтовує це особливостями композиторського письма, а також тим, що твори С.Дегтярьова в академічних нотах здебільшого переписували як анонімні або під прізвиськом іншого автора (див. напис перед нотним текстом концерту). Ще один приклад – концерт “Благо есть”, що міститься в цьому ж рукописі, який належить С.Дегтярьову, однак переписаний під авторством (?) Алейнікова.

Та попри всі заборони творчість С.Дегтярьова в нотній бібліотеці хору КДА збереглася – і не лише в рукописах, але й у друкованих виданнях. Окрім концерту “Да воскреснет Бог”, збереглися ще “Херувимская піснь F moll”, “Херувимская піснь Es dur”, “Богородице Діво, упованіє” (Задостойники на Стрітеніє Господнє), “Хваліте ім’я Господнє”, концерти “Готово серце моє”, “Днесь всяка твар веселится і радується”.

Таким чином, стає очевидним, що в Україні С.Дегтярьова як високопрофесійного майстра церковної музики цінували не менше, ніж у Росії. Його концерти, які російська дослідниця А.Лебедева-Ємеліна вважає збереженими лише в Росії, притому окремі з них – у єдиному примірнику, насправді зберігалися впродовж століть і в Україні, у нотній бібліотеці одного із взірцевих українських хорів. Зокрема, це стосується концерту “Благо есть”, про який згадувана науковець пише: “Единственный рукописный вариант нотного текста концерта содержится в собрании духовных песнопений конца XIX века, который хранится в ГЦММК им. М.И. Глинки...” [7, с.185]. У нотній колекції КДА є два варіанти нотного тексту цього концерту: один – у рукописному партитурному збірнику під шифром Ее 1435 П. № 1, другий, як уже зазначалося, у рукописі під шифром Ее 1547 П. № 5.

Життя і творчість таких людей, як Степан Оникійович Дегтярьов, засвідчує, наскільки багатою була Україна блискучими талантами, які знаходили в собі сили пройти через важкі тєнєта російського кріпацтва й залишити нащадкам великомасштабну спадщину в різних галузях науки та мистецтва. С.Дегтярьов увійшов в історію музики як видатний композитор, талановитий диригент, музичний редактор, перекладач, соліст та інструменталіст, музичний керівник одного з найкращих приватних театрів Росії. Незважаючи на феноменальний талант, великі заслуги перед російським музичним мистецтвом, а також світове визнання, С.Дегтярьову так і не пощастило отримати звільнення від рабства. Створивши велику кількість музичних композицій, митець сподівався, що саме вони дадуть йому довгоочікувану свободу. Як відмічає у спогадах О.Никитенко, “...Дегтяревского погубили талант и рабство... Он жаждал, он просил только свободы...” [16, с.7]. Надмірна праця, постійні приниження, цілковита безправність, дозвіл одружитися лише в 42 роки, нарешті, формальна воля після смерті Шереметьєва, безробіття, матеріальна скрута, тяжка хвороба й смерть у 47 років... Так трагічно, у важких стражданнях і майже без засобів для існування обірвалося життя одного з геніальних українців кінця XVIII – початку XIX ст., видатного українського й російського композитора Степана Оникійовича Дегтярьова, який своєю творчістю прославив не лише Росію, але й, передусім, Україну.

Постаць С.Дегтярьова та його церковні композиції тільки нещодавно почали цікавити українських науковців і диригентів. У літературі з’являються перші наукові розвідки про біографічні відомості та творчу діяльність С.Дегтярьова як українського композитора (Л.Баранівська, Т.Гусарчук, Л.Корній, В.Кук, А.Кутасевич, А.Муха)*, його духовні концерти стають попу-

* Горенко-Баранівська Л. Дегтярьов Степан Оникійович // Українська музична енциклопедія. – К., 2006. – Т. 1. – С. 586; Гусарчук Т.В. Українська хорова спадщина другої половини XVIII століття в нотних джерелах // Наукові записки: зб. праць молодих учених та аспірантів. – К., 1997. – Т. 2. – С. 123–158; Корній Л. Історія української музики. – К.; Х.; Нью-Йорк: Вид. М.П.Коць, 1998. – Ч. 2. – С. 132–133; Кук В. Його згубили талант і рабство // Україна. – 1989. – № 40. – С. 14–15; Кутасевич А.В. Степан Дегтярьов. Концерт “Ти моя кріпость, Господи”. Питання авторства // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського. – Вип. 85: Духовна культура України: традиції та сучасність. – К., 2010. – С. 163–189; Муха А.І. Композитори України та української діаспори: довідник. – К.: Музична Україна, 2004. – 351 с.

лярним репертуарним матеріалом професійних вітчизняних хорів. Найбільшої уваги щодо популяризації релігійної творчості С.Дегтярьова заслуговує камерний хор “Київ”, який виконав понад двадцять духовних концертів геніального українського митця. Отже, є сподівання, що в найближчому майбутньому буде оприлюднена вся донині збережена церковно-хорова спадщина С.Дегтярьова, оскільки вона є вагомою складовою нашої національної музичної культури.

1. Багалій Д. Історія Слобідської України / Д. Багалій. – Х. : Основа, 1991. – 256 с.
2. Борисовка (Белгородская область) – Вікіпедія [Електронний ресурс]. – Режим доступу : URL: http://www.gerb.bel.ru/.../borisovka_i.htm. – Заголовок з екрана.
3. Голубинский Е. История русской церкви / Е. Голубинский. – М., 1901. – Т. 1. – 987 с.
4. Горяйнов Ю. России славу пел / Ю. Горяйнов. – Воронеж : Центр-Чернозем. изд-во, 1987. – 151 с.
5. Горяйнов Ю. Оркестр Шереметьевых / Ю. Горяйнов // Музыкальная жизнь. – 1983. – № 15. – С. 16.
6. Дегтярёв С. Двенадцать духовных концертов (ноты) : для хора без сопровождения / С. Дегтярёв ; [предисл. А. В. Лебедевой-Емелиной]. – М., 2006. – 196 л. : ил.
7. Загоровский В. Белгородская черта / В. Загоровский. – Воронеж : Изд-во Воронеж. ун-та, 1968. – 291 с.
8. История Борисовки и Борисовского района [Електронний ресурс]. – Режим доступу : URL: http://www.gerb.bel.ru/.../borisovka_i.htm. – Заголовок з екрана.
9. Києво-Могилянська академія в іменах 1615–1817 / [ред. упоряд. З. І. Хижняк та ін.]. – К. : Вид. дім КМА, 2001. – 736 с.
10. Козицький П. Спів і музика в Київській академії за 300 років її існування / П. Козицький. – К. : Муз. Україна, 1971. – 146 с.
11. Кубійович В. Слобідська Україна / В. Кубійович, О. Оглоблін // Енциклопедія українознавства : у 10 т. / [голов. ред. В. Кубійович]. – Париж ; Нью-Йорк : Молоде Життя, 1954–1989. – Т. 8. – С. 2885–2891.
12. Курская губерния – Вікіпедія [Електронний ресурс]. – Режим доступу : URL: http://ru.wikipedia.org/.../Курская_губерния. – Заголовок з екрана.
13. Лебедева-Емелина А. В. Русская духовная музыка эпохи классицизма: 1765–1825 : каталог приуроченный / А. Лебедева-Емелина. – М. : Прогресс-Традиция, 2004. – 655 с.
14. Левашов Е. С. А. Дегтярёв / Е. Левашов // История русской музыки. – М. : Музыка, 1986. – Т. 4. – 413 с.
15. Локшин Д. Выдающиеся русские хоры и их дирижёры / Д. Локшин. – М. : МУЗТИЗ, 1953. – 132 с.
16. Никитенко А. Записки и дневник : в 3 т. / А. Никитенко. – М. : Захаров, 2005. – Т. 1. – 592 с. – (Серия “Биографии и мемуары”).
17. Слобідська Україна – Вікіпедія [Електронний ресурс]. – Режим доступу : URL: <http://uk.wikipedia.org>. – Заголовок з екрана.
18. Харлампович К. Малороссийское влияние на Великоорусскую церковную жизнь / К. К. Харлампович. – Казань, 1914. – 878 с.
19. Херувимська пісня України та її діаспори : антологія / упоряд. Г. Куземська, Д. Редчук ; муз. ред. О. Ярмак. – К. : Софія, 2010. – 516 с.

Стаття посвячена діяльності видатого українського композитора Степана Дегтярьова. С.Дегтярьов оставил значительное наследие как в области церковно-хорового искусства, так и вокально-инструментальной музыки. В работе подчеркнута значение духовно-музыкальных сочинений маэстро в развитии церковной музыки Украины и России, а также его деятельности как исполнителя и дирижера. Обозначено важность дальнейшего музыковедческого исследования церковно-хорового творчества С.Дегтярьова как одного из создателей духовного концерта нового стиля.

Ключевые слова: *духовный концерт, хор, нотная библиотека Киевской духовной академии, церковная музыка.*

The article deals with the activities of prominent Ukrainian composer Stepan Dehtyarev. S. Dehtyarev left a significant legacy in the field of church choral art, vocal and instrumental music. The article emphasized the importance of musical works of this maestro in the development of church music in Ukraine and Russia, as well as his activities as a performer and conductor. This research indicates the importance of further musicological studies of church-choral works of Sergei Dehtyarev as one of the founders of the spiritual concert of the new style.

Key words: *spiritual concert, choir, church music, Music library of the Kiev Theological Academy.*

**ДУХОВНИЙ КОНЦЕРТ У ТВОРЧОСТІ С.ДЕГТЯРЬОВА:
СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ**

Статтю присвячено дослідженню духовних концертів, створених одним з найвизначніших композиторів другої половини XVIII – початку XIX ст. Головне завдання автора статті – визначити деякі стильові риси творів С.Дегтярьова. Здійснене дослідження дозволяє зробити висновок про те, що хоча композитор у своїх концертах опирався на техніку класичної європейської музики, його твори глибоко закорінені в традиції української церковної музики. Тож типовими для них є основні ознаки жанру, майстерність хорового письма, надзвичайно розвинуті мелодика, поліфонічні прийоми, а також драматургічні концепції в монументальних композиціях.

Ключові слова: духовна музика, хоровий концерт, творча спадщина С.Дегтярьова, стильові особливості.

Хорова творчість Степана Дегтярьова – видатного композитора, талановитого диригента, скрипаля, ансамбліста, педагога, музичного редактора й перекладача, керівника хорової капели та кріпосного театру Шереметьєвих – одне з найяскравіших музичних явищ другої половини XVIII століття. Будучи українцем за походженням і розвиваючи у своїй творчості традиції української духовної музики, Дегтярьов працював у Росії й зробив великий внесок у розвиток російської музичної культури, що, природно, зумовило інтерес до його творчої діяльності передусім з боку російських науковців. Серед них слід окремо назвати Ю.Горайнова – автора монографії, брошур і значної кількості статей, присвячених висвітленню творчого шляху музиканта [1; 2; 3; 4]. Інформація щодо біографії та творчості Дегтярьова міститься також у працях Е.Язовицької [19], Є.Лєвашова [16], М.Рицаревої [17], А.Лебедевої-Ємеліної [14; 15].

На жаль, в українському музикознавстві донедавна творчості С.Дегтярьова практично не приділялося уваги. Пробудженню інтересу до його постаті сприяла публікація в 1989 р. статті В.Кука, у якій наголошувалося на українському походженні родини Дегтярьових (Дехтяревських) [9]. Слідом за окремими спробами розглянути творчість С.Дегтярьова як частку духовно-музичної спадщини українського народу [5; 8], з'являються наукові розробки, у яких проводяться певні паралелі між творчістю Д.Бортнянського, А.Веделя та С.Дегтярьова [6; 7], указується на вплив аури української пісенності, передусім пісні-романсу, на формування інтонаційного строю творів Дегтярьова [8; 18], вирішується проблема авторства низки творів, приписуваних в одних нотних джерелах Веделю, а в інших – Дегтярьову [10–13].

Укоріненість духовної творчості Степана Дегтярьова в українській музичній культурі, збагачення її своєрідним індивідуальним стилем композитора, неможливість поза її розглядом вирішувати важливі проблеми її дослідження й разом з тим – нерозробленість відповідної теми в українському й очевидна недостатність її висвітлення в російському музикознавстві зумовлюють актуальність теми пропонованої статті. Її **метою** є з'ясування деяких особливостей індивідуального стилю С.Дегтярьова на матеріалі його духовних концертів. Відповідно об'єктом обрано концерти С.Дегтярьова, зокрема, один з найвизначніших у творчості композитора зразків жанру – концерт “Ізми мя от враг моїх, Боже”. Особливості виражальних засобів і композиційних прийомів у розглядуваних творах становитимуть предмет дослідження.

Найважливішим чинником професійного становлення Дегтярьова – учня відомих італійських композиторів Дж.Сарті й В.Манфредіні – став культурний осередок, роботі в якому він віддав усе своє життя, – кріпосні хорова капела й театр Шереметьєвих. Зазвичай склад капели налічував близько 40 хористів, навчання яких було доручене Дегтярьову. Воно базувалося насамперед на засадах національної музичної культури, зокрема, фольклорі та партесному співі [3, с.33]. Значну частину репертуару хору складала, поряд з творами італійських, французьких композиторів, віденських класиків, композиції М.Березовського, Ф.Дубянського, С.Давидова, Д.Бортнянського та інших вітчизняних авторів, у т. ч. самого С.Дегтярьова. Завдяки його діяльності, професіоналізм капели наприкінці 1780-х рр. виріс до рівня найкращих московських хорів, і її можна було порівняти лише з Петербурзькою співацькою капелою. За час роботи в Шереметьєвській капелі Дегтярьов виховав сотні чудових півчих, багато з яких стали регентами, хористами, учителями приходських шкіл та училищ [4, с.31].

Упродовж усього життя С.Дегтярьов писав духовну музику. На превеликий жаль, чималу частину його творчого доробку втрачено. Загалом композитором було створено більш як 150 хорових концертів, близько 25 літургій, Всеношне бдіння, кілька циклів ірмосів, багато

окремих творів на канонічні тексти. Перу Дегтярьова також належать принаймні шість творів кантатно-ораторіального жанру. Визнаною вершиною його творчості стала ораторія “Мінін і Пожарський, або Звільнення Москви” (1811).

Особливе місце у творчості С.Дегтярьова, згідно з жанрово-стильовою ситуацією, що склалася в хоровому мистецтві України та Росії XVIII ст., посідає **жанр духовного концерту**. Приблизно половину від загальної кількості творів цього жанру написано на тексти псалмів, з якими Дегтярьов працював подібно до інших композиторів – його сучасників, практикуючи довільне поєднання рядків, заміну або додавання окремих слів і словосполучень [11, с.140]. Прикладом довільного компоювання тексту з різних псалмів є концерт “Ізми мя от враг моїх, Боже”. Натомість інший відомий концерт – “Помилуй мя, Боже” – побудовано на матеріалі одного псалма.

Часто композитор звертався й до гімнографічних текстів, пов’язаних із церковним календарем. Серед таких творів – пасхальні концерти “Воскресення день і просвітимся”, “Да воскреснет Бог”, “Днесь всяка тварь веселится”, “Сей наречений і святий день”, різдвяний – “днесь Христос в Віфлеємі рождається”, на Богоявлення – “Днесь Христос на Йордан приїде”, на Благовіщення – “С небесних кругов”, на День Святої Трійці – “Преславная днесь”, концерт Введенню – “Сей день Господен”, на день св. Архістратиґа Михаїла – “Срадуйтеся нам” та ін. Літературні тексти цих концертів також компоюються по-різному. Наприклад, у концерті “Приїдіте, вірні”, присвяченому св. Миколі Чудотворцю, повністю використано текст стихир на стиховні Всеношної свята (з невеликим повтором наприкінці), а тексти концертів “Днесь всяка тварь веселится” і “С небесних кругов” довільно скомпоювано з елементів стихир на стиховні Всеношної.

Спостереження стосовно специфіки втілення композитором літературного першоджерела, звичайно, мають починатися з проблеми вибору останнього. Однак, як відомо, усі композитори, перебуваючи на службі, багато писали на замовлення, і, мабуть, найбільшою мірою це позначилося саме на творчості Дегтярьова. Тож, на жаль, ми не можемо простежити за тенденціями у виборі автором особистісно значущих у змістовно-образному плані текстових джерел. Якщо взяти до уваги кількість концертів, написаних на канонічні тексти, що подаються від першої особи однини, то в Бортнянського й Дегтярьова вона становитиме менше, а у Веделя – більше половини творів, що, у цілому, відповідає загальній тенденції до більш об’єктивної спрямованості творчості перших двох композиторів і, навпаки, більш суб’єктивної – останнього [6, с.152–157; 7, с.89–94].

Із розглянутих 50 концертів С.Дегтярьова 80% написано в мажорних тональностях, серед яких абсолютно переважає C-dur, приблизно вдвічі менше творів у тональності D-dur, по декілька творів – у тональностях F-dur, B-dur та Es-dur. Із меншості мінорних концертів – суб’єктивно заглиблених, позначених сумним настроєм або й драматично спрямованих – 5 написано в тональності c-moll, решта – у g-moll та f-moll. Можливо, саме в них і розкривається справжнє творче обличчя митця. Хоч обіцянки графа М.Шереметьєва дати Дегтярьову свободу, безперечно, підтримували його й надихали, усе ж таки важко уявити, що настрої радісного піднесення або світло-спокійного споглядання домінували у світовідчутті композитора, який перебував у принизливому становищі кріпака, обтяжений скрутним фінансовим станом і необхідністю забезпечувати власну родину, важко переживаючи неможливість вільно розпоряджатися своїм творчим доробком. “Жодне мистецтво, як музика, у якому працювали творці-раби, не могло в такій емоційній формі передати безкінечний біль і щемливу безвихідь їхнього життя. І хоч у силі трагедійності Дегтярьов поступається Веделю (немало в нього й панегіричних творів), але в кращих мінорних його концертах відчувається те поєднання чутливості й надломленості, які розкривають душу поневоленої людини” [17, с.181].

Одним з найкращих зразків жанра духовного концерту у творчості С.Дегтярьова є твір “Ізми мя от враг моїх, Боже” f-moll*. Концерт має типову чотиричастинну структуру з темпо-

* У відомому друкованому джерелі – “Сборник концертов соч. А.Веделя и С.Дегтярьова для смешанного хора под редакцией И.В.С.”. – №28. – Петроград: Олександро-Невська лавра, вид. П.М.Кирєєва, б/р – концерт опубліковано в тональності e-moll. Однак у рукописній збірці, що вважається автографом композитора й нині зберігається в Останкінському архіві-музеї, а також у третьому томі “Исторической хрестоматии церковного пения” (СПб., 1903) він має тональність f-moll. М.Рицарева пояснює це наявністю двох авторських редакцій концерту (фа-мінорна – більш пізня). Загалом же дослідниця виявила чотири пари таких творів, яких, на її думку, у творчій спадщині композитора насправді могло бути й більше [17, с. 208–209].

вими контрастами: Adagio, Allegro vivace, Largo, Allegro. У цьому натхненному лірико-драматичному концерті автор демонструє не лише притаманні його стилю майстерність хорового письма, створення віртуозних вокальних партій, блискучу поліфонічну техніку, а й масштабність композиторського мислення, володіння концепційною драматургією.

Перша частина циклу (f-moll) є експозицією драми, де розкривається суб'єктивний стан людини, яка страждає від переслідування ворогів і просить Всевишнього про захист і допомогу. Молитовне звернення – “Ізми мя от враг моїх, Боже” – зворушливо звучить у дуєті дискантів й альтів, далі посилюється в терцеті, отримуючи завершення в кадансі, типовому для концертів А.Веделя. Таких прямих інтонаційних аналогій зі стилем останнього в концерті зовсім небагато, притому, що композитори користувалися широким арсеналом спільних виражальних засобів.

Після ансамблевого епізоду Дегтярьов вводить туті на словах “і от встающих на мя ізбави мя”, де використовує поліфонічні прийоми розвитку. Зокрема, засобами динамічного наростання у фугато (“і от встающих на мя”) ніби привідкривається об'єктивний план драми: у висхідному русі самої теми та поступовому вступі партій унаочнюється образ “встающих” на героя драми ворогів. Однак загалом увесь перший розділ частини сприймається як багатопланове суб'єктивне висловлення, що виражає глибоко драматичну реакцію на реальну конфліктну ситуацію. Так, низхідна канонічна секвенція на словах “ізбави мя” поновлює молитовний стан, приводячи до просвітлення в завершальному фрагменті, де відбувається модуляція в паралельний мажор і з'являються рішучі інтонації з пунктирним ритмом в акордовій фактурі туті.

Другий розділ першої частини написано на той самий текст, але в експозиційному епізоді автор дає діаметрально протилежний варіант його музичного втілення: світлою надією й радістю сповнено терцет двох дискантів й альтів “ізми мя от враг моїх, Боже” (As-dur). При цьому Дегтярьов не скористався улюбленим прийомом Веделя, який у пізніх концертах часто зберігав словесно-ритмічну єдність, змінюючи при повторі тексту лише звуковисотний контур мелодії і, у разі необхідності, досягаючи цим контрастного висвітлення образу (моноритмічний тематизм у другій і четвертій частинах концертів “Боже, законопреступниці восташа на мя” та “Ко Господу внегда скорбіти мі, воззвах” та ін.). На розвиваючій ділянці другого розділу композитор застосовує як нові мелодичні рішення, так і варіанти попередніх. У заключному кадансі використано фігури з пунктирним ритмом з аналогічної ділянки першого розділу, які тут, в основній тональності f-moll, набувають драматичного звучання.

Якщо в першій частині циклу композитор дає різні образно-психологічні трактування одного тексту, то в **другій** не надто яскраво диференціює різні образно-сміслові плани, закладені в канонічному тексті. Так, у першому розділі застосовано цілком природний для музики XVIII ст. спосіб утілення образного негативу: характер тексту “Яко се уловиша душу мою, нападоша на мя кріпці” передається енергійним акордовим туті в темпі Allegro vivace, у мажорі (As-dur), на *f*, у чіткому тридольному метроритмі*. Однак і надалі, при проведенні тексту “Аз же уповах на Тя”, цей характер частково зберігається (автор змінює лише склад виконавців – ансамблі замість туті – та динаміку – *p* замість *f*). У процесі подальшого розгортання (“прости руку свою с висоти із'яти мя от синов чуждих, їх же уста глаголаша гординю”) композитор дуже вдало знаходить виражальні засоби: для ілюстрації висоти – висхідний рух мелодії, спочатку плавний, з хроматичним відхиленням у тональність II щабля, а далі – з квартовим стрибком водночас з протилежним рухом нижньої пари голосів, що створює ефект просторового розширення; для зображення уст, які глаголять гординю, – низхідну канонічну імітацію в чотириголосному туті із скороченням кожного наступного проведення теми; слово “гординю” надалі підкреслено довго витриманим акордом альтерованої подвійної доміанти.

Ліричним центром циклу є його **третя частина**, що характеризується насиченим мелізматикою ансамблевим викладом у тональності b-moll (темп Largo). За висловом Є.Левашова, тут несподівано поєднуються ознаки віртуозного дуєту опери-серія з ритмом траурного маршу [16, с.200]. “Боже, увидь сердце мое”, – звертається герой з проникливим молінням про

* Згадаймо подібні образи в концертах М.Березовського (ч. III концерту “Не отвержи мене во время старости”, розділ “Пожените і іміте его”) та А.Веделя (окремі фрагменти ч. I концерту “Боже, законопреступниці восташа на мя” та ін.).

позбавлення від шляху беззаконня та про наставлення на путь правди Господньої. У момент генеральної кульмінації на словах “аще есть путь беззаконія во мні”, підкресленої траурним ритмом у басах, відбувається повернення до основної тональності циклу, що зберігається до кінця частини, яка залишається розімкненою (зупинка на домінанті, що готує динамічний початок фіналу). Як бачимо, у концерті обидві середні частини є модулюючими, що можна вважати певною особливістю концертів С.Дегтярьова в порівнянні, скажімо, до концертів Веделя.

Монументальним підсумком концепції циклу є його **фінал** у формі класичної фуґи, написаної на текст “На всяк день благословлю ім’я Твое”, у якій наявні всі ознаки форми, включаючи стретту в репризі. Звернімо увагу на інтонаційний зв’язок теми фуґи із загальною темою концерту.

Аналіз ряду духовних концертів С.Дегтярьова засвідчує, що в його творчості сформувався виразний індивідуальний стиль, який проявляється в комплексі виражальних засобів і композиційних прийомів. Спробуємо виокремити хоча б деякі з них.

На формування *тематизму* концертів Дегтярьова вплинули різні *інтонаційні джерела*, зокрема, українська й російська народнопісенна творчість, вітчизняна професійна духовна музика, жанри міської побутової культури – кант і пісня-романс. Разом з тим дуже значну його складову становлять елементи мелодики, запозичені з інтонаційного фонду тогочасної західноєвропейської музики – оперної та інструментальної.

Переглянувши партитури концертів С.Дегтярьова, М.Рицарева виявила у творах, датованих за газетними об’явами 1805–1808 роками, оновлення музичної мови, які торкаються майже виключно *мелодики*. У пізніх концертах вона ще більше насичується мелізматикою – аподажіатурами, тиратами, кадансовими групетто тощо. Передусім це стосується верхнього голосу (дисканта) або двох верхніх голосів. Мелодичний рисунок – дрібний, із використанням пунктирного, зрідка ломбардського ритму, тріолей, розцвічений допоміжними альтерованими звуками, що надає таким епізодам моцартівсько-галантного відтінку, – є яскравим свідченням привнесення в жанр духовного концерту тогочасного італійського оперного стилю, яким С.Дегтярьов, вочевидь, володів досконало [17, с.207].

Залежно від художніх завдань, утілення образного змісту вербального тексту композитор застосовує найрізноманітніші *прийоми хорової “інструментовки”*: акордовий і поліфонічний фактурі tutti контрастують ансамблеві побудови, у яких часто використовується кантова фактура. Дегтярьов постійно варіює склади виконавців, урізноманітнюючи темброво-регістрове звучання. Так, панегіричному духові більшості концертів композитора відповідають, зокрема, такі прийоми, як унісонний і гамоподібний рух голосів. Наприклад, октавно-унісонним вступом tutti на *f* підкреслюється урочистість концерту “Днесь всяка тварь”. Той самий мелодичний зворот, побудований по звуках тонічного тризвуку, використовується на початку фіналу концерту “Тебі подобаєт піснь, Боже, в Сіоні”, вдало втілюючи імперативний характер тексту – “да укріпитеся рука Твоя”. Продовжуючи висхідний рух початкової фрази, водночас фактурно контрастує їй стрімкий “злет” верхніх голосів паралельними терціями до мелодичної вершини на слові “вознесетя” (фактурний контраст дається композитором і на початку концерту “Днесь всяка тварь”). Піднесено-святковий характер створюють численні гамоподібні пасажи у фіналі концерту “Се нині благословіте Господа”.

Окремо слід підкреслити блискучу *техніку поліфонічного письма*, яку С.Дегтярьов демонструє у своїх концертах: це й фуґи, створені за всіма законами форми, і різноманітні прийоми імітаційної техніки – фугатні побудови, прості та канонічні імітації, канонічні секвенції, рухомі контрапункти, їх різноманітні комбінації. Одним з його улюблених прийомів є антифонові протиставлення хорових груп.

Побудова циклу в концертах С.Дегтярьова загалом типова – це чотиричастинні або тричастинні твори з різними варіантами темпового розподілу частин. Так, серед тричастинних циклів зустрічаємо симетричні в темповому і, звісно, тональному планах. Наприклад, у концерті “Благословлю Господа, вразумившего мя” D-dur крайні частини написано в темпі Allegro, середня – Adagio в тональності гармонічної субдомінанти; у концерті “Велій Господь” D-dur крайні частини – Maestoso, середня – Andante в тональності субдомінанти. Той самий тональний план і в концерті “Днесь всяка тварь” C-dur, але темпи вибудовуються в більш динамічну

тріаду: Урочисто – Протяжно – Досить скоро* . Чотиричастинні цикли трапляються двох видів: з повільною або швидкою першою частиною. Наприклад, у концерті “Помилуй мя, Боже”: Adagio – Allegro moderato – Largo – Allegro, у концерті “С небесних кругов”: Allegro vivace – Adagio – Largo – Allegro.

Про наявність модулюючих частин у концертах С.Дегтярьова вже вказувалося у зв’язку з аналізом чотиричастинного циклу “Ізми мя от враг моїх, Боже”. Наведемо ще один подібний приклад – концерт “К Тебі, Господи, воздвигох” g-moll, тональний план якого, утім, дещо простіший: I – III – VI – I шаблі, причому друга частина, як і перша, однотональна (B-dur), а третя частина починається в тональності нижньої медіанти (Es-dur), а завершується розімкнено на домінанті основної тональності, у якій розпочинається фінал. Аналогічний випадок застосування композитором динамічного тонального контрасту на грані передостанньої частини та фіналу спостерігався й у концерті “Ізми мя от враг моїх, Боже”. Однак цей прийом, узятий сам по собі, поза загальною тенденцією до побудови модулюючих середніх частин, не можна вважати особливістю концертів Дегтярьова**. Інша справа, що С.Дегтярьов нерідко використовує прийом атасса між першою повільною та другою швидкою частинами циклу, як, наприклад, у концерті “Боже, Боже мой, к Тебі утреннюю”***. Спостерігаємо в цьому творі й ще один характерний для концертів С.Дегтярьова прийом – уведення додаткового епізоду – Maestoso – між третьою та четвертою частинами. Цей прийом, поряд із попереднім – відсутністю помітної цезури між першою та другою частинами циклу, – А.Кутасевич використовує як аргументи на користь авторства С.Дегтярьова, аналізуючи концерт “Ти моя кріпость, Господи”, який у багатьох джерелах приписувався А.Веделя (там перед фіналом наявний епізод Moderato, відокремлений подвійними тактовими рисками). Якщо в концертах А.Веделя таких випадків не спостерігаємо, то у творах Д.Бортнянського та С.Дегтярьова вони є доволі розповсюдженим явищем.

У *формотворенні окремих частин* концертів С. Дегтярьова спостерігаємо іманентно невластивий цьому жанрові принцип тематичної повторності, що є наслідком впливу на музичне мислення композитора жанрів тогочасної світської музики. Так, у концерті “Днесь всяка тварь” у другій частині, яка складається із чотирьох розділів (ABA₁B), у розділі A₁ повторюється, хоча й у виконанні ансамблю іншого складу та в іншій – домінантовій – тональності, перше речення (а). Другий же розділ (B) повторюється наприкінці частини цілком (відбувається лише незначне – двотактове – розширення за рахунок перерваного кадансу). При цьому зберігаються і склад виконавців (tutti), і тональність (F-dur – основна тональність частини). Інший варіант репризної форми спостерігаємо у фіналі концерту “Благословлю Господа, вразумившего мя”, де друга тема спочатку звучить у домінантовій тональності (ансамблевий, гомофонний виклад на противагу тутійному, поліфонічному викладу першої теми), а в репризі викладається в основній тональності, завдяки чому форма набуває певних ознак сонатності.

Усе вищезазначене дозволяє зробити такі **висновки**. Духовні концерти С.Дегтярьова – визначне явище музичного мистецтва – у цілому відповідають загальному напрямку, у якому розвивався жанр в останню чверть XVIII – на початку XIX ст. При цьому, звичайно, вони мають і ряд відмінностей на рівні мовного та композиційного компонентів. Індивідуальний стиль Дегтярьова сформувався в руслі панівного стилю другої половини XVIII ст. – класицизму, дещо наблизившись і до сентименталізму. Наявність у музичній мові композитора різномірних інтонаційних джерел виявляється найбільш відкрито в порівнянні з творами його сучасників – Д.Бортнянського та А.Веделя. Передусім це стосується тогочасної західноєвропейської оперної та інструментальної музики, що цілком зрозуміло з огляду на характер виконавської діяльності композитора й середовища, у якому відбувалися становлення та вдосконалення його композиторської майстерності. Остання ж гідна найвищих епітетів: професіоналізм Дегтярьова викликає велику повагу. Особливо слід відзначити багатство хорової фак-

* У нотному тексті джерела темпи позначено російською мовою. Див. “Сборник духовно-музыкальных песнопений разных авторов для небольшого смешанного хора” / за ред. Н.(?)Д. Лебедева. №5. “Из Цветной триоди (Пасхальный)”. – С. Пб.: Олександро-Невська лавра, вид. П.М.Киреева, 1913.

** Див., наприклад, концерти А.Веделя “В молитвах неусипающую Богородицу”, “Доколі, Господи, забудеши мя”, “Блажен разумиваяя на нища і убога”, “Помилуй мя, Господи”, “Услиши, Господи, глас мой”, “Ко Господу внегода скорбіти мі, воззвах” та ін.

*** А.Кутасевич наводить також інші аналогічні випадки в концертній творчості композитора [12, с.174].

тури, якій належить функція провідного виражального засобу у творах композитора, тоді як мелодія й гармонія мають, як правило, менш індивідуалізований характер, хоча розвинені на рівні найсучасніших “стандартів” мистецтва класицизму. При надзвичайній складності солюючих партій (насамперед дисканта) і поліфонічних прийомів твори Дегтярьова відзначаються природною вокальністю й зручністю для виконання. Мабуть, саме ці властивості, підпорядковані втіленню різноманітних молитовних станів, релігійних і загальнолюдських ідей та образів, забезпечили творчості композитора широку відомість і довге життя.

1. Горяйнов Ю. С. России славу пел / Ю. С. Горяйнов. – Воронеж : Центр-Чернозем. кн. изд-во, 1987. – 151 с.
2. Горяйнов Ю. С. С. А. Дегтярев / Ю. С. Горяйнов. – Белгород : Всероссийское общество охраны памятников истории и культуры, Белгород. обл. совет, 1988. – 20 с.
3. Горяйнов Ю. Степан Дегтярев / Ю. С. Горяйнов // Регентское дело. – 2005. – № 1. – С. 28–33.
4. Горяйнов Ю. Степан Дегтярев / Ю. С. Горяйнов // Регентское дело. – № 2. – С. 30–35.
5. Гусарчук Т. В. Українська хорова спадщина другої половини XVIII ст. в нотних джерелах / Т. В. Гусарчук // Наукові записки : зб. праць молодих учених та аспірантів. – К. : Ін-т укр. археографії та джерелознавства ім. М. С. Грушевського, 1997. – Т. 2. – С. 123–159.
6. Гусарчук Т. В. Бортнянский, Ведель, Дегтярев: к проблеме индивидуальности хоровых концертов / Т. В. Гусарчук // Бортнянский и его время. К 250-летию со дня рождения Д. С. Бортнянского : материалы междунар. науч. конф. (Научные труды Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. Сб. 43). – М., 2003. – С. 149–157.
7. Гусарчук Т. В. До проблеми індивідуального в українському хоровому мистецтві доби класицизму / Т. В. Гусарчук // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Вип. 24 : Старовинна музика: сучасний погляд. – К., 2003. – С. 86–98.
8. Корній Л. Історія української музики : підручник / Л. Корній. – К. ; Х. ; Нью-Йорк, 1998. – Ч. II. – С. 378–385.
9. Кук В. С. Його згубили талант і рабство / В. С. Кук // Україна. – 1989. – № 40. – С. 14–15.
10. Кутасевич А. В. А. Ведель. Пісенспів “Світе тихий” до мінор: питання авторства / А. В. Кутасевич // Мистецькі обрії’2009. Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки / Ін-т проблем сучасного мистецтв. Акад. мистецтв України. – К. : ІПСМ АМУ, КЖД “Софія”, 2009. – Вип. 2 (11). – С. 234–247.
11. Кутасевич А. В. А. Ведель. Концерт “Боже, Боже мой, вонми мі”. Питання авторства / А. В. Кутасевич // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – 2009. – № 2 (3). – С. 125–145.
12. Кутасевич А. В. Степан Дегтярьов. Концерт “Ти моя кріпость, Господи”. Питання авторства / А. В. Кутасевич // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – К., 2010. – Вип. 85 : Духовна культура України: традиції та сучасність. – С. 163–189.
13. Кутасевич А. В. С. Дегтярьов. Концерт “Слиши, дщи, і виждь” (*ре мажор*). Питання авторства / А. В. Кутасевич // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – 2010. – № 3 (8). – С. 134–149.
14. Лебедева-Емелина А. В. Дегтярев С. А. Литургия До мажор / А. В. Лебедева-Емелина ; [публ. партитуры, реконстр. нот. текста, перелож. для ф-но и науч. исслед. А. В. Лебедевой-Емелиной] // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность : сб. статей и исслед. / ред.-сост. Ю. И. Паисов. – М. : Композитор, 2004. – Вып. 2. – С. 108–161.
15. Лебедева-Емелина А. В. Дегтярев [Дехтерев, Дегтярев] Степан Аникиевич / А. В. Лебедева-Емелина // Православная энциклопедия. – М., 2006. – Т. XIV. – С. 297–300.
16. Левашев Е. М. С. А. Дегтярьов. История русской музыки : в 10 т. – 1800–1825 / Е. М. Левашев. – М. : Музыка, 1986. – С. 184–208.
17. Рыцарева М. Духовный концерт в России второй половины XVIII века / М. Рыцарева. – С. Пб. : Композитор, 2006. – С. 181–217.
18. Шипайло Я. Молитва “Отче наш” у творчості композиторів-класиків М. Березовського, Д. Бортнянського, С. Дегтярьова / Я. Шипайло // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ : ВДВ ЦІТ, 2008. – Вип. XII–XIII. – С. 115–119.
19. Язовицкая Э. Э. Кантата и оратория. – С.А. Дегтярев / Э. Э. Язовицкая // Очерки по истории русской музыки. 1750–1825. – Л., 1956. – С. 154–166.

Статья посвящена изучению духовных концертов, созданных одним из самых выдающихся композиторов второй половины XVIII – начала XIX вв. Основная задача автора статьи – определить некоторые стилевые черты произведений С.Дегтярева. Осуществленное исследование позволяет сде-

лать вывод о том, что хотя композитор в своих концертах опирался на технику классической европейской музыки, его произведения глубоко связаны с традициями украинской церковной музыки. Так, для них типичны основные признаки жанра, мастерство хорового письма, сильно развитые мелодика, полифонические приемы, а также драматургические концепции в монументальных композициях.

Ключевые слова: духовная музыка, хоровой концерт, творческое наследие С.Деятярева, стилевые особенности.

The article is devoted to the study of the spiritual choral concertos, created by one of the most famous composers of the second half of the 18th century and the early 19th century. Main task of the author of this article is to define a some stylistic singularities in the S.Dehtiariv's works. The accomplished research allows to come to the conclusion, that the composer based his concertos on the classical european musical technique, though his works closely connected to the traditions of Ukrainian church music. That is why the fundamental signs of the genre, the mastery of choral scoring and writing, a very developed melodics, polyphonic methods and also dramaturgic conceptions in the monumetal compositions are typical for the Dehtiariv's spiritual concertos.

Key words: Spiritual Music, Choral Concerto, S.Dehtiariv's creative legacy, stylistic singularities.

УДК 784.4:78.067.26

Оксана Басса

НОВАТОРСЬКІ РИСИ ОБРОБОК НАРОДНИХ ПІСЕНЬ ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ ст.

У статті розглядаються вокальні мініатюри, створені на основі народних пісень західноукраїнськими композиторами в першій третині ХХ ст. Пропонується класифікація цих творів як вокально-фортепіанні варіації на народну тему (soprano ostinato).

Ключові слова: камерно-вокальна музика, обробка народної пісні, західноукраїнські композитори, вокально-фортепіанні варіації на народну тему.

Камерно-вокальні твори композиторів Західної України, створені у важливий період розвитку національної культури – першій третині ХХ ст., є великим і мистецько вартісним її пластом. У них втілено національно-духовні цінності, естетичні ідеали, що є характерним для культури цього регіону, відображено риси не тільки галицької ментальності, а й усієї української культури, яка від перших десятиріч ХХ ст. починає проникати в європейський простір. До діапазону жанрів камерно-вокальної музики входять і мініатюри, створені на основі народних пісень, що в доробку композиторів Західної України окресленого періоду виходять за межі жанрового визначення “обробка народної пісні”, на що неодноразово звертали увагу авторитетні вчені С.Людкевич [8; 9], М.Гордійчук [4], С.Павлишин [11]. Наукове осмислення жанру обробки охоплює широке коло аспектів у працях українських музикознавців, таких як: Т.Булат [2], Б.Фільц [14], В.Кузик [7], І.Зіньків, О.Шевчук [5], В.Сивохіп [13], К.Цірікус [15].

Правомірність включення цих творів до корпусу зразків камерно-вокального жанру підтверджується й тим, що цей пласт композиторської творчості розглядає у своїй праці “Старо-галицька сольна пісня ХІХ століття” В.Витвицький. Навіть з приводу композицій О.Нижанківського він пише, що той “багато праці ... присвятив обробкам народних пісень для сольного голосу з супроводом фортепіано ... Подібно до Лисенка, він значно збагачував фортепіанні партії своїх пісень..., у переважній більшості випадків фортепіанна партія самостійна” [3, с.92–93].

Мета статті – виявити розвиток національних традицій в “обробках народних пісень”, їх взаємодію та синтез із новими стильовими тенденціями, типовими для кінця ХІХ – перших десятиліть ХХ ст. Завданням статті є дослідити новітні риси в цьому різновиді жанрів камерно-вокальної музики західноукраїнських композиторів, простежити взаємодію слова та музики в них і проаналізувати співвідношення вокальної та інструментальної партій.

Специфічною рисою камерно-вокальної творчості західноукраїнських митців була максимальна наближеність багатьох авторських творів до оригінальних зразків фольклору. Це відбувалося через різноманітні методи опрацювання народних пісень, що, відповідно, реалізовувалося в різних формах: безпосередній, коли композитор використовував конкретну пісню в єдності вербального та музичного компонентів, тобто створював, згідно з традиційною жанровою класифікацією, художню (авторську) обробку народної пісні, зберігаючи етнохарактерні жан-

рові риси першоджерела. В іншому випадку відбувалося використання мелодичних зворотів кількох пісень, тобто створювалася, як написав на рукописі своєї пісні “Бездольна” О.Нижанківський, “музика на підставі народних пісень” [3, с.82]. Використовуючи характерні ладоінтонаційні та метроритмічні елементи фольклору, беручи за основу конкретну жанрову модель, композитори створювали також солоспіви, стилізовані під народну пісню. Тому провести чітку межу між оригінальним авторським твором і таким, що написаний на базі народного взірця, часом достатньо складно. Не випадково, що деякі солоспіви настільки фольклоризувалися, що стали побутовати як народні.

Обробки народних пісень часто ставали для композиторів творчою лабораторією у використанні нових прийомів, апробацією стильових пошуків*.

Мистецькому доробку західноукраїнських митців означеного періоду, де виявляється безпосередній зв'язок з фольклором, притаманні риси, на які вказував М.Гордійчук, аналізуючи творчість Л.Ревуцького. Вчений писав, що народна пісня – “це тільки основа для виникнення оригінального композиторського твору, де поетичний образ розкривається шляхом поступового розгортання специфічних музичних засобів, що впливають з стильових засад фольклорної мелодії. Тому переважна більшість пісень Ревуцького, написаних на основі народних зразків, зовсім не вкладається у традиційне визначення цього жанру – «обробка». Це самобутні **вокально-інструментальні композиції** (виділено нами. – О.Б.), надихнуті талантом сильним, яскраво-індивідуальним і водночас близьким своїм єством духові народної творчості у всіх її ідейно-образних, художніх, стильових та емоційних проявах” [4, с.123–124]. Це саме можна сказати й про твори для голосу й фортепіано композиторів Західної України і, насамперед, В.Барвінського, М.Колесси, З.Лиська й А.Рудницького. Аналіз деяких творів, написаних на базі народних зразків, що належать вищезгаданим композиторам, виявляє риси спільності у ставленні до фольклору.

Твори на основі народних пісень В.Барвінського, М.Колесси, З.Лиська й А.Рудницького є складнішими, розвиненішими як за формою, так і гармонічною мовою, ніж у галицьких попередників та сучасників. Це виявляється навіть у порівнянні з доробком С.Людкевича, обробки якого є традиційними, музична мова оперта на стилістику національних романтиків (у більшості випадків переважає куплетна форма, фактура – нескладна, найбільш розвинена в пісні куплетно-варіаційної будови “Ой, співаночки мої”).

Нові принципи у ставленні до фольклору та тенденції щодо його опрацювання, що на Сході України яскраво виявилися у творчості Л.Ревуцького, а також П.Козицького, М.Коляди та ін., були інспіровані творчим досвідом і методами Б.Бартока, З.Кодаї, І.Стравінського, молодого С.Прокоф'єва й тих митців, з якими в композиторів західноукраїнського регіону були найбезпосередніші зв'язки. Серед них слід згадати чеських (Й.Сук, В.Новак, Л.Яначек) і польських (К.Шимановський) авторів, у яких неолфклорні риси виявляються достатньо виразно**.

У річищі тенденцій часу трудилися й західноукраїнські митці. Зокрема, в обробках народних пісень В.Барвінський застосував методи опрацювання фольклорного матеріалу, ха-

* Відомо, що М.Лисенко, ще до вступу в Лейпцизьку консерваторію й до появи романсів на слова Т.Шевченка, написав дві збірки обробок народних пісень, що стали “своєрідною моделлю для багатьох романсів композитора” [2, с.90], у них шліфувалися риси його індивідуального стилю та формувалися традиції національної професійної музичної культури.

** Зокрема, В.Новак, у якого навчалися представники “празької школи” в українській музиці – В.Барвінський, М.Колеса, Р.Сімович, З.Лисько, Н.Нижанківський, неодноразово звертався до опрацювання фольклорних зразків, створив цикли словацьких пісень (для голосу з фортепіано, для хору), які є “чудовими за свіжістю та оригінальністю прийомів, за правильність відтворення духу й характеру народних мелодій” [10, с.255]. А К.Шимановський, у творчій біографії якого роль Львова є досить вагомою, є автором новаторського циклу “Курпівські пісні”, у якому “зумів поєднати безпосередню чарівність польських мелодій і риси свого оригінального стилю” [10, с.227]. У 1924–1932 роках з'явилося відоме зібрання пісень і балад (“Угорська народна музика”) З.Кодаї, призначених для концертного виконання. Залишаючи фольклорний матеріал в автентичному вигляді, композитор розкрив зміст кожного куплету шляхом детальної розробки фортепіанної партії, важливим засобом драматургічного розвитку стали гармонія та ритмо-фактурні елементи. Видатним явищем світового музичного мистецтва стали й “Сім іспанських пісень” для голосу та фортепіано М. де Фальї, опубліковані в 1922 році, де інструментальній складовій належить провідна роль у розкритті образно-емоційних нюансів словесного тексту.

рактерні для Л.Ревуцького, Б.Лятошинського*. Лишаючи народну пісню незмінною, він протиставляє діатонічній мелодії хроматизований рух голосів в інструментальній фактурі, унаслідок чого виникають складні гармонічні вертикалі, біфункційні акорди. Виникає явище, “коли кожен звук, кожен цікавий поворот ... позначений іншою гармонічною барвою (алюзія до імпресіоністичної манери живопису чистими, локальними за колоритом мазками)” [6, с.176].

У творах, що написані В.Барвінським на основі народних пісень, митець “зумів органічно поєднати власне відчуття поезії та музичної специфіки пісні з багатотональними традиціями народної творчості українців, зокрема мешканців західних регіонів”, – зазначає Б.Фільц, акцентуючи увагу саме на ролі інструментального компонента, що вирізняється “великою винахідливістю щодо фактурного викладу” [14, с.140]. Так само, як у своїй поемі “Пісня пісень”, до традиційного вокально-фортепіанного дуету в деяких піснях В.Барвінський долучає скрипку (“Ой була в попа кривая верба”, “Полетів бим на край світа”, “Не піду я за Яська”). Але поряд з такими, є композиції, де він досягає великої виразовості мінімальними засобами, як-от у пісні “Ой ходить сон”, використовуючи хоральний тип фактури, фонічність довгих “танучих” акордів у двох перших частинах-куплетах, змінюючи фактуру в третьому. Композитор надає перевагу ліричним пісням, і однією з найбільш поетичних є “Чи ти мене вірно любиш”, де в одній пісні поєднані різні типи фактурного викладу – хоральний, що надає висловлюванню певної стриманості, узагальненості, об’єктивності, і гомофонно-гармонічний у розмаїтті його варіантів. Ця пісня – також сценка-діалог, і зміни фактури чутливо реагують на зміст слів, створюють портретні характеристики. Усі куплети написані в одній тональності – a-moll, яка в процесі розвитку збагачується альтераціями. Несподіваний “зсув” мелодії на велику секунду та раптова модуляція (через доміант нонакорд з підвищенням VI ст.) з a-moll – h-moll в останній фортепіанній інтерлюдії (тт. 40-42) надають звучанню просвітленості.

Скарби народної творчості займають особливе місце в композиторському доробку М.Колесси. Протягом усього життя на основі українських народних пісень, узятих з різних регіонів, він створював композиції різні за жанрами, образним змістом, виконавськими складами (у цьому, безперечно, неабияку роль відіграв вплив батька – фольклориста та вченого-етнографа світового рівня).

У вокальних мініатюрах на основі народних пісень для голосу з фортепіано композитор використовує волинські, закарпатські, словацькі, угорські, білоруські пісні. Найчисленнішою групою є обробки з Лемківщини (для високого голосу, 1933, 1969, 1973). За словами І.Зінків, О.Шевчук, “це живі образки, які передають мінливий світ людини” [5, с.132]. Є в композитора опрацювання пісень з Полісся (для мецо-сопрано, 1938, 1949)**. У всіх творах М.Колесси вражає вміння відчутти особливість фольклорного діалекту кожного регіону та відповідно індивідуалізувати опрацювання пісні. Саме в цьому жанрі “проявляється мистецька зрілість композитора, його рівень професійності, зрештою, зрілість світогляду”, – констатує К.Цірікус [15, с.76]. Завдяки оригінальним обробкам М.Колесси, національний музичний словник збагатився західноукраїнськими діалектами (лемківським, гуцульським, бойківським) [6, с.178]. У вокально-фортепіанних версіях народних пісень композитор залишив мелодичну, ритмічну, синтаксичну, ладову характеристики пісень без змін, розвиваючи інструментальну фактуру й збагачуючи гармонію, надаючи їй великого значення. Часте вживання в мелодії гармонічного мінору та мажору із збільшеною квартою, пентатоніки, застосування гуцульського ладу, поєднання в одній мелодії кількох ладів, використання акордів нетерцевої структури, збільшених й зменшених акордів, збагачення їх неакордовими звуками й альтераціями, дисонуючими інтервалами, якими композитор оперував досить вільно, збагатило музичну мову митця, зумовило особливості його музичного стилю. Ця хроматизація вплинула на “темброво-коло-

* До опрацювань фольклорного матеріалу для голосу й фортепіано В.Барвінський звернувся під час навчання в Празі, виконуючи прохання Брандбергера, адміністративного директора Празької консерваторії, дружина якого була співачкою [1, с.141]. Згодом, на межі 1917–1918 рр., зробив обробки колядок – для голосу, фортепіано й скрипки, присвятивши їх В.Новаку. Обробки народних пісень для голосу та фортепіанного тріо є також у Р.Сімовича. Уперше вокально-інструментальні версії народних пісень В.Барвінського виконали О.Любич-Парахоняк (сопрано), М.Зуна (скрипка) і В.Барвінський (фортепіано).

** У 2-й половині ХХ ст. з’явилися Пісні з Гуцульщини (для високого голосу, 1970; для баритона, 1978), Три народні пісні із села Ходовичі (для високого голосу, 1980).

ристичний та динамічно-процесуальний аспект гармонії, ... а дисонанс трактується як мистецько-виразовий засіб, спрямований на поглиблення розкриття змісту пісні, складності й розмаїтості життєвої правди, як необхідний конструктивний елемент стилю композитора кінця 20-х – 30-х років”, – зазначають І.Зіньків, О.Шевчук [5, с.138].

Вагомого значення в інтерпретаціях народних пісень М.Колесси набуває фортепіанна партія, яка не лише створює особливий регіональний колорит, а й виконує драматургічну функцію, “стає самостійним виразником змісту пісні, її інтерпретатором”, – указує К.Цірікус [15, с.77]. Інструментальні вступи, перегри, заключення набувають індивідуальних рис, самостійного значення, змальовують емоційний стан героя, розкривають сюжет, передбачають події, “можуть мати функцію інтонаційного розвитку матеріалу, емоційного «коментатора» чи навіть ілюстрації ситуації, при якій би міг виконуватись даний наспів” [15, с.79]. В обробках композитор намагається подолати куплетну форму наскрізним розвитком, що досягається гармонічними та фактурними модифікаціями в інструментальній партії.

Сольні обробки М.Колесси “Зозуленька кукаат”, “Шуміла дзедзина”, “Вечор юж мі, вечор”, “Про муху і комара”, “Устань, мой колосочок” демонструють “переосмислення традицій кінця минулого століття і початку ХХ ст. Це стосується і музичної мови і форми. Мелодика твору обумовлює характер застосування інших засобів”, – зазначає О.Паламарчук [12, с.30]. “Новизна підходу до народної пісні виявилась найбільш у гармонічній мові – факт беззаперечний ... у контексті всієї української музики”, – указують І.Зіньків та О.Шевчук [5, с.135].

“Ой, коб же я знала” М.Колесси ыз циклу “Три народні пісні Полісся” складається із 4-х розділів, що відповідають строфам-куплетам фольклорного первня. Пісні передує великий фортепіанний вступ (12 т.), побудований на кварто-квінтових інтонаціях і мотивах в амбітусі кварта з мордентом, що нагадують награвання флюяри. Основна тональність – C-dur, але в інструментальному “пролозі” використаний G міксолідійський. Діатоніка (C-dur) панує в першому та другому куплетах, у яку подекуди “вкраплюються” малосекундові інтонації з лідійською квартою та VI низьким ступенем. У другому куплеті на словах “трунку становляці” у низхідній “флюярній” поспівці фортепіано з’являється мінорна терція. Пісню побудовано у формі діалогу, і в третьому куплеті, де є репліка іншого персонажу (“Ой устань же, міла”), відбуваються зміни: у розгорненій фортепіанній інтерлюдії з’являється модуляція в далеку тональність – Des-dur, мелодія транспонується на хроматичний півтон. Наступний, четвертий куплет, виконує функцію динамізованої репризи. Повертається основна тональність, ущільнюється фактура, у партії фортепіано раптово відбувається драматичний спалах почуттів – з’являються акорди з “розщепленою” (натуральною і лідійською) квартою, сповнені жалю інтонації-схлипування. Останній чотиритакт повертає G-dur і матеріал вступу, обрамлюючи цю композицію.

У пісні “Устань, мой колосочок” драматична кульмінація, яка міститься в другій інструментальній перегри та контрастує заколисувальним “механічним” інтонаціям фортепіанного вступу першої інтерлюдії та постлюдії, також звучить в іншій, далекій тональності – cis-moll, новому фактурному викладі, змінному метрі (5/8, 6/8, 5/8, 2/4). Почуття матері, яка втратила дитину, її розпач і біль тут виринаються назовні. Фортепіанна інтерлюдія, що звучить як крик душі, є драматургічним центром твору. Ладоінтонаційні особливості мелодичної горизонталі (опорні звуки початкової повторюваної поспівки – g і cis) зумовлюють й інші риси музичної мови М.Колесси. У цьому випадку вони виявляються на рівні структури, у тритоновому співвідношенні розділів форми. Зіставлення дієзної та бемольної тональностей (у даному випадку G-dur – B-dur) зустрічаємо також у розгорнутій пісні з елементами театралізації “Про муху й комара”.

Солоспівами на основі народних пісень можна назвати й твори для голосу з фортепіано З.Лиська “Не стій, вербо”, “Ой давно”, “Темна нічка”, “Під гай, мати”. Підставами для цього є свобода опрацювання фольклорного оригіналу, складні модуляційні плани й розвинена фортепіанна фактура [13, с.141].

Традиційний зразок підходу до народнопісенного первня, у якому музичний матеріал залишається без змін, являють собою “Ой давно” та “Темна нічка”. Утілення різних емоційних нюансів образного змісту залишається за виконавцями.

Активно-творче ставлення до фольклорного першоджерела спостерігаємо в З.Лиська в народній пісні “Сивий коню”. Композитор кількома штрихами надає кожному з куплетів поетичного тексту нових музичних характеристик. Тут також важлива роль належить інструмен-

тальній партії. Графічність фортепіанного викладу, остинатність ритмічної пульсації, хоча мелодія пісні маршового характеру (розмір 4/4 з властивим пунктирним ритмом), – це прикмети музики ХХ століття. Пісні передусе досить розгорнений 6-тактовий вступ інструментального характеру, “неокласичні” пасажі якого містять цікавий тріольний мотив, у його основі звуки d-a-gis, що утворюють інтервальний хід: 4-7-1. Яскрава характеристичність надає йому значення своєрідного лейтмотиву, що підтверджує його поява на словах “стукнеш копитами”. У будові твору виявляється прагнення до репризної тричастинності: другий куплет (“Ой не вийшла мила, вийшла її мати”) звучить у тональності A-dur, вокальна мелодія переноситься квінтою вище, звучить яскравіше, що підсилюється динамікою (перший куплет – *p*, другий – *mf*). У третьому повертається основна тональність – F-dur, але відбуваються зміни в мелодії, уповільнюється рух (Росо meno mosso), з’являється тридольний метр (3/2). Так музика “реагує” на неочікувану героєм появу нового персонажу – матері дівчини. На словах: “Коли хочеш бути зятем, то прошу до хати” композитор будує кульмінацію твору. Раптово рух вісімками припиняється, з’являються довгі тривалості – четвертні та зупинка на цілій ноті з ферматою. Фортепіанна постлюдія, у якій повертається матеріал вступу, і поступове згасання звучності приводять до фіналу.

“Не стій, вербо” і “Під гай, мати” демонструють зразок нового типу солоспіву з втручанням композитора у фольклорний оригінал, з використанням модуляцій, зміною фактури, характеру, настрою. Використовується куплетно-варіаційна форма, яка дозволяє більш деталізовано втілювати зміст тексту. Розвиненою за формою є інтерпретація З.Лиськом пісні “Не стій, вербо”, у якій важлива роль у розкритті образного змісту та побудові форми належить партії фортепіано. Її барвистість, декоративність (ритмічна примхливість, колористичність звучань) дають підстави вважати цю композицію прикладом української музичної сецесії. Тут знову ж спостерігаємо малотерцеве зіставлення мажорних ладотональностей, хроматизацію музичної тканини, яка надає звучанню вишуканої гостроти. Тональний план композиції – G-dur – B-dur – g-moll – g-dur. Композицію обрамлено вступом і постлюдією, є перегри, побудовані на матеріалі вступу, у яких активно розвивається тематичний матеріал, одна з перегр фігураційного плану виконує функцію каденції, підсилюючи риси концертності. На жаль, велика кількість обробок З.Лиська залишилася невідомою, оскільки багато його творів утрачено.

Оригінальним підходом до фольклорного матеріалу позначені 12 мініатюр на основі народних пісень для сопрано й фортепіано А.Рудницького (op.18), створені в 1937–1938 рр. У них спостерігаємо поєднання принципів, сформованих у творчості його попередників (насамперед М.Лисенка, М.Леонтовича) з новітніми тенденціями вільнішого опрацювання народнопісенних зразків. На відміну від галицьких сучасників А.Рудницького, жанровий діапазон і “географія” фольклорних джерел композитора значно ширші: пісні з Полтавщини, Кубані, Наддніпрянщини, Волині, кийвська бурсацька пісня XVII ст. та ін. Частина матеріалу композитор використав з Етнографічної збірки НТШ і збірки “Золоті ключі” Д.Ревуцького. Серед обробок є дуже відомі, як-от “Пряля” і “Щедрик”, що отримали найбільшу кількість музичних інтерпретацій, зокрема, у творчості О.Кошиця, М.Леонтовича, П.Козицького. У “Прялі” спостерігаємо драматичне розкриття сюжету, кожний образ отримує яскраву музичну характеристику, як і в М.Леонтовича. Але якщо в хоровій версії М.Леонтович досягає цього за допомогою динамічних, фактурних засобів, то в А.Рудницького важливого значення набувають зміни тональності. Для підсилення контрасту композитор транспонує мелодію в співвідношенні збільшеної секунди, зіставляючи далекі тональності. Унаслідок цього, у шести варіаціях утворюється такий тональний ланцюг: f-gis–f-gis–f-gis. Фортепіанна партія містить елементи звукообразжальності, імітуючи дзижчання прядки.

У “Щедрику” поєднуються народна пісня та мелодія романсового характеру у фортепіанній партії, що звучить контрапунктом до партії голосу. Рисами концертності позначені Бурсацька пісня (“Може ми, гості, вам надокучили”), Жартівлива пісня (“Та пропив чоловік бугая”), фінальна Весільна пісня (“Ой з-за гори”).

Звертаючись до фольклорного матеріалу, західноукраїнські композитори опрацьовували його в різних стильових вимірах, опираючись як на національні традиції, так і новітні європейські тенденції.

Оригінальними й новаторськими для української музики рисами позначені мініатюри на основі народних пісень В.Барвінського, М.Колесси, З.Лиська й А.Рудницького, де виразно ви-

явилося прагнення до оновлення мовних засобів, динамізації музичної форми. У цьому головне місце композитори відводили інструментальній складовій, яка перестала бути нейтральним супроводом, гармонічним тлом. Вона стає самостійною, фактурно розвиненою, тематизованою, такою, що має головне змістовне навантаження пісні, передає її образний зміст (“Чи ти мене вірно любиш” В.Барвінського, “Зозуленька кукат” М.Колесси, “Не стій, вербо” З.Лиська, “Пряля” А.Рудницького).

Риси стилю, що викристалізувалися в процесі опрацювання народних пісень, проходили процес розвитку й становлення в композиторській творчості. Глибоке засвоєння фольклору дозволило композиторам досягти органічності синтезу народного матеріалу та власної музичної мови. У композиціях, створених на основі народних пісень, відбувається індивідуалізація музичного образу, носієм якої стає фортепіанна партія, у чому західноукраїнські композитори є продовжувачами традицій М.Лисенка. Виявляються також тенденції, що спостерігаються в провідних митців Наддніпрянської України, насамперед, Л.Ревуцького та Б.Лятошинського, а також європейських “неофольклористів” початку ХХ ст., зокрема Б. Бартока. Вихід за межі простої куплетної форми, переважання в багатьох композиціях (В.Барвінського, З.Лиська, М.Колесси, А.Рудницького) строфічно-варіаційної форми з наскрізним розвитком, вагома роль інструментальної складової дозволяють класифікувати такі твори як *вокально-фортепіанні варіації на народну тему (soprano ostinato)*. У них часто виявляються ознаки “романсової” репризної тричастинності, рондальності. Цей різновид камерно-вокальних композицій отримав поширення у творчості багатьох європейських композиторів першої третини ХХ ст. – Б.Бартока, З.Кодаї, Л.Яначека, М. де Фальї, В.Новака та ін., що дозволяє стверджувати, що західноукраїнські композитори й у цій царині творили в річищі провідних тенденцій часу. Проведення паралелей зі східноукраїнською музикою дозволило виявити спільні тенденції, що, передусім, виявляються в ставленні до народнопісенних зразків: вихід за рамки “етнографізму”, поєднання народнопісенного мелосу із сучасними виразовими засобами, народної ладовості (зокрема, діатоніки) з хроматикою, індивідуалізація музичного матеріалу, драматизація народнопісенного начала.

1. Барвінський В. З музично-письменницької спадщини : дослідження, публіцистика, листи / В. Барвінський ; [упоряд. В. Грабовський]. – Дрогобич : Коло, 2004. – 256 с.
2. Булат Т. П. Український романс / Т. П. Булат. – К. : Наук. думка, 1979. – 320 с.
3. Витвицький В. Старогалицька сольна пісня ХІХ століття / Василь Витвицький ; [вступ та упорядкув. В. Пилипович]. – Перемишль : Митуса, 2004. – 158 с.
4. Гордійчук М. М. На музичних дорогах : статті та рецензії / М. М. Гордійчук. – К. : Муз. Україна, 1973. – 306 с.
5. Зіньків І. Я. Особливості регіонального опрацювання фольклору в обробках Миколи Колесси / Ірина Зіньків, Оксана Шевчук // Записки НТШ. Праці Музикознавчої комісії. – Львів, 1993. – Т. ССХХVІ. – С. 130–151.
6. Козаренко О. В. Феномен української національної мови : монографія / О. В. Козаренко. – Львів : НТШ, 2000. – 285 с.
7. Кузик В. В. Обробки народних пісень для голосу з інструментальним супроводом / В. Кузик // Історія української музики : у 6 т. / М. П. Загайкевич (відп. ред.). – К. : Наук. думка, 1990. – Т. 3. – С. 36–52.
8. Людкевич С. П. Дослідження, статті, рецензії, виступи : у 2 т. / ред.-упоряд. З. Штундер. – Львів : Дивосвіт, 1999. – Т. 1. – 496 с.
9. Людкевич С. П. Дослідження, статті, рецензії, виступи : у 2 т. / ред.-упоряд. З. Штундер. – Львів : Дивосвіт, 2000. – Т. 2. – 816 с.
10. Мартынов И. И. Очерки о зарубежной музыке первой половины XX века / И. Мартынов. – 2-е изд., дополн. – М. : Музыка, 1970. – 504 с.
11. Павлишин С. Станіслав Людкевич / С. Павлишин. – К. : Муз. Україна, 1974. – 53 с. – (Творчі портрети українських композиторів).
12. Паламарчук О. Р. Микола Колесса / О. Паламарчук. – К. : Муз. Україна, 1989. – 72 с. – (Творчі портрети українських композиторів).
13. Сивохи́п В. Композитор Зиновій Лисько: стильові ознаки творчості в контексті епохи / Володимир Сивохи́п // Sintagmation : зб. наук. статей на пошану Стефанії Павлишин. – Львів : Сполом, 2000. – С. 139–155.

14. Фільц Б. М. Обробки народних пісень для сольного співу / Фільц Б. М. // ІУМ. – К. : Наук. думка, 1992. – Т. 4. – С. 124–141.
15. Цірікус К. Обробки народних пісень [М. Колесси] / Катерина Цірікус // Микола Колесса – композитор, диригент, педагог : зб. статей / упорядкув. та ред. Я. Якуб'яка. – Львів, 1996. – С. 76–86.

В статтє рассматриваются вокальные миниатюры, написанные на основе народных песен западноукраинскими композиторами первой трети XX в. Предлагается классификация этих произведений как вокально-фортепианные вариации на народную тему (soprano ostinato).

Ключевые слова: камерно-вокальная музыка, обработка народной песни, западноукраинские композиторы, вокально-фортепианные вариации на народную тему.

The vocal miniatures which were written on the basis of folk song of the West-Ukrainian composers in the first third of the XX century are considered in the article. The classification of this works as the vocal-piano variations of folk theme (soprano ostinato) is proposed.

Key words: chamber-vocal music, work up of folk song, West-Ukrainian composers, vocal-piano variations of folk theme.

УДК 786.2:78.083.178.03

Наталія Мартинова

“SUITE DANSANTE EN JAZZ” ЕРВИНА ШУЛЬГОФА В КОНТЕКСТІ АСИМІЛЯТИВНИХ ПРОЦЕСІВ У ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОРІЧЧЯ

У статті окреслюються соціокультурні передумови асимілятивних процесів у західноєвропейській музичній культурі першої половини ХХ сторіччя. Простежуються шляхи жанрово-стильової інтеграції джазу в європейській культурний континуум і його вплив на еволюцію музичної культури ХХ сторіччя. Здійснено аналіз “Suite Dansante en Jazz” Ервіна Шультгофа в аспекті механізмів засвоєння джазових моделей академічною музичною свідомістю.

Ключові слова: джаз, піанізм, регтайм, свінг, блюз, брейк, геміола.

Початок ХХ століття на теренах європейського культурно-мистецького континенту був відзначений гострим зацікавленням джазовою поетикою. Динамічність та антагоністичність джазу, а саме – балансування на межі “високого” і розважального мистецтва, відкривають невичерпні потенційні можливості для розвитку європейської культури, котра в епоху глибокої кризи була як ніколи відкрита для екзотичних, позаєвропейських інспірацій.

Мета цієї статті – простежити процес асиміляції джазових стильових моделей музикою академічної традиції й окреслити специфіку втілення джазових ідіом на основі аналізу фортепіанного циклу “Suite Dansante en Jazz” Ервіном Шультгофом – чеським за походженням композитором, представником австро-німецької школи першої половини ХХ століття.

Популярність джазу та його соціокультурна значущість зумовлені панорамою суспільного життя Західної Європи. Радикальні трансформації як у суспільно-економічному устрої (процеси глобалізації, індустріалізації, урбанізації), так й у сфері гуманітарного світогляду спричинили динамічне оновлення культурно-мистецьких процесів. Поширення ірраціоналістичних теорій (Ф.Ніцше, З.Фройд, К.Ясперс), інтенсивний пошук нових шляхів розвитку сучасного мистецтва привели до появи модернових течій – футуризму, кубізму, експресіонізму, дадаїзму, сюрреалізму, символізму тощо. “...Покоління не знало, що робити зі своєю духовністю, ...як визначити належне духу місце в структурі життя й держави”, – пише Герман Гессе, – ...духу, який, здолавши церковну опіку повністю, ...отримав нечувану й нестерпну вже для нього самого свободу...” [3, с.11–12]. Окреслені процеси опиняються в центрі уваги провідних філософів ХХ століття: О.Шпенглера, Х.Ортега-і-Гассета, З.Фройда, Н.Бердяєва, А.Швейцера. При протилежності теоретичних позицій їх об’єднує протест проти цивілізаційного наступу, котрий несе із собою непоправні втрати саме в царині духовності. “Сьогодні весь світ став масою. ... Маса змітає зі свого шляху все, що не схоже на неї, вона знищує будь-яку індивідуальність, ...усе благородне, вибране й видатне”, – констатує Х.Ортега-і-Гассет [4, с.47]. Втоплена соціальним хаосом, публіка прагнула нових “екзотичних” вражень. Великої популярності набувають розважальні види мистецтва – кіно, мюзік-хол, цирк, різного роду видо-

вища за участю музики. У цьому контексті джаз, що проникає в Європу на хвилі танцювальної стихії, найбільш адекватно відповідає естетичній потребі в легкій, доступній комунікації. “Первісна” експресія, нестримний динамізм і відкрита емоційність джазу “причарували” європейську публіку, котра прагнула втечі від буденної розміреності у світ розваг і чуттєвих насолод. Перші записи регтаймів в Європі з’являються приблизно в 1905 році, а нотні видання – з 1910 року. Відтак регтайми починають звучати в європейських кабаре й розважальних закладах. Із часом європейська публіка має можливість уже насолоджуватися джазом вищого ґатунку – це гастролі видатних американських джазових колективів, таких як “Jazz Kings” Луїса Мітчела (1917–1925), джазового оркестру Гаррі Пільсера (1918), “Original Dixieland Jazz Band” (1919), сольних виконавців, серед яких – Томі Леднієр і Сідней Бекет (1918), Луї Армстронг (1932), Дюк Еллінгтон (1933), Сідней Беше (1938) та інші.

Композитори академічного напрямку, безумовно, не могли оминати увагою шалену популярність джазу, більше того, часто вони самі організовували публічні виступи джазових колективів, заохочуючи молодих композиторів до оновлення музичної мови (Е. Саті, Ж. Кокто). Асиміляція джазових елементів музикою академічних традицій відповідала нагальній потребі зближення елітарного й масового мистецтва, водночас – це була оригінальна палітра виразових засобів*. Позаєвропейські інспірації вливали “свіжу кров” у стильову органіку високої академічної традиції. Джаз став символом урбанізму, ідеалом антиромантичної естетики, стильовим протирухом надмірній ускладненості й витонченому естетизму музики минулого.

У творчості західноєвропейських композиторів процес асиміляції джазу відбувався різними шляхами – від зовнішнього колажування до гармонійного взаємопроникнення елементів академічної й джазової мови. Одним із перших, хто свідомо наслідував джазову стилістику, був Клод Дебюссі. У своїх мініатюрних характеристичних замальовках (прелюдія “Minstrels” (1910) і п’єса “Ляльковий кей-куок” із циклу “Дитячий куточок” (1908)) композитор, опираючись на автентичні джерела, утілює атмосферу менестрельного театру з властивим йому іронічним підтекстом. Дещо інше семантичне наповнення отримують джазові моделі у творчості Еріка Саті (балет “Парад”) і представників французької “шістки” Жоржа Оріка (Фокстрот “Adieu, New-York!” (1919)), Даріуса Мійо (“М’яка карамель” (1919), фортепіанний цикл “Trois Reg – Caprices” (1922), балет “Створення світу” (1923)), Франсиса Пуленка (“Негрятяньська рапсодія” (1917)). Джаз для них стає символом індустріалізації, уособленням антигуманного механістичного начала. Слід зауважити, що в обох випадках джазові елементи, введені в музичну тканину, звучать дещо однозначно. Це й не дивно, адже для молодих композиторів то була абсолютно нова, незвична палітра виразових засобів. Можливо, з огляду на цю обставину, указана образно-стильова домінанта еволюціонує в бік загострення, досягнувши межі у творчості Ігоря Стравінського (“Reg-time” (1918) для одинадцяти інструментів, фортепіанна п’єса “Piano Rag-music” (1919)), Пауля Гіндеміта (“Сюїта 1922”), Альбана Берга (джазові танцювальні епізоди в незавершеній опері “Лулу”). Стильові елементи джазу, неначе свідомо спотворюються авторами, доводяться до абсурду, отримують гранично гротескне, агресивно-брутальне переломлення.

Натомість джаз як різновид популярного розважального мистецтва привертає увагу таких представників австро-німецької композиторської школи, як Ернст Крженек (опера “Джонні на грає” (1925)), Курт Вайль (“Тригрошова опера” (1927)), Ервін Шкульгоф (1894–1942), котрі з неймовірною винахідливістю поєднують джазові моделі з тогочасними нормами академічної музики.

Творчість Ервіна Шкульгофа в сенсі засвоєння джазової стилістики вимагає особливої уваги. Композитор, піаніст, диригент, публіцист, чия творчість у нацистській Німеччині була віднесена до т. зв. “дегенеративного мистецтва”, уже з 1939 р. був змушений виступати під псевдонімом. Його постать, забута й загублена в хаосі Другої світової війни, довгий час залишалася поза увагою дослідників і музикознавців. Творча спадщина Ервіна Шкульгофа (а це понад 200 творів у різних жанрах) збереглася лише завдяки тому, що, очікуючи на підтвердження

* Даріус Мійо, як один із найактивніших учасників групи “Шести”, у 1918 році організовує перший публічний виступ джазового оркестру Біллі Арнольда з Нью-Йорка в Casino de Paris.

радянського громадянства, він завчасно пересилає свої видання й рукописи в Росію, але сам був засланий до нацистського концтабору Вюльцбург (Баварія), де й помер від туберкульозу.

Індивідуальний композиторський стиль Е.Шульгофа – одного із стилістично універсальних композиторів початку ХХ століття, асимілює контрастні, майже несумірні між собою стильові моделі – від необароко до дадаїзму, причому цей синтез часом здійснюється в межах одного твору*.

Навчаючись поетапно в чотирьох європейських консерваторіях як піаніст (Прага, Відень, Лейпциг, Кельн), він паралельно займається композицією в класі Макса Регера, котрий викладав у Лейпцизькій консерваторії, і в Клода Дебюссі приватно в Парижі. Показово, що в 1912 році Шульгоф отримує першу премію на міжнародному конкурсі Ф.Мендельсона як піаніст, а в 1918 – як композитор. Завдяки феноменальній техніці, бездоганній читці з листа й імпровізаторським здібностям, музикант швидко досягає успіхів на великій концертній естраді. Виконуючи поряд з класичним репертуаром твори сучасників – А.Шенберга, А.Веберна, А.Хаби, О.Скрябіна, І.Стравінського, Шульгоф пропагує т. зв. “тривимірний” фортепіанний стиль, що базується на феноменальній техніці, інтелекті й підкресленій орієнтації на закони акустики. У пошуках нової колористики фортепіанного звучання він розробляє нові принципи “педальної артикуляції”, де велика роль надається техніці “вібруючої” педалі. У 1932 році композитор засновує джазовий квартет, паралельно виношуючи ідею створення джазової школи. Задля цього він пише 10 коротких етюдів на кшталт етюдів Черні – “Hot Music” (1929–1930), де демонструє характерні джазові моделі початківцям, що приносить значний фінансовий прибуток і дає можливість зосередитися на суто композиторській діяльності.

Одночасно композитор активно співпрацює із чеським радіо, де в online-ефірах виконує джазові імпровізації. Його знайомство з джазом відбувається завдяки берлінському художнику-колажисту Георгу Гроссу, одному із засновників берлінської групи дадаїстів. Сповідуючи естетичні принципи дадаїзму, Шульгоф у статті “Музика і революція” (“Revolution und Music”) стверджує, що музика повинна викликати фізичне задоволення, екстатичні рефлексії, особливо через ритмічні моменти. І саме джаз, на його думку, стає основним виразником подібних ідей у музиці.

Інтенсивна виконавська діяльність провокує й надихає композитора до написання власних джазових композицій. У його творчому доробку джазові фортепіанні твори посідають вагомe місце: *Jazz – like Partita* (1922), *Фортепіанний концерт* (написаний за рік до прем’єри “Рапсодії у стилі блюз” Дж.Гершвіна), *Rag – Music* (1922), *5 Etudes de Jazz*, *Esquisses de Jazz* (1927), *Suite Dansante en Jazz* (1931) та інші.

Фортепіанний цикл “**Suite Dansante en Jazz**” (1931), створений у найбільш плідний період його творчості (1919–1931), є останньою великою роботою в джазовому стилі. Апелюючи до прообразу старовинної танцювальної сюїти, композитор об’єднує шість крихітних мініатюр за принципом контрастного зіставлення – Стомп – Страйд – Вальс – Танго – Slow – Фокстрот. Циклічність проявляється в симетричності розташування образно-інтонаційних арок (капричюзність, бурлескність Стомпу й Фокстроту, споглядальність Страйду і Slow), у тональному обрамленні (E-dur у крайніх номерах циклу), у наявності кульмінаційного порівняння чуттєво-меланхолійного Вальсу й вибухового, динамічного Танго. Для впорядкування імпровізаційного процесу, як основної закономірності джазового музикування, Шульгоф широко застосовує варіаційний розвиток тематизму, де в кожному наступному хорусі-імпровізації зберігаються опорні ритмоінтонації, а також гармонічний каркас (джазовий квадрат). Для більшої рельєфності структурних одиниць форми (композиційно п’єси являють собою просту дво- або тричастинну форму) початок кожного хорусу підкреслюється дво- або чотиритактовими брейками (англ. break – зупинка)**.

Кожна п’єса циклу – своєрідний афоризм з остинатно витриманим типом фактури й експонуванням найбільш типових джазових ідіом, що притаманні тому чи іншому жанру.

* Дивно, як природно співіснують різні музичні “мови” у замкнених циклічних творах: струнний секстет: I ч. – атональне письмо, II ч. – неокласицизм, елементи чеського фольклору; фортепіанна соната – II ч. на основі додекафонної техніки, III ч. просякнута елементами регтайму; фортепіанний концерт – своєрідний мікст імпресіоністичного письма, джазу й авангардових шумових ефектів.

** Ритмічна або мелодична вставка в паузі основної мелодії.

Приміром, перший номер сюїти *Stomp** побудований на застосуванні джазової техніки – стомпінг**, завдяки чому порушення метричної остинатності (у даному випадку дводольності) відбувається шляхом структурної трансформації основного мотиву теми (стомп-патерн) і його горизонтального зміщення відносно тактової риски (приклад 1).

Приклад 1
М.М. $\text{♩} = 108$



Другий номер – *Strait* – демонструє модель класичного регтайму, з характерними ритмоінтонаціями й фактурним викладом – синкопована мелодія на фоні остинатного бінарного супроводу в стилі страйд (англ. *straid* – великий крок). Розмірена дводольність епізодично порушується двотактовими вставками – брейками, що своєю токатністю, імпульсивністю й динамізмом вносять внутрішній конфлікт у загалом стриманий, томливо-неспішний, неначе “заколюючий”, плин музики.

Вальс написано у формі теми з варіаціями, аналогічно до джазових структур: *verse* – *chorus* (англ. *verse* – строфа, заспів; *chorus* – рефрен), де кожна наступна варіація (*chorus*), зберігаючи гармонічний квадрат і структуру, варіаційно змінює мотиви теми шляхом їх фактурного ущільнення – від секундових співзвуч до послідовності акордів на квінтовій основі. Терпкі, насичені нонакордові гармонії, колористичне зіставлення діатонічних й альтерованих акордів у манері імпресіоністичного звукопису, інтервальні подвоєння мелодії в дусі віденської *Hausmusik* “розчиняють” жанрові елементи вальсової поезики в інтимній чуттєвості, ліричності висловлювання.

Жанр *Танго* визначив характер піанізму п’єси, чітко ритмізованого, нонлегатного, з тяжінням до репетиційно-мартелятної техніки, з ударним трактуванням фортепіано. Для різкого підкреслення ритмічних контурів форми композитор часто застосовує глісандуючі пасажні злети, морденти, ніби наслідуючи манеру гри на гітарі чи банджо (приклад 2).

Приклад 2
М.М. $\text{♩} = 108$



* *Stomp* (англ. *stomp* – топтати) – архаїчний афро-американський танець у швидкому темпі з тривалим повторенням однотипних ритмічних фігур.

** Джазовий прийом, що базується на протиріччі основного метра п’єси (граундбіта) з остинатно повторюваними фразами (стомп-патерн), котрі в процесі розвитку структурно видозмінюються (шляхом збільшення/зменшення, інтервальної або ритмічної інверсії, ракохідного руху, часового зсуву).

Другий розділ п'єси вносить деякий контраст до попереднього внаслідок появи кантиленної теми на тлі остинатної ритмоформули супроводу, з властивим для андалузького танго пунктирним ритмом на першій долі дводольного такту й незмінним гармонічним контуром із чергуванням I і V ступенів. Різкі дисонантні співзвуччя, що виникають завдяки політональним нашаруванням (D-dur – B-dur), надають музиці іронічного підтексту. Епізодичне вторгнення характерних ритмоінтонацій першого розділу динамізує музичну тканину й, зрештою, створює ілюзію репризності.

П'ятий номер – *Slow* – відтворює модель блюзу з притаманними елементами свінгування. Типові джазові прийоми – офф – біт (off – beat)* і ап – біт (up – beat), вишукані метроритмічні конфігурації, поряд із частим застосуванням паралельних септ- і нонакордових послідовностей у стилі “barbershop”, надають музиці особливого шарму й чуттєвої відвертості. Вражає ритмічною винахідливістю і *Fox-Trot* – заключна п'єса циклу. Так, динамічній репрізі передують восьмитактова каденційна побудова – “брейк”, що постає як яскравий зразок застосування автором прийому геміоли, у вказаному випадку завдяки незбігу ритмічних мотивів по 3/8 із структурою такту 8/8 (приклад 3).

Приклад 3

Отже, цикл “Dansante en Jazz” яскраво демонструє стилістичні джерела музичної мови Шульгофа. У ньому втілено ідеї, образи й прийоми, властиві для творчості композитора в цілому. Автор широко використовує можливості контрапункту – поліфонія пластів, елементи підголоскової й контрастної поліфонії, що перегукуються з африканською технікою респонсорного співу. У плані ритму – оперування моделями перехресної ритміки регтайму, елементами свінгу, джазовою стопп-технікою; у сфері гармонії – модальне мислення із широким застосуванням елементів блюзового, пентатонічного й октатонічного звукорядів, блок-акордів, паралельних низхідних акордових послідовностей (т. зв. “перукарська” гармонія – barbershop), опора на темброву й гармонічну колористику імпресіонізму (Дебюссі, Равель), із чималим використанням паралельних інтервальних й акордових співзвуч, ладофункційної перемінності.

Елементи джазу, які Е.Шульгоф застосовує у своїй композиторській практиці, переплітаючись із стилістичними моделями бароко, класицизму, імпресіонізму, настільки органічно проникають у музичну тканину, що стають знаковою характеристикою стилю. Композитор зміщує акцент у сприйнятті джазової музики, її естетичної вартості від суто розважального виду мистецтва до більш високоінтелектуального, але менш масового, таким чином випереджаючи появу експериментальних джазових течій (приміром, стиль бібоп – Арт Тейтум, Теланіус Монк, Бад Пауелл). Для Ервіна Шульгофа джаз аж ніяк не символ, не засіб створення ексцентриади, гротеска, епатажу. Це абсолютно природний спосіб мистецької самореалізації, що на диво природно вливається в річище європейського музичного мейстріму.

* Off – beat, up – beat – джазова манера появи музичної фрази не хронометрично точно, а на мить пізніше чи, навпаки, раніше.

1. Барбан Е. Джазовые опыты : сб. статей / Ефим Барбан. – Л. : Самиздат, 1980. – 220 с.
2. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века : очерки / Леонид Гаккель. – Л. ; М. : Сов. комп., 1976. – 296 с.
3. Гессе Г. Игра в бисер : роман / Герман Гессе ; пер. с нем. С. К. Апта. – М. : АСТ, 2000. – 448 с. (Серия: Вершины. Мастера).
4. Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс / Хосе Ортега-и-Гассет // Эссе о литературе и искусстве ; [пер. с исп. А. М. Гелескула]. – М. : Радуга, 1991. – С. 40–229. (Антология литературно-эстетической мысли).
5. Холопова В. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века / Валентина Холопова. – М. : Музыка, 1971. – 303 с.
6. Bek J. Erwin Schulhoff: Leben und Werk / Josef Bek. – Hamburg : Von Bockel, 1994. – 268 S.
7. Gogichashvili E. Erwin Schulhoff. Sonata for violin and piano / M. M. – Louisiana (State University), 1998.

В статье исследуются социокультурные предпосылки ассимилятивных процессов в западноевропейской музыкальной культуре первой половины XX столетия. Прослеживаются пути жанрово-стилевой интеграции джаза в европейский культурный континуум и его влияние на эволюцию музыкальной культуры XX века. Осуществлен анализ “Suite Dansante en Jazz” Эрвина Шульгофа в аспекте механизмов освоения джазовых стиливых моделей академическим музыкальным сознанием.

Ключевые слова: джаз, пианизм, регтайм, свинг, блюз, брейк, гемiola.

The article identified socio-cultural background assimilative processes in the Western musical culture of the first half of the twentieth century. Traced the process of genre – a style of jazz in the integration of European cultural continuum and its undeniable influence on the general evolutionary processes in the musical culture of the twentieth century. The analysis of the “Suite Dansante en Jazz” Erwin Shulgofa in the context of the development of jazz styles and models and their penetration into the structure of the academic language of music.

Key words: jazz pianism, ragtime, swing, blues, break, gemiola.

УДК 78.072:82-94

Валерій Титаренко

СТРУКТУРНА КЛАСИФІКАЦІЯ МУЗИЧНО-КРИТИЧНИХ СТАТЕЙ ЖУРНАЛУ “ДЖАЗ”

Стаття присвячена вивченню надрукованих публікацій журналу “Джаз” з позиції систематизації та аналізу музично-критичного матеріалу, виявлення кількісних показників творчих досягнень авторів у рубриці “Теорія та історія джазу”.

Ключові слова: класифікація, тематичні напрацювання, жанр, інформативність, історія джазу, кількісні показники.

Процес розвитку джазового мистецтва як складової музичної культури України характеризується історичними закономірностями еволюції суспільної свідомості, на основі якої відбувається формування світогляду та сприйняття дійсності, а згодом її відображення в мистецьких категоріях і формах. Процес відображення дійсності в музичному мистецтві складний та багатогранний і визначається суспільними відносинами, поглядами, світоглядом певної епохи чи історичного періоду. Джаз – один із способів світосприйняття та засобів вираження людиною свого ставлення до дійсності. Музика цього напрямку – це, “перш за все, особливий світ, особливий спосіб життя та мислення” [7, с.17]. Характерні риси джазового мислення зумовлені історичними, соціокультурними умовами розвитку музики цього напрямку. Для осмислення та розуміння джазової музики, формування громадської думки щодо творів джазового мистецтва, виховання художньо-естетичних уподобань в Україні 2005 року було засновано музично-критичний журнал “Джаз”. Його метою є здійснення моніторингу музичного соціокультурного простору України, інформування про сучасні події джазового мистецтва, фестивалі, концерти, конкурси, інтерв’ю з відомими джазовими композиторами, виконавцями та колективами.

Від початку заснування періодичного видання до сьогодні авторський колектив опублікував більше тридцяти номерів журналу. Важливе значення в контенті музично-критичного

матеріалу належить статтям, які визначають історію розвитку й теоретичні аспекти джазового мистецтва, що сприяють формуванню освітніх компетенцій і становлять методологічну й теоретичну базу галузі. Отже, актуальним завданням є здійснення теоретичних узагальнень і структурної класифікації музично-критичних статей журналу “Джаз”, спрямованих на висвітлення проблем розвитку джазового мистецтва.

Мета статті – здійснення структурної класифікації музично-критичних статей журналу “Джаз” у контексті історико-теоретичного аспекту.

Для досягнення поставленої мети необхідно вирішити такі завдання:

- систематизувати статті рубрики “Теорія та історія джазу”;
- здійснити аналіз музично-критичного матеріалу й представити кількісні показники творчих досягнень у зазначеній рубриці;
- виявити різні підходи авторів (редакційної колегії) до вивчення історико-теоретичних аспектів джазового мистецтва.

Характерною особливістю музично-критичного матеріалу журналу “Джаз” є виявлення різних аспектів джазового мистецтва. Це стосується як раціональних, теоретичних основ джазової музики, так і сфери практичної діяльності, емпіризму. Теоретичні аспекти джазу реалізуються в статтях авторського колективу журналу, який публікує інформацію про:

– історію розвитку джазового мистецтва – “Суперкраткий очерк истории джаза” (О.Кизлова) [6], “Джордж Гершвин. Родоначалник утонченного джаза” (В.Титаренко) [8], “Из истории отечественного джаза «Яков Скоморовский и его джаз-оркестр»” (Л.Шемета) [9];

– теорію джазу – “Фольклорні витоки джазу” (В.Власов, В.Мурза) [2], “Методичні основи аранжування та обробки естрадно-джазових творів для двох акордеонів” (М.Булда) [1].

Щодо музичного емпіризму, то він реалізований у статтях, які визначають, описують та інформують про фестивально-концертне життя, конкурси. Однак цей напрям не передбачений метою дослідження нашої статті, оскільки домінантою вказаної роботи є характеристика історико-теоретичних аспектів музично-критичного матеріалу журналу “Джаз”.

Найбільш актуальною для інформаційного забезпечення розвитку джазового мистецтва є рубрика “Теорія та історія джазу”, бо вона становить методологічно-теоретичну основу галузі. Здійснивши аналіз усіх статей, що відносяться до сформованої нами рубрики журналу, вважаємо доцільним оформити систематизований нами фактичний матеріал емпіричного аналізу в табл. 1, яка б дала можливість отримати синтезоване уявлення про тематичне спрямування статей та їх жанрові особливості. Структура запропонованої таблиці містить такі заголовки граф: рубрика, назва статті, автор, номер видання.

Таблиця 1

Систематизація музично-критичних статей

Рубрика	Назва статті	Автор	Номер видання
Теорія та історія джазу	Президент українського джаза	Ольга Кизлова	№1 (1), 2006. – С.8
	Как живется джазу в Украине	Ольга Кизлова	№1 (1), 2006. – С.13–16
	Неужели? Наконец-то! Приглашение к полемике	Вячеслав Полянский	№1 (1), 2006. – С.17–18
	Как Леонид Утёсов создал оркестр теа-джаз	Анатолий Железный	№1 (1), 2006. – С.28–31
	Фольклорні витоки джазу (теорія джазу)	Віктор Власов, Володимир Мурза	№2 (2), 2006. – С.5–6
	Клавдия Шульженко (стаття містить біографічні відомості співачки, за якими можна оцінити розвиток джазу в минулому, тому статтю відносимо до категорії “Історії джазу”)	Анатолий Железный, Леонід Шемета	№2 (2), 2006. – С.26–28

Продовж. табл. 1

	Суперкраткий очерк истории джаза	Ольга Кизлова	№4 (4), 2006. – С.3–6
	“Амаджаз” (колектив брав участь у записі першої радянської джазової пластинки – 1928 р.)	Леонід Шемета	№4 (4), 2006. – С.26–27
	Рок: небольшой урок (к 50-летию стиля) (стаття описує історію розвитку стилю рок)	Юрій Михайлов	№5 (5), 2006. – С.6–11
	Из истории отечественного джаза “Яков Скоморовский и его джаз-оркестр”	Леонід Шемета	№6 (6), 2006. – С.16–20
	Джордж Гершвин	Матеріали за книгою Дейвіда Юена “Джордж Гершвин: путь к славе” підготував Валерій Титаренко	№6 (6), 2006. – С.32–35
			№1 (7), 2007. – С.32–35
			№2 (8), 2007. – С.32–33
			№3 (9), 2007. – С.30–35
			№4 (10), 2007. – С.34–36
	Джордж Гершвин. Годы музыкального ученичества		№5 (11), 2007. – С.34–36
	Джордж Гершвин. И, наконец: первая песня, ее большой успех и первак музыкальная комедия на Бродвее		№4 (15), 2008. – С.36–38
	Джордж Гершвин. Годы музыкального ученичества		№6 (12), 2008. – С.36–38
	Джордж Гершвин. Родоначальник утонченного джаза		№1 (17), 2009. – С.30–33
	Александр Варламов. Патриарх советского джаза	Леонід Шемета	№5 (11), 2007. – С.31–33 №6 (12), 2008. – С.33–35
	“Джаз-гол” Владимира Канде-лаки. Из истории отечественного джаза	Леонід Шемета	№3 (9), 2007. – С.26–28
	Александр Рязанов и его джаз-квартет	Леонід Шемета	№4 (10), 2007. – С.32–33
	Золотая труба Эдди Рознера	Анатолій Железний	№3, 2008. – С.36–38
	Государственный джаз-оркестр СССР (Виктор Кнушевицкий)	Леонід Шемета	№4 (15), 2008. – С.32–35 №5 (16), 2008. – С.35–38
	Львовский Теа-джаз-оркестр Генриха Варса	Леонід Шемета	№5 (16), 2008. – С.32–34
	Артемий Айвазян и Госджаз Армении	Леонід Шемета	№2 (18), 2009. – С.37–39
	Методичні основи аранжування та обробки естрадно-джазових творів для двох акордеонів	Марина Булда	№3 (19), 2009. – С.34–35
	Корифей советского джаза – киевлянин Артур Полонский	Леонід Шемета	№4 (20), 2009. – С.30–40
	Бас-гитара в джазе (исторический очерк)	Єфім Марков	№4 (20), 2009. – С.26–29
	Фортепіано в jazzі. “Регтайм – мистецтво занепаду” (Scott Joplin)	Джеллі Ролл Мортон	№4 (20), 2009. – С.21–25

Продовж. табл. 1

Матісс джазу (про Джаллі Ролл Моргона)	В'ячеслав Полянський	№5 (21), 2009. – С.30–36
Алексей Семёнов и его джаз-оркестр	Леонід Шемета	№5 (21), 2009. – С.37–40
		№6 (22), 2009. – С.36–40
Королі джазу. Етюд третій. Краще бути Богом, аніж рабином	В'ячеслав Полянський	№6 (22), 2009. – С.32–35
Етюд четвертий. Він залишився (про Джеймса Джонсона)	В'ячеслав Полянський	№1 (23), 2010. – С.33–36
Корифей советского джаза – харьковчанин Борис Ренский	Леонід Шемета	№1 (23), 2010. – С.37–40
Николай Минх и джаз-оркестр ЛРК	Леонід Шемета	№2 (24), 2010. – С.37–40
Королі джазу. Етюд п'ятий. Чи можна свінгувати на органі?	В'ячеслав Полянський	№4 (26), 2010. – С.32–35
Николай Минх и джаз-оркестр ЛРК (початок статті в №2 (24))	Леонід Шемета	№4 (26), 2010. – С.36–40
Етюд шостий. Просто легенда (про Ерла Гайнса, який товаришував і співпрацював з Люї Армстронгом)	В'ячеслав Полянський	№5 (27), 2010. – С.28–31
Едди Рознер	Леонід Шемета	№5 (27), 2010. – С.35–40
Скитання по волнам славы Эдди Рознера	Леонід Шемета	№1 (29), 2011. – С.36–40

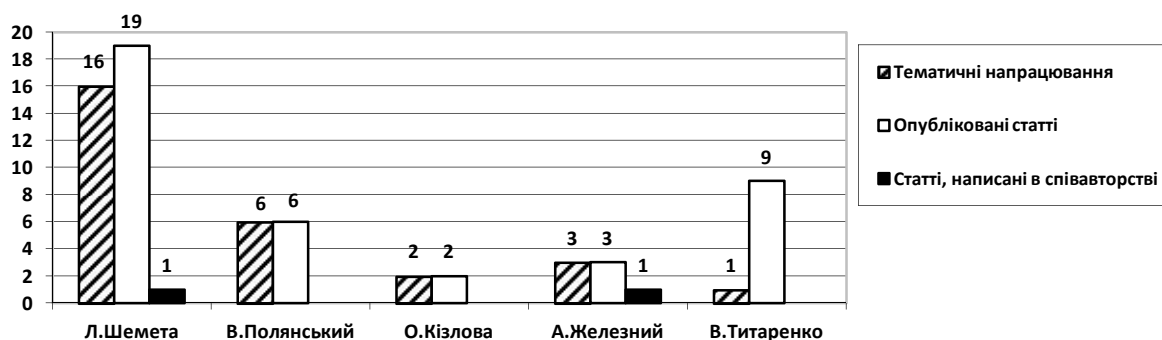
Систематизований фактичний матеріал таблиці визначає різні підходи до виявлення історико-теоретичних аспектів джазового мистецтва. Це стосується історії розвитку джазу, проблематики вітчизняної джазової композиторської та виконавської шкіл, методичного забезпечення виконавців і педагогів цього напрямку. Структурно-генетичний аналіз розробленої таблиці виявив певні особливості рубрики “Теорія та історія джазу”, зокрема, більшість статей характеризують історичні закономірності розвитку цього виду мистецтва. Значну кількість напрацювань у зазначеному контексті мають такі автори: Л.Шемета, В.Полянський, О.Кізлова, А.Железний, В.Титаренко. Вважаємо за необхідне здійснити аналіз музично-критичного матеріалу вищезгаданих авторів і подати їхні напрацювання в табл. 2 та діаграмі 1, які б статистично й графічно виявили кількісні показники творчих досягнень у рубриці “Теорія та історія джазу”.

Таблиця 2

Кількісні показники творчих досягнень у рубриці “Теорія та історія джазу”

Автор	Тематичні напрацювання	Опубліковані статті	Статті, написані в співавторстві
Л.Шемета	16	19	1 (з А.Железним)
В.Полянський	6	6	-
О.Кізлова	2	2	-
А.Железний	3	3	1 (з Л.Шеметою)
В.Титаренко	1	9	-

Графічне вираження кількісних показників опублікованих статей у вищезгаданій рубриці



Аналіз вищерозроблених графіків виявив, що найбільш активно в зазначеній рубриці за кількістю опублікованих статей працюють Л.Шемета та В.Титаренко, однак домінуюча кількість тематичних напрацювань у напрямі історії джазу належить Л.Шеметі – 16 досліджених тем для публікації в журналі.

Значну увагу слід звернути на перший номер видання, оскільки початок будь-якої діяльності, особливо музично-критичної, визначається постановкою проблем, відповідних завдань і шляхів їх вирішення. Інформативними із цього погляду є статті О.Кізлової “Как живется джазу в Украине” [5] і В.Полянського “Неужели? Наконец-то! Приглашение к полемике” [7]. Дві статті належать до аналітичних жанрів музично-критичної публіцистики. Якщо перша є синтезом двох аналітичних жанрів – огляду й критичної статті, то друга відповідає всім ознакам критичної статті з полемічним і проблемним типом викладу матеріалу. Оглядовість зазначеної публікації О.Кізлової проявляється в панорамному погляді на сучасні події джазового мистецтва України, вияві стану концертно-фестивального життя, здійсненні оціночних суджень, характеристиці ситуації та проблемних, невирішених освітньо-виховних питань галузі, що є надзвичайно актуальним для першого номера видання. Щодо статті В.Полянського, то вона відповідає всім ознакам жанру *критичної статті* – концепційність, використання аналітичного інструментарію, аргументовані узагальнення та висновки. Автор характеризує проблему розвитку джазового мистецтва й зазначає: “Ведь джаз – не только музыка, это, прежде всего – особый мир, особый образ жизни и, если хотите, особый образ мыслей”. Крім цього, В.Полянський звертає увагу читачів на появу музично-критичного видання та можливості, які виникають унаслідок цього, зокрема: “С выходом журнала появляется возможность приблизить к джазу печатное слово, анализировать, спорить, сталкивать противоположные мнения – короче, поселить на страницах “Джаза” полемический жанр” [7, с.17].

Таким чином, важливого значення для розвитку джазового мистецтва, його теоретично-емпіричної та методичної основ набувають публічні дискусійні обговорення. Роль дискусії в зазначеному контексті досить впливова, оскільки дискусія розширює “інтелектуальну надбудову” (Асаф’єв), яка утворюється навколо події, привертає увагу громадськості й “формує «креативний ефект» (тобто творчий): читач (слухач), порівнюючи різні (а навіть і протилежні) точки зору, намагається усвідомити свою позицію і стає, таким чином, учасником (нехай і пасивним) інтелектуального оціночного процесу” [4, с.55].

Очевидним є те, що до рубрики “Теорія та історія джазу” увійшов *різножанровий* музично-критичний матеріал – статті інформаційного, аналітичного та художньо-публіцистичного жанрів, проте останній з перелічених більшою мірою представлений жанром нарису. Зазначимо, що для статей, виконаних у жанрі нарису, притаманна синтетичність: поєднання науковості, публіцистичності зі стилістикою та прийомами найрізноманітніших видів і жанрів художньої літератури.

Особливістю відзначається спецвипуск видання 2008 року з присвятою “Ветеранам київського джазу” [3]. У зазначеному номері редакційна колегія надрукувала статті, у яких висвітлено особисті спогади відомих джазових композиторів, виконавців, диригентів та інших діячів цього виду мистецтва. Актуальність таких статей очевидна, оскільки найбільш значимою роз-

повіддю про історичний розвиток джазу є розповідь від першої особи – очевидців, особистостей, які своєю діяльністю створювали та розвивали джазове мистецтво в Україні. Діапазон новизни цього видання відмічається характеристикою соціокультурних умов історичного розвитку, які є своєрідним літописом джазового життя, що найбільше проявляється в:

- хроніці подій (логіка більшості статей викладена в хронологічній послідовності);
- реакції сучасників на процеси розвитку джазового мистецтва;
- особливості виконавських прочитань і слухацького сприйняття (у статтях міститься не тільки опис, але й аналіз тих умов, у яких виконувалися джазові твори);
- характеристики ціннісних пріоритетів і встановленні критеріїв оціночного судження в джазовому мистецтві, що сприяло розвитку не тільки композиторської та виконавської творчості, але й музично-критичної думки.

Інформативною є стаття О.Кізлової “Суперкраткий очерк истории джаза” [6], у якій авторка намагається визначити закономірності історичного розвитку джазового мистецтва, виявити зміну стильових джазових напрямів від імпровізаційних фольклорних наспівів, традиційних основ джазової стилістики до сучасного джазу з його диференціацією на різноманітні естетико-музичні течії – free-джаз, модальний або ладовий джаз, джаз-рок, ф’южн. Незважаючи на те, що авторка не характеризує джазових напрямів і течій, а лише констатує їх виникнення й функціонування, у статті виявлено взаємозв’язок між соціокультурними умовами та закономірностями змін стильових тенденцій у джазовому мистецтві. Крім цього, у ретроспективному огляді висвітлено вплив трудової пісні (афро-американського фольклору), балади, спіричуела й блюзу на формування семантики джазу.

Висновки. У статті здійснено структурну класифікацію музично-критичних статей журналу “Джаз”. У процесі вивчення зазначеної проблеми виконано систематизацію рубрики “Теорія та історія джазу”, результати якої оформлено в табл. 1. Аналіз систематизованого фактичного матеріалу таблиці виявив різні підходи до вивчення історичних закономірностей і теоретичних основ джазової музики. Це стосується історії розвитку джазу, проблематики вітчизняної джазової композиторської та виконавської шкіл, методичного забезпечення виконавців і педагогів цього напрямку. На базі структурно-генетичного аналізу нами було визначено *кількісні показники творчих досягнень авторів* у рубриці “Теорія та історія джазу”, які в статистичному та графічному вигляді подані в табл. 2 та діаграмі 1.

Аналіз історико-теоретичних аспектів музично-критичного матеріалу журналу виявив різні підходи авторів і редакційної колегії до вивчення джазової проблематики. У роботі розглянуто особливості декількох статей, які описують історичні закономірності розвитку джазового мистецтва (“Суперкраткий очерк истории джаза” – О.Кізлова), стан концертно-фестивального життя, здійснюють оціночні судження, визначають джазову соціокультурну ситуацію та проблемні, невирішені освітньо-виховні питання галузі (“Как живется джазу в Украине” – О.Кізлова, “Неужели? Наконец-то! Приглашение к полемике” – В.Полянський). На основі аналітичного огляду спецвипуску журналу 2008 року з присвятою “Ветеранам київського джазу” у статті охарактеризовано *особливості підходу до вивчення проблеми історії українського джазу*, які проявляються у висвітленні особистих спогадів відомих джазових композиторів, виконавців, диригентів та інших діячів цього виду мистецтва. Таким чином, музично-критичний матеріал журналу “Джаз” є своєрідним літописом джазового музичного життя, який не тільки фіксує мистецькі події та нові явища (твори, прем’єрні виконання), але й публікує критичні статті, що визначають історико-теоретичні аспекти розвитку джазового мистецтва.

1. Булда М. Методичні основи аранжування та обробки естрадно-джазових творів для двох акордеонів / М Булда // Джаз. – 2009. – № 3 (19). – С. 34–35.
2. Власов В. Фольклорні витoki джазу / В. Власов, В. Мурза // Джаз. – 2006. – № 2 (2). – С. 5–6.
3. Джаз (спецвипуск). – 2008. – 40 с.
4. Зінькевич О. Музична критика. Теорія та методика : навчальний посібник / О. Зінькевич, Ю. Чекан. – Чернівці : Книги – ХХІ, 2007. – 424 с.
5. Кизлова О. Как живется джазу в Украине / О. Кизлова // Джаз. – 2006. – № 1 (1). – С. 13–16.
6. Кизлова О. Суперкраткий очерк истории джаза / О. Кизлова // Джаз. – 2006. – № 4 (4). – С. 3–6.
7. Полянський В. Неужели? Наконец-то! Приглашение к полемике / В. Полянський // Джаз. – 2006. – № 1 (1). – С. 16–17.

8. Титаренко В. Джордж Гершвін. Родоначальник утонченого джаза / В. Титаренко // Джаз. – 2009. – № 1 (17). – С. 30–33.
9. Шемета Л. Из истории отечественного джаза “Яков Скоморовский и его джаз-оркестр” / Л. Шемета // Джаз. – 2006. – № 6 (6). – С. 16–20.

Статья посвящена изучению напечатанных публикаций журнала “Джаз” с позиции систематизации и анализа музыкально-критического материала, выявления количественных показателей достижений авторов рубрики “Теория и история джаза”.

Ключевые слова: классификация, тематические наработки, жанр, информативность, история джаза, количественные показатели.

Annotation. The article is devoted to the study of published articles of the magazine “Jazz” from a position of systematization and analysis of musical-critical material, detection of quantitative indicators of creative achievements of authors under the heading “Theory and history of jazz”.

Key words: classification, thematic achievement, genre, informative, history of jazz, quantitative indicators.

УДК 78.072:82-94

Віктор Сподаренко

ТЕМАТИЧНА СПРЯМОВАНІСТЬ МУЗИЧНО-КРИТИЧНИХ СТАТЕЙ ЖУРНАЛУ “ДЖАЗ”

У статті охарактеризовано специфіку музично-періодичного журналу “Джаз”, розглянуто закономірності формування критичного матеріалу в контексті його жанрових і типологічних особливостей. Здійснено класифікацію статей за рубриками й окреслено їхні типові риси.

Ключові слова: жанр, тип, ознака, рубрика, закономірність, класифікація, стиль викладу, тематична спрямованість.

Процес розвитку музичного мистецтва як форми суспільної свідомості відзначається особливостями соціокультурного простору. Його еволюція зумовлена динамікою мистецького музично-суспільного буття, проблематику якого вивчають сучасні спеціалізовані періодичні видання, що певною мірою пов’язані з музичною наукою та належать до сфери прикладного музикознавства. Мета таких видань – здійснити оцінку сучасних феноменів музичної культури: явища, об’єкта, предмета, що суттєво відрізняється від мети збірників наукових праць – пояснити й обґрунтувати об’єкт (предмет, явище, процес) тієї сфери знань, яку досліджує конкретна наука. Таким чином, для музично-критичних видань очевидною є спрямованість “на події сучасного поточного музичного життя, нові явища (твори, прем’єрні виконання тощо), нагальні питання музичної дійсності” [2, с.12]. Крім зазначеного, специфіка музично-критичної думки полягає в оперативності відгуку на подію, яка проявляється в активному та цілеспрямованому формуванні громадської думки.

Сучасні тенденції розвитку інформаційного суспільства характеризуються реалізацією процесу створення та поширення знань, інформації, які перетворюються на основні продуктивні сили суспільства. У зазначених умовах актуальним є розвиток музичних засобів масової інформації, які є тими носіями, що доносять музично-критичний матеріал до адресата й здатні впливати на формування суспільної свідомості, зокрема, її естетико-мистецької форми. Проблемним питанням для вітчизняного джазового музичного мистецтва протягом десятиліть залишалося питання організації комунікативного аспекту між композиторами, виконавцями, організаторами музично-фестивального життя та суспільством. Однак у грудні 2005 року відбулося вирішення зазначеної проблеми шляхом створення спеціалізованого періодичного видання “Джаз”, яке розпочало моніторинг джазового соціокультурного простору України. Упродовж декількох років редакційна колегія журналу публікувала різноманітний музично-критичний матеріал, що інформувало суспільство про сучасні події джазового мистецтва. Та-

ким чином, актуальним залишається здійснення систематизації опублікованого матеріалу, дослідження його жанрових і типологічних особливостей.

Мета статті – розробити й теоретично обґрунтувати особливості диференціації і типологізації музично-критичних статей журналу “Джаз”.

Досягнення мети відбувалося шляхом вирішення таких завдань:

- охарактеризувати особливості періодичного видання;
- здійснити тематичну класифікацію за рубриками;
- узагальнити жанрово-типологічні особливості музично-критичних статей журналу “Джаз” і виявити їх аксіологічне значення у формуванні суспільної свідомості (дискурсивного мислення читача).

Важливе значення в розвитку музично-критичної думки України належить журналу “Джаз”. Здійснивши попередній аналіз музично-критичних статей цього періодичного видання, відмітимо, що на сторінках журналу надруковані статті інформаційного, аналітичного та художньо-публіцистичного жанрів, *мета* яких – надати інформацію суспільству про актуальні події та факти джазового життя, повідомити про композиторів, виконавців, конкурси й фестивалі, звернути увагу читачів на особливості розвитку музичного мистецтва в Україні. Опис тих чи інших явищ джазового мистецтва України зумовлює відповідну увагу суспільства до цього напряму музичної творчості, що створює певну систему взаємовідношень між композитором, виконавцем і слухачем. Особливо актуальними є статті, які зосереджують увагу читача на нових творчих особистостях. Це сприяє розвитку освітніх, естетичних компетенцій молодого покоління, оскільки процес формування музичних умінь пов’язаний з практичною діяльністю, яка супроводжується комунікативним аспектом між творчою особистістю та суспільством на основі озвученого музичного твору.

Необхідною умовою прогресивного функціонування будь-якої сфери культурно-мистецької діяльності є розвиток суспільно-виховної ролі мистецтва. У контексті зазначеної проблематики музично-критичні статті журналу “Джаз” набувають “значення регулятора естетичних взаємовідносин між цінностями і об’єктами – суб’єктами” [7, с.162]. На відміну від таких складових музичного мистецтва, як теорія та історія, що відносяться до наукової діяльності, музична публіцистика своїм суб’єктивно-оціночним характером здійснює чималий вплив на формування суспільної свідомості, виховання художніх смаків та уподобань слухачів. Одним з важливих завдань музично-критичної думки журналу “Джаз” є навчити розуміти музику, зокрема, її джазовий напрям, залучити масового слухача до мистецтва великих ідей і глибоких образів. Для цього редакційна колегія систематично видає статті, що характеризують історичні закономірності розвитку джазового мистецтва як за кордоном, так і в Україні.

Важливою вимогою для виявлення жанрово-типологічних особливостей статей цього періодичного видання є здійснення класифікації музично-критичного матеріалу, який публікувався із часу заснування журналу (2005) до сьогодення (2011). Використовуючи інструментарій сучасної наукової методології з позиції системного, аксіологічного підходів, нами було здійснено аналіз тридцяти номерів журналу. На основі отриманого фактичного матеріалу розроблено диференціацію та класифікацію статей за рубриками: теорія та історія джазу, фестивалі, інтерв’ю, конкурси, концерти, ювілеї, метри світового акордеона, автопортрети, музичні твори (нотний матеріал), презентація нових видань.

Здійснена класифікація виявляє певну тематичну та жанрову спрямованість музично-критичного матеріалу. Зокрема, найбільш актуальною для інформаційного забезпечення розвитку джазового мистецтва є рубрика “Теорія та історія джазу”, оскільки вона становить методологічно-теоретичну основу галузі. Крім зазначеної рубрики, ве-

ликий вплив на формування суспільної свідомості читачів журналу “Джаз” здійснюють такі диференційовані та тематично-спрямовані рубрики, як “Фестивали”, “Концерти”. Опубліковані статті з описом концертно-фестивального життя показують сферу чуттєвого досвіду, практичної джазової діяльності, характеризують динаміку джазових феноменів музичної культури України та виконують аксіологічну, інтерпретаційну, регулятивну, виховну, комунікативну функції музичної критики. Деякі з перелічених функцій реалізуються в панорамній оглядовості концертно-фестивального життя, у визначенні художньої цінності творів джазового мистецтва, які виконуються або вперше, або ж зазнали суттєвих інтерпретаційних змін і не отримали певного наукового чи критичного визначення в музикознавчій літературі.

Таким чином, аксіологічна функція музично-критичної думки журналу “Джаз” здійснюється у визначенні двох аспектів художньої цінності рецензованих джазових творів – потенційного й актуального. Щодо останнього аспекту художньої цінності твору, то “актуальна сторона художньої цінності виявляється в процесі сприймання і громадського функціонування музичного мистецтва” [11, с.12]. Об’єктивною основою функціонування джазового мистецтва в Україні є створення умов для активізації участі громадськості в музично-культурному процесі, оскільки в іншому разі джаз буде відокремлений від суспільства й у такій ситуації “мистецтво, яке нізвідки не веде, ні до чого не приводить” (Герберт Уелс) не виконує жодного із субстанційних своїх призначень, звужує сферу свого впливу, (...) обходить інтереси і прагнення людини як учасника суспільно-історичного процесу” [6, с.147]. У контексті розглянутої проблематики музично-критичний матеріал періодичного видання “Джаз” сприяє формуванню естетичної орієнтації читачів, їхньої свідомості, музично-слухового досвіду.

Щодо рубрик “Фестивали” і “Концерти”, то їхньою характерною особливістю є створення ефекту присутності читача на джазовому дійстві. Для цього автори статей використовують певні мовностилістичні прийоми, деякі з них – це поєднання наукового та художньо-літературного стилю викладу матеріалу, який впливає на свідомість читача, розширює його уяву, формує відповідні образи, змальовує типові сюжети фестивалів і концертів. Емоційний виклад матеріалу виражає динаміку мистецької події. У такому контексті автори часто застосовують різноманітні художні прийоми викладу тексту, зокрема: “її голос кликав за собою кудись далеко, вабив ніжністю та силою водночас”; “вона грала... інструмент злився з нею і став продовженням її самої, її голосу, почуттів та переживань. Публіки наче не існувало. Була лише музика, що текла, лилася, заповнювала простір і час...”; “енергетику джемів не можна порівняти ні з чим: сцена стає місцем, в яке ніби б’ють тисячі блискавок” [9, с.14–15]. Зазначені цитати використано зі статті О.Хаджиоглової “Art jazz cooperation 2009” (Джаз. – 2009. – № 5 (21). – С. 12–15), однак подібний виклад матеріалу властивий значній частині статей журналу, що виявляє певну закономірність у використанні художнього стилю викладу, метафоричного й образного тлумачення окремих аспектів мистецького дійства.

Стосовно жанрового аспекту статті О.Хаджиоглової, то він відзначається синтезом двох жанрів, які, згідно з художньо-критичною типологічною класифікацією, належать до інформаційного й аналітичного жанрів – репортажу та огляду. Рисами репортажу в зазначеній статті є:

- оперативна форма відображення події;
- виклад матеріалу від першої особи, автора, який став учасником мистецького дійства;
- активний, динамічний стиль викладу матеріалу;
- використання таких мовностилістичних прийомів, які надають читачеві можливості бути учасником (нехай і пасивним) джазової події;

- наявність інтерв’ю-повідомлень, окремих думок організаторів і виконавців фестивалю.

Крім наділених рис проблемного репортажу, стаття виявляє характерні особливості аналітичного *огляду*. Оглядовість визначається:

- *панорамним* поглядом на фестивалеве дійство “Art jazz cooperation 2009”, яке відбувалося у двох містах – Луцьку (Луцький замок) і Рівному (драматичний театр);
- загальним художнім аналізом, який у контексті синтезу жанрів репортажу й огляду наділений публіцистичним пафосом, колективів, окремих виконавців, що брали участь у музичному святі.

Вищеперелічені риси симбіозу двох жанрів в одній статті відзначаються більш інформативним, а не аналітичним викладом матеріалу, що розкриває домінування інформаційного репортажу над аналітичним оглядом. Таким чином, жанрові особливості в статті детерміновані метою публікації – проінформувати читачів журналу про фестиваль і здійснити загальний огляд музичних номерів, виконавців, колективів.

Типовою особливістю зазначених рубрик є інформування про музичну подію, огляд різноманітних джазових фестивалів, серед яких: “До#Дж”, “Коктебель”, “Харківський джазовий фестиваль”, “Два дні і дві ночі нової музики”, “Джаз-карнавал”, “Зимові джазові зустрічі”, “Єдність”, “Art Jazz Cooperation”, “Jazz In Kiev”, “Jazz Jamboree”, “Jazz Bez” та інші. Щодо рубрики “Концерти”, зазначимо, що сфера інтересів авторського колективу журналу не обмежується джазом (хоча він є домінантою музично-критичного матеріалу), оскільки в активі цього періодичного видання знаходиться чимало статей про концерти, на яких звучала музика від національно визначених стилевих напрямів (“Ее величество Флейта” А.Полякова [4] – про концерт індійського флейтиста Х.Чаурасія) до естрадних напрямів сучасної музики (“Елтон Джон – легенда сучасної музики” В.Журба [1]). Отже, сфера музично-критичних інтересів журналу “Джаз” певною мірою поширюється за межі семантики джазу, проте залишається в контексті онтологічних проблем джазового мистецтва.

На основі аналізу музично-критичного матеріалу періодичного видання “Джаз” відмітимо, що домінуючими жанрами рубрик “Фестивали” і “Концерти” є *репортаж* та *огляд*, іноді автори звертаються до жанру *критичної статті*, однак опис джазового концертно-фестивального дійства зумовлює певні типи цього аналітичного жанру – портретність та оглядовість. Особливості прояву зазначених жанрів виявлені в інформуванні про подію, панорамному огляді музичного дійства з певною долею аналітичності (аналіз концертних виступів виконавців, колективів, музичних творів та їх джазових інтерпретацій) і використанням як науково-музикознавчої термінології, так і стилістичних, композиційних прийомів художньої літератури (метафори, образність висловлювання). На прикладі статті О.Хаджиоглової “Art jazz cooperation 2009” нами здійснено аналіз характерних жанрових ознак і виявлено їх взаємозалежність від мети публікації.

Жанрово-типологічні ознаки музично-критичного матеріалу рубрики “Інтерв’ю” детерміновані метою та предметом обговорення. Їхня систематизація відзначається поділом на: *протокольні* (“О джазовом конкурсе, детском творчестве, о музыке и воспитании” Е.Шевченко [10] – інтерв’ю з Н.Голощаповим), *інформаційні інтерв’ю* (“Композитор Виктор Власов: о легкой баянной музыке и джазе, о творчестве А.Пьяцоллы и встречах с Л.Утесовым” А.Семешко [5]), *інтерв’ю-портрет* (“Осенние размышления на темы джаза” В.Титаренко [8] – інтерв’ю з П.Полтарьовим; “Игорь Бутман: «Играйте лучше и добивайтесь успеха»” О.Кізлова [3]). Проблематика здійснених інтерв’ю достатньо широка – від теорії, методики, історії джазу до виконавських, композиторських, педагогічних, світоглядних та естетичних питань. Яскравими прикладами цього є

інтерв'ю з такими відомими особистостями, як Гарі Буртон, Віктор Власов, Леонід Чижик, Петро Полтарьов, Ігор Бутман.

Характерними жанрово-типологічними особливостями відзначаються рубрики “Теорія та історія джазу” і “Метри світового акордеона”. Їхньою спільною рисою є звернення авторів до жанру *критичної статті*, однак відмінність полягає в її типах: якщо в першій рубриці автори звертаються до проблемних, портретних (пов’язаних з висвітленням історичних особливостей розвитку джазу в житті та творчості конкретних особистостей), ювілейно-історичних статей, то рубрика “Метри світового акордеона” (автор М.Черепанин) базується виключно на жанрі портретної критичної статті. Особливістю зазначеної рубрики є поєднання наукового та публіцистичного стилю викладу матеріалу. Науковість проявляється у використанні музикознавчих термінів, спеціальної фразеології, складних синтаксичних конструкцій. Публіцистична спрямованість статей “Метрів світового акордеона” відмічається риторичними запитаннями, повторами, емоційно забарвленими словами, способом подачі інформації – інформування читачів і формування їхньої думки щодо певного композитора чи виконавця. Зазначимо, в активі рубрики знаходиться чотири статті, що повідомляють про життя і творчість таких особистостей, як Астор П’яццолла, Віктор Власов, Валерій Ковтун, Ян Табачник.

Висновки. На основі дослідження особливостей музично-критичних статей журналу “Джаз” підкреслимо, що на його сторінках опубліковані статті інформаційного, аналітичного та художньо-публіцистичного жанрів. Домінуючими жанрами в зазначеному виданні є: репортаж, інтерв’ю, огляд, критична стаття, однак, незважаючи на це, автори часто пишуть статті в жанрах допису, анонсу та нарису. Критичний матеріал, який відноситься до вищеперелічених жанрових спрямувань (груп), безпосередньо підпорядкований меті жанру, його функціям і типологічним атрибутам. Наявність синтетичної мети в статтях журналу – проінформувати та здійснити загальний аналіз події – зумовлює синтез жанрових ознак інформаційних й аналітичних жанрів, що було підтверджено на прикладі статті О.Хаджиоглової “Art jazz cooperation 2009”, яка виявляє змістові та формотворчі закономірності статей періодичного видання. Таким чином, зазначені особливості музично-критичного матеріалу характеризуються використанням авторами як аналітичного інструментарію, науково-логічного апарату, музикознавчої термінології, так і звернення до композиційних прийомів художньої літератури (метафори, образність висловлювання).

Здійснення аналізу, класифікації музично-критичного матеріалу уможливило виявлення *тематичної спрямованості* статей і *сфери музично-критичних інтересів* авторів, редакційної колегії журналу “Джаз”, що певною мірою поширюється за межі семантики джазу, проте залишається в контексті онтологічних проблем джазового мистецтва.

1. Журба В. Елтон Джон – легенда сучасної музики / В. Журба // Джаз. – 2007. – № 4 (10). – С. 14–15.
2. Зінькевич О. Музична критика. Теорія та методика : навчальний посібник / О. Зінькевич, Ю. Чекан. – Чернівці : Книги – ХХІ, 2007. – 424 с.
3. Кізлова О. Ігорь Бутман: “Играйте лучше и добивайтесь успеха” / О. Кізлова // Джаз. – 2007. – № 4 (10). – С. 26–28.
4. Полякова А. Ее величество Флейта / А. Полякова // Джаз. – 2009. – № 3 (19). – С. 18–19.
5. Семешко А. Композитор Виктор Власов: о легкой баянной музыке и джазе, о творчестве А.Пьяццоллы и встречах с Л.Утесовым / А. Семешко // Джаз. – 2007. – № 1 (7). – С. 12–15.
6. Сморгж Л. О. Эстетика : [навчальний посібник] / Л. О. Сморгж. – К. : Кондор, 2005. – 334 с.
7. Стельмашенко О. Критика в аспекті музичної культури суспільства / О. Стельмашенко // Музична критика і сучасність : [збірник]. – К. : Муз. Україна, 1978. – С. 158–166.
8. Титаренко В. Осенние размышления на темы джаза / В. Титаренко // Джаз. – 2007. – № 1 (7). – С. 16–18.
9. Хаджиоглова О. Art jazz cooperation 2009 / О. Хаджиоглова // Джаз. – 2009. – № 5 (21). – С. 12–15.

10. Шевченко Е. О джазовом конкурсе, детском творчестве, о музыке и воспитании / Е. Шевченко // Джаз. – 2010. – № 3 (25). – С. 24–25.
11. Яворський Е. Актуальні завдання музичної критики / Е. Яворський // Музична критика і сучасність / [упоряд. О. Стельмашенко]. – К. : Муз. Україна, 1984. – Вип. 2. – С. 8–21.

В статті охарактеризовано специфіку музикально-періодического журналу “Джаз”, розглянуто закономірності формування критического матеріалу в контексті його жанрових і типологіческих особливостей. Осуществлено класифікацію статей по рубрикам і очерчено їх типичні черти.

Ключевые слова: жанр, тип, признак, рубрика, закономерность, классификация, стиль изложения, тематическая направленность.

In the article is described the specific of musical periodical magazine “Jazz”, is examined regularities of the formation critical material in the context of its genres and typological features. Besides, in this work is executed classification of articles and outlined their characteristic peculiarities.

Key words: genre, type, sign, rubric, regularities, classification, style of presentation, thematic direction.

УДК 78.01; 78.07

Любов Гундер

ТРАДИЦІЇ ФОРТЕПІАННОЇ ОСВІТИ СТАНІСЛАВОВА – ІВАНО-ФРАНКІВСЬКА

Автор розглядає історичні етапи розвитку фортепіанної освіти в місті Івано-Франківську (колишньому Станіславі) з кінця XIX ст. до наших днів. Визначено особливості формування фахових музичних навчальних закладів у місті, роль видатних піаністів-педагогів, здобутки їх вихованців.

Ключові слова: Івано-Франківськ, Станіславів, фортепіанна освіта, навчальні заклади, піаністи-педагоги.

Музична культура Станіслава (нині – Івано-Франківськ) своїми джерелами сягає часів Галицько-Волинського князівства й розвивалася впродовж століть під впливом багатьох чинників: народної творчості, церковного співу, професійної музики й виконавства в складних суспільно-політичних, економічних і культурних умовах, у яких знаходилися західноукраїнські землі Галичини в складі Австро-Угорщини, Польщі, Радянської України. При цьому значним був вплив чужоземної маси на українську культуру в контексті багатоетнічного укладу міського життя. Німці, поляки, вірмени, євреї, чехи привносили в музичний колорит Станіслава свої національні елементи. Вагому складову музичної культури міста склали інструментальні традиції, зокрема, фортепіанні. Історія фортепіанного виконавства Галичини проаналізована в музикознавчих і культурологічних розвідках Л.Кияновської [11–12], Н.Кашкадамової [8–10], Г.Блажкевич і Т.Старух [2], становлення музичної освіти – у дослідженнях С.Людкевича [14–15], Л. і Т.Мазепи [16–17], Т.Молчанової [18] та ін. Динаміка музичної культури Станіслава–Івано-Франківська в різні роки знайшла відображення в публікаціях О.Залеського [4], Г.Карась [7], В.Дугчак [3], дисертаціях Л.Романюк [20], І.Новосядлої [19], матеріалах енциклопедичного словника “Івано-Франківськ” [5] і колективних монографіях [1; 13]. Проте поза увагою дослідників залишилося виокремлення розвитку фортепіанної освіти міста, взаємодія традицій регіональних фортепіанних шкіл і здобутки піаністів Івано-Франківська. Тому **метою** статті стало визначення освітніх фортепіанних традицій Станіслава – Івано-Франківська. При цьому конкретизуються такі завдання: аналіз передумов становлення музичної освіти в Станіславі та місце в ній фортепіанної складової, конкретизація мистецьких досягнень піаністів Івано-Франківська другої половини ХХ – початку ХХІ ст. у контексті діяльності основних навчальних музичних осередків. Матеріали дослідження сформовані в результаті збору й узагальнення фактологічного матеріалу, спілкування з провідними педагогами й виконавцями.

Кінець ХІХ – початок ХХ століть – один з найважливіших періодів історії української музики, на який припадає загальне піднесення музичної культури, становлення й розквіт української національної школи. У складних умовах соціально-політичних подій того часу відбувається консолідація художніх сил, помітною стає професіоналізація українського музичного мистецтва, унаслідок зміни співвідношення між фаховими й аматорськими художніми силами. Однією з важливих подій музичного життя Західної України кінця ХІХ ст. стало виникнення в

багатьох містах регіону філій товариства “Боян”, що зумовило наступну поступову централізацію освітніх і культурних процесів, привнесло в тодішній аматорський рух елементи професіоналізму. “Боян” стає центром пропаганди національної демократичної культури. Саме на його базі в 1903 році був заснований “Союз співацьких і музичних товариств”, початком діяльності якого стало відкриття у Львові Вищого музичного інституту (ВМІ) і його філій у Стрию, Станіславові, Дрогобичі, Коломиї, Золочеві, Тернополі, Бориславі, Яворові. У 1907 році “Союз співацьких і музичних товариств” дістав назву “Музичне товариство імені Миколи Лисенка”. Пріоритетами діяльності музичного товариства стали розвиток професійної освіти й організація концертів українських митців і колективів, як місцевих, так і приїжджих. Серед концертів, організованих товариством, відзначимо виступи піаністів Г.Левицької, Д.Герасимович, В.Божейко, О.Мандичевської, Л.Колесси та ін.

У 1911–1912 рр. керівництво ВМІ запровадило до навчальних планів курси “вправ у збірній музиці для всіх учеників”. А заняття зі спеціальності “передбачали читання нот з листа, транспонування на різні інтервали *la minute* (без підготовки), гру заданих каденційних зворотів та модуляцій у різні тональності” [16]. Цікава інформація про рівень тогочасної освіти й, зокрема, предметів, що поглиблюють професійний рівень піаністів, є в статті Станіслава Людкевича з приводу шкільної реформи ВМІ. Він писав, що “за остаточну ціль науки фортепіано вважати не “концертну” техніку та віртуозівські манери та ефекти, а раціональну піаністичну освіту, пізнання піаністичної літератури різного стилю й основ доброго виконання, чи сольного, чи ансамблевого. Тому й у основах науки положено деякі, досі занедбані, боки її (її сторони) як систематичну науку педалізації, відтак модулювання, транспонування, читання *ex abrupto* (“з листа”) та ін., на які треба звертати пильну увагу вже на середніх уроках” [16].

Місто Станіславів на початку ХХ ст. уже мало свої музичні традиції, оскільки тут працювали відомі творці й організатори музичного життя Денис Січинський (1865–1909), Іван Біликовський (1843–1922), Ромуальд Зарицький (1843–1922) та ін. Фундамент музичної освіти на Прикарпатті закладався талановитим композитором Денисом Січинським, який у 1902 році заснував у Станіславові при товаристві “Станіславівський Боян” першу в краї музичну школу (викладав тут теорію музики та гру на фортепіано), яка згодом, у 1921 р., отримала статус філії Вищого музичного інституту ім. М.Лисенка у Львові.

Діяльність Станіславівської філії Вищого музичного інституту ім. М.Лисенка, першим директором якого став музикознавець Осип Залеський, була спрямована на підготовку професійних співаків і виконавців. Контроль за навчальним процесом інституту вели прославлені композитори, диригенти, педагоги, організатори вищої музичної освіти в Галичині Станіслав Людкевич, Остап Нижанківський, Микола Колесса, Василь Барвінський, які приїжджали зі Львова в ранзі інспекторів на концерти й екзамени.

Серед піаністів-педагогів інституту були Софія Левицька-Замора, Стефанія Мішкевич, Стефанія Крижанівська (з 1921), Галина Лагодінська-Залеська (1923–1929, 1941–1944), Дарія Колесса, Тетяна Лепка, Роман Сімович (викладач фортепіано й теорії музики, 1936–1939); теоретичні предмети викладав директор Осип Залеський (1921–1934). У 1934–1939 рр. філію ВМІ очолював Іван Недільський (одночасно й викладач класу віолончелі та теоретичних предметів).

У 1939 р. Вищий музичний інститут ім. Лисенка було розділено на музичне училище, яке нині називається ім'ям Д.Січинського, і початкову музичну школу. Таким чином, була створена ґрунтова база як для початкового й фахового навчання гри на фортепіано, так і для підготовки спеціалістів вищої кваліфікації в галузі музичного мистецтва й педагогіки.

Дитяча музична школа №1 розпочала свою діяльність у 1902 р. Її створення безпосередньо пов'язане з товариством “Станіславівський Боян”. Першими організаторами та вчителями школи були відомі суспільно-громадські та музичні діячі Станіславова – Денис Січинський (артистичний керівник школи), Євген Якубович (директор), Лев Гузар (голова “Станіславівського Бояну”). Серед навчальних предметів виділялися: 1) наука елементарних засад музики; 2) наука гармонії, контрапункту, композиції, інструментування, історії й естетики музики; 3) наука гри на фортепіано (курс елементарний, середній і вищий); 4) наука гри на скрипці та інших смичкових інструментах; 5) наука сольного й хорового співу. Отже, навчання гри на фортепіано було серед основних інструментальних напрямів школи.

У повоєнні роки фортепіанний відділ Івано-Франківської дитячої музичної школи №1 продовжує славні традиції своїх попередників. У 60–70-х роках відділ поповнюється новими викладачами, серед яких випускники школи Д.Крижанівська, В.Захарченко, Е.Самодумська, А.Басова, Т.Макарова, Г.Фотченко, Н.Коптева, З.Рудик, А.Цігер, Н.Бабкша, Н.Підпригора, Л.Фабрика, Л.Сегеді, М.Любчинська, І.Строцька, Т.Осудар, Л.Піневич, Ф.Каган, В.Меліхова, Г.Залеська, К.Фіголь.

У 80–90-х роках клас фортепіано також вели Т.Паскевич, С.Стан, Н.Циганкова, В.Козак, О.Севастьянова, Л.Пісецька, Т.Іноземцева, Т.Журавльова, Т.Сгорушкіна, В.Зібаровська та ін.

Окрім спеціального інструмента, предмет загального фортепіано вивчають також учні струнно-смичкового, народного та духового відділів. У старших класах було введено додатково предмет “Концертмейстерський клас”.

На фортепіанному відділі працюють викладачі-методисти Л.Львович, Я.Диченко, О.Бурбело; старші викладачі К.Орисик, О.Гончарова, О.Головань, Л.Скоропадик, Г.Кланічка; викладачі Л.Фабрика, О.Грешишин, Є.Крещенський, О.Малгоха, Н.Мезенцева, Н.Фіцалович-Тимчук, І.Диченко, О.Іноземцева, Л.Борзова, О.Гладка, С.Бушовська, Г.Бриндзей, Х.Горецька. Більшість викладачів – випускники школи.

Серед вихованців школи – відомий композитор, професор Львівської консерваторії А.Кос-Анатольський, концертуючі піаністи, лауреати міжнародних конкурсів Ю.Цибрівський (США), Т.Левицький (США), Т.Голіната-Богданська, заслужена артистка України, професор Т.Кальмучин; доценти ЛНМА О.Пилатюк, М.Скоробагата-Сидор; завідувач фортепіанного відділу державного музичного училища ім. С.Людкевича Д.Скоробагата-Іродних, завідувачі фортепіанного відділу різних періодів Івано-Франківського музичного училища ім. Д.Січинського О.Купновицька, О.Назаренко. Багато випускників відділу працюють у вищих музичних навчальних закладах різних рівнів акредитації в Україні та за кордоном: М.Скоробагата-Сидор, О.Пилатюк, Л.Москаленко, Д.Скоробагата-Борис, Т.Кальмучин, І.Таран, Л.Опарик, У.Бурденкова, С.Януш, І.Новосядла, У.Прокоп, М.Величко, З.Устяник, О.Купновицька, Л.Свистун, Т.Гончар, В.Лісичина, О.Єфімова, Е.Зон, С.Стахмич, О.Назаренко, О.Томин, С.Мокрецька, О.Калявіна (Німеччина), О.Білейчук (Канада), Т.Дранчук (Польща). Учні відділу – учасники концертів і фестивалів виконавської майстерності, переможці багатьох фортепіанних конкурсів.

Школа гордиться своїми переможцями мистецьких конкурсів різних років, серед яких: О.Назаренко, Н.Назаренко, Л.Климкович, Л.Ситникова (викл. З.Рудик); І.Сухоребра (викл. К.Орисик); Л.Балок, Л.Головач (викл. Л.Львович); І.Василик (викл. Ф.Каган); Т.Мельник (викл. О.Головань); О.Змієнко (викл. І.Строцька); І.Новосядла (викл. С.Свечникова); С.Якубович (викл. Р.Труш); С.Поліщук, Т.Доскач, Л.Устяник (викл. Я.Диченко); Ю.Жидкова (викл. О.Бурбело); Н.Васідлова (викл. С.Стан); О.Росолук, Т.Дранчук, О.Зайченко, Н.Пономарьова, Р.Буркун, В.Чубата, Л.Чубата, М.Янченко, Т.Головач, А.Радько, Л.Ничай, Л.Яковина, В.Голубева (викл. Л.Буркун) та ін.

Зауважимо, що директором школи є також піаністка Г.Кецало, яка активізує навчально-виховні процеси фортепіанного мистецтва в закладі. На відзначення 160-х роковин від дня народження М.Лисенка в школі 25.03.2002 р. відкрито його музей. З 2003 року тут відбувається міський відкритий конкурс юних виконавців ім. М.Лисенка. Журі перших конкурсів очолювала онука славетного композитора Рада Лисенко.

Дитяча музична школа №2 ім. В.Барвінського заснована в Івано-Франківську в 1973 р., у її складі відразу ж був започаткований фортепіанний відділ. Сьогодні на ньому навчається близько 400 учнів, працюють 50 викладачів. Тривалий час відділом завідувала Я.Курило (1974–1988). Нині в школі функціонують два фортепіанних відділи, які очолюють Л.Драганич і Л.Чаплинська. Їх діяльність спрямована на досягнення високих методичних і виконавських результатів у роботі з учнями. Показниками успішності роботи з учнями є продовження їх фахового навчання у вищих навчальних закладах, після закінчення яких багато повернулося в рідну школу. Це, зокрема, Л.Драганич, Н.Гриців, З.Василіук, Т.Матлак, Ю.Михайлів, Л.Попович, Т.Фученко, І.Чеховська та інші. На відділі працює лауреат Всеукраїнської премії ім. Івана Котляревського Р.В.Затварська.

Серед випускників фортепіанного відділу школи – відомі митці України, зокрема, композитор В.Маник (член НСКУ), письменник Т.Прохасько (член НСПУ), співачка, народна артистка України Н.Дзеньків (Лама), дизайнер-модельєр одягу І.Харченко.

Однією з провідних викладачів відділу є А.Прокоп, вихованці якої – лауреати багатьох конкурсів різного рівня. Зокрема, І.Бабак стала лауреатом конкурсів ім. В.Барвінського (Івано-Франківськ), “Нові імена України” (Київ). Сьогодні вона закінчила Львівську музичну академію ім. М.Лисенка, навчається в аспірантурі. Випускниця класу А.Прокоп М.Кострич – лауреат конкурсу ім. В.Барвінського (I, II місця та Гран-прі в різні роки), нині навчається в музичному училищі ім. Д.Січинського.

Директор школи (з 1999 р.) відомий піаніст І.Прокоп сприяв появі фортепіанних домінант у цьому закладі. У 1992 р. школі присвоєно ім'я відомого галицького композитора Василя Барвінського. З метою популяризації творчості В.Барвінського в 1996 році було започатковано проведення обласного конкурсу юних піаністів імені композитора, що проводиться раз у два роки. Професійний рівень конкурсу визначило журі, зокрема, з 2000 року його очолював професор, народний артист України О.Криштальський – проректор Львівської музичної академії ім. М.Лисенка, завідувач кафедри спеціального фортепіано, з 2012 – кандидат мистецтвознавства, доцент ЛНМА ім. М.Лисенка О.Пилатюк. До 30-річчя заснування школи (2003) і 115-ї річниці з дня народження В.Барвінського в школі відкрито музей композитора, у якому зібрано унікальні матеріали: фотографії, рукописи, монографії, документи із сімейного архіву, листування, спогади про композитора, експонати з України та діаспори.

Дитяча музична школа №3 була заснована в 1962 р. як вечірня школа. Обов'язки директора за сумісництвом виконувала С.Бажалук (директор ДМШ №1), а з 1964 р. – Е.Поліванова. З того ж року вечірня школа стала окремою мистецькою одиницею, хоча працювала як госпрозрахункова (без фінансування з державного бюджету). Контингент учнів становив 450 чоловік. З 1981 р. вечірня школа реорганізовується в ДМШ №3. З 1986 р. її очолює М.Замрозевич. Сьогодні в школі налічується більше 600 учнів і майже сто викладачів. З перших днів заснування школи навчання гри на фортепіано є її невід'ємною складовою. У ДМШ №3 є два фортепіанні відділи. На першому навчається понад 150 учнів, працюють 16 педагогів. І фортепіанний відділ із часу функціонування школи очолює викладач-методист Л.Сорохтей. Серед її вихованців – Віра Шатурма – учасниця обласного конкурсу виконавської майстерності 2004 року й II міського відкритого конкурсу юних виконавців ім. М.Лисенка 2005 року; Юлія Сухорукова – володарка I премії обласних конкурсів виконавської майстерності 2001 і 2004 рр., лауреат I премії обласного конкурсу піаністів ім. В.Барвінського 2002 р., дипломант Всеукраїнського конкурсу піаністів ім. Н.Нижанківського (Стрий, 2003), стипендіат міського голови та голови ОДА “За внесок юних обдарувань і молоді у розбудову держави” (2002–2004).

Значні творчі досягнення мають старші викладачі цього відділу Н.О.Довбенко, Н.П.Загородня, Е.В.Ковалів. Серед випускників Е.В.Ковалів – піаністка й композитор, викладач фортепіано Яна Бобалік – авторка збірника пісень для школярів “Промені радості” на вірші поетів Івано-Франківщини (1999), посібників для піаністів “Різнобарвна веселка нот” (2001), “Музичний дивосвіт” (2004).

На другому фортепіанному відділі ДМШ №3 працюють 18 викладачів, навчається 175 учнів. Упродовж довгого періоду його очолювала І.Новосядла, діяльність якої концентрувалася не лише у фахово-методичному, але й на загальноестетичному напрямі. Періодично нею організовувалися тематичні лекції-концерти: “Вечір вальсу”, “Чарівні мелодії екрана”, “Запрошення на бал” та ін. Серед вихованців І.Новосядлої – Юлія Закорчемна – багаторазовий лауреат обласних конкурсів піаністів ім. В.Барвінського та “Юний віртуоз”, міського відкритого конкурсу юних виконавців ім. М.Лисенка, Всеукраїнського конкурсу ім. В.Барвінського в м. Дрогобич. Сьогодні Ю.Закорчемна – магістрант Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені В.Стефаника, концертмейстер танцювальної школи Д.Писарева обласної філармонії.

Другий фортепіанний відділ після переходу І.Новосядлої на роботу в Прикарпатський національний університет імені В.Стефаника очолила Н.Жданюк, яка творчо налаштована на кропітку працю керівника й організатора відділу. Її відкриті індивідуальні заняття (для студентів музичного училища ім. Д.Січинського та для викладачів обласних курсів підвищення кваліфікації), методичні розробки уроків (“Ритм як засіб музичної виразності”, “Розуміння та практичне оволодіння навиками гри при виконанні джазових творів”), участь вихованців у престижних конкурсах (II міський відкритий конкурс юних виконавців ім. М.Лисенка, Міжна-

родний фестиваль-конкурс піаністів ім. Я.Гарсії в Кракові, Польща) підтверджують професійний підхід керівника до роботи. Серед провідних педагогів II фортепіанного відділу – Т.Ралько, Н.Демків, Н.Павлюк, С.Іванова.

Поміж компонентів-складових професійної підготовки піаністів дитячих музичних шкіл міста важливе місце посідають відкриті уроки та методичні розробки викладачів. Традиційними є шкільні конкурси, у т. ч. тематичні, лекції-концерти, учнівські концерти класів провідних викладачів, де виконуються кращі зразки фортепіанної класики.

Початкова шкільна освіта піаністів забезпечує фахову підготовку та високий загальноестетичний рівень молодого покоління, сприяє подальшому закріпленню фортепіано як популярного інструмента домашнього музикування.

Івано-Франківське музичне училище імені Дениса Січинського є спадкоємцем музичних традицій Станіслава. У 1921 році з ініціативи композитора, педагога й громадського діяча Осипа Залеського було засновано Станіславівську філію Вищого музичного інституту імені Миколи Лисенка.

Продовжуючи й розвиваючи традиції фортепіанного виконавства та педагогіки Галичини, сформовані уславленими українськими митцями С.Людкевичем, В.Барвінським, Р.Сімовичем, Р.Савицьким, Г.Левицькою та ін., піаністи – викладачі та концертмейстери музичного училища – протягом більше сіддесяти років працюють на ниві фахового виховання молодих піаністів. Багаторічна діяльність одного з найчисленніших відділів спрямована на утвердження професійних і творчих засад у педагогіці, популяризацію класичного мистецтва, розвиток і піднесення національної виконавської фортепіанної школи. У 40-ві роки у фортепіанних класах навчального закладу працювали викладачі Г.Диченко, Л.Лісецька, Н.Цибрівська, А.Шуплат.

У середині 50-х років на відділ приходять Ю.Новодворський, І.Гриневиц, В.Федорова. Оскільки з 1959 р. музичне училище починає працювати за новими навчальними планами, саме вищезгадані викладачі, поряд з Г.Диченко, стають першими організаторами зростання професійного рівня навчання на фортепіанному відділі.

Новодворський Юрій Іванович (1928 р. н.) – провідний педагог, піаніст, концертмейстер, ансамбліст, громадський діяч, один із засновників професійної фортепіанної школи на Прикарпатті. Освіту здобув у філіалі Вищого музичного інституту ім. М.Лисенка в м. Коломия по класу фортепіано в Г.Лагодинської, випускниці Віденської консерваторії; потім – у професора Г.Левицької (дружини І.Крушельницького) і професора О.Едельмана у Львівській консерваторії. Випускники його класу достойно продовжують традиції свого вчителя.

У 60-х рр. на фортепіанному відділі працювали викладачі Л.Григор'єва, Е.Товстоп'ят, А.Карпенко, Т.Суховерхова, А.Ясельська, Л.Висоцька. У колектив також прийшли В.Гріго, М.Радловська, І.Прокоп, Е.Стойка. Зокрема, Е.Стойка активно виступає як солістка, концертмейстер, формує потужний виконавський учнівський клас, організовуючи тематичні концерти.

У 70-х у колектив приходять К.Кузняк, К.Атаман, Н.Багдасарян, О.Новицька, О.Зарецька, О.Вітушинська, Т.Грішина, Є.Суцягіна, М.Будз, Н.Фесюк, Н.Волошинська, О.Шиптур, І.Прокопчук, а також І.Новикова, серед вихованців якої – доцент ЛНМА імені М.Лисенка Олена Пилатюк (Змієнко) і теперішній викладач музичного училища О.Томин (Афтанас). У цей період до колективу вливається цілий потік спеціалістів – колишніх випускників Івано-Франківського музичного училища, які здобули вищу освіту у Львівській державній консерваторії імені М.Лисенка. Це – О.Купновицька, Л.Свистун, Я.Смулка, О.Симчич, М.Бабій, М.Колодій, Т.Казарцева, Т.Гончар, О.Кречковський, Б.Сербинська, І.Сербинський, Е.Зон, М.Герушинська, Н.Семенова, Л.Цьомик, С.Поварчук, М.Стахмич, С.Стахмич, М.Медведева, Г.Асанова та ін.

У 80-х рр. кращі учні фортепіанного відділу беруть участь у регіональних оглядах піаністів, що стає додатковим стимулом для прояву творчої ініціативи, професійного зростання учнів і викладачів. Учасниками й призерами таких оглядів були учні Е.Стойки, Т.Гончар, І.Сербинського, Т.Казарцевої, Б.Сербинської. У той період колектив поповнюють піаністи Н.Крещенська, О.Яремчук, Н.Сич, Н.Михайлів, Р.Попович та О.Пилатюк, які багато й плідно працюють концертмейстерами та викладачами, сприяючи якісній професійній підготовці учнів – як піаністів, так й інших інструменталістів і диригентів.

90-ті рр. стали періодом активного розвитку фортепіанного мистецтва. У музичному училищі створюються дві циклові комісії. Керівником циклової комісії спеціального фортепіано й

педагогічної практики стає О.Купновицька, а циклову комісію спеціального фортепіано та камерного музикування очолює І.Сербинський.

Обов'язковою складовою навчального процесу студентів є проведення відкритих уроків практикантами старших курсів для своїх товаришів з наступним методичним аналізом під керівництвом консультантів.

Фортепіанний відділ училища дав путівку у творче життя багатьом випускникам, які працюють нині викладачами й концертмейстерами різних кафедр вищих навчальних закладах України, це – Є.Біркова, Л.Гундер, І.Жеребецька, О.Пилатюк, Л.Серганюк, І.Галюк-Таран, У.Бурденкова, Л.Коваль, Л.Лобода-Косило, І.Новосядла, І.Гречанюк, Т.Дранчук, Х.Стефанюк, Л.Прибильська, В.Пірус та ін.

Сьогодні серед провідних піаністів і концертмейстерів музичного училища – Т.Гончар, Т.Казарцева, М.Колодій, О.Купновицька, Н.Михайлів, У.Прокоп, Б.Сербинська, І.Сербинський, а також викладачі циклової комісії спеціального фортепіанного й ансамблевого виховання М.Бабій, О.Банашек, Н.Волошинська, М.Герушинська, Н.Крещенська, С.Михайлюк, О.Назаренко, О.Припхан, Л.Свистун, Н.Семенова, Н.Сич, М.Стахмич, О.Томин, Л.Цьомик.

Учні школи педагогічної практики музичного училища та студенти активно концертують на сценах міста, беруть участь у “Музичних середах” у залі училища, у традиційних виступах юних віртуозів на сцені обласної філармонії разом з професійними колективами. Учні класу О.Назаренко періодично виступають у музеї мистецтв Прикарпаття з тематичними концертами, а її вихованці О.Сальвицька й О.Горецька продовжують фахове навчання в Німеччині. Переможцями конкурсів виконавської майстерності останніх років стали також учні студії педагогічної практики класу О.Купновицької – Д.Балицький, М.Гундер, О.Смольницька та класу Н.Сич – С.Косило.

В останні роки активно проводять лекції й відкриті уроки на курсах факультету підвищення кваліфікації вчителів початкової освіти області викладачі О.Купновицька, І.Сербинський, Н.Сич, М.Стахмич, Т.Казарцева, О.Назаренко та ін.

Розвиток вищої музичної освіти на Прикарпатті, зокрема, фортепіанної, забезпечує діяльність музичного відділення **Інституту мистецтв** (колишній музично-педагогічний факультет) **Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника**, що функціонує вже близько 50 років і здобув визнання як один із потужних осередків вищої музично-педагогічної освіти.

Фортепіано викладалося в інституті як спеціальний і додатковий інструмент майже відразу після відкриття музично-педагогічного факультету (1966) на кафедрі теорії, історії музики та гри на музичних інструментах. Клас фортепіано вели Т.Головицька, Е.Самодумська, І.Прокоп. Більшість викладачів-піаністів упродовж 70–80-х рр. паралельно з викладацькою активно проводили концертмейстерську діяльність. Серед них – Л.Березовчук, Р.Коваленко, В.Ломахін, Л.Калашникова, М.Козоріз, Г.Кецало, О.Макар, О.Махиня, Н.Мельниченко, А.Старостенко, Х.Яремійчук, Е.Таратун, Т.Лоскутова, Т.Плієнко, І.Полякова та ін. Педагоги-піаністи представляли різні фортепіанні школи – не лише регіональні українські (львівську, київську), але й школи колишнього Радянського Союзу (свердловську*, московську, ташкентську**).

З 80-х рр. клас спеціального фортепіано розширюється, формується сталий склад педагогічного колективу фортепіанної секції кафедри, до якого входили Х.Яремійчук, Т.Лоскутова, а також молодше покоління, яке в більшості презентувало традиції львівської фортепіанної школи – Д.Лесик, Є.Біркова, І.Таран.

У 1995 р. на постійну роботу на кафедру приходять концертуюча піаністка, заслужена артистка України Т.Кальмучин-Дранчук. Уже з наступного року вона запропонувала й утілила ідею періодичного проведення концертів студентської виконавської творчості під назвою “Відкритий рояль”. Авторський проект базувався на реалізації комплексної художньо-освітньої ідеї – пропагуванні здобутків фортепіанного світового та національного мистецтва, відродженні камерного музикування, яке на теренах регіону мало значні традиції. Зміст концертно-виконавського циклу містив синтезування літературного, образотворчого, театрального та музичного

* м. Свердловськ – сьогодні Єкатеринбург (Російська Федерація).

** м. Ташкент – столиця Узбекиської республіки.

видів мистецтва в академічній формі концерту фортепіанної музики. Концерти циклу передбачали “абсолютну відкритість для різносмакової в художньому сенсі слухацької аудиторії, а для виконавців – підвищену відповідальність за свою творчість, яку вони репрезентували на престижних сценах актової зали Прикарпатського університету та обласної філармонії” [6, с.71]. Учасниками концертів ставали студенти, виконавський рівень яких визначався “підвищеним рівнем складності творів, стилістичною відповідністю виконання та його емоційно-художньою наповненістю” [6, с.71]. Авторський проект Т.Кальмучин-Дранчук “Відкритий рояль” стимулював розвиток фортепіанного музичного мистецтва в регіоні на засадах високого професіоналізму, формування сценічної культури та пошуку власного творчого обличчя.

Учні класу професора Т.Кальмучин – лауреати міжнародних і національних конкурсів фортепіанної музики: І.Грунд (Луганськ, 1998), С.Стек-Родіна (Мелітополь, 2000), В.Пірус (Київ, 2000), Н.Дем’яник (Київ, 2000), О.Новікова (Ялта, 2001), Н.Яцків (Вінниця, 2001), М.Кухарська (Мелітополь, 2011), В.Яремін (Київ, 2012), А.Ротерман (Київ, Харків, 2012).

Сьогодні фортепіанна секція – складова кафедри музикознавства та методики музичного виховання. До досвідченої когорти викладачів долучилися молоді виконавці й науковці – заслужена артистка України Л.Гундер, кандидати мистецтвознавства, доценти Л.Опарик та І.Новосядла. “Фортепіано” вивчається як фаховий музичний інструмент спеціалізації “Музична педагогіка і виховання”, як загальний додатковий інструмент на оркестрових, хоровій та вокальній спеціалізаціях напряму “Музичне мистецтво”. Студенти освоюють також ансамблевий клас, концертмейстерський клас, основи імпровізації та спецкурси. Випускники Інституту мистецтв працюють учителями в початкових навчальних закладах України, концермейстерами в концертних організаціях та на кафедрах інституту.

Таким чином, музично-освітні традиції на Прикарпатті, зокрема, у Станіславові–Івано-Франківську, заклали потужну базу для розвитку фортепіанного виконавства – сольного, ансамблевого, концертмейстерського на різних навчальних рівнях – від початкових до вищих навчальних закладів.

Виконавська фахова фортепіанна практика сучасного Івано-Франківська формується, першочергово, на рівні освітніх традицій, акумульованих у навчальних закладах початкового й І–ІV рівнів акредитації, що представлені, відповідно, трьома музичними школами, державним музичним училищем імені Дениса Січинського, Інститутом мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника. Неабияку роль у становленні фортепіанних традицій відіграють вихованці львівської та київської фортепіанних шкіл, які працюють в Івано-Франківську.

1. “Без пісень нема життя...” (До 40-річчя заснування музичного факультету Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника) : музично-краєзнавчий альманах / упоряд.: Дутчак В. Г. [та ін.]. – Івано-Франківськ : Гостинець, 2006. – 140 с.: іл.
2. Блажкевич Г. Правда й міфи про львівських піаністів – основоположників фортепіанної школи / Г. Блажкевич, Т. Старух. – Львів : Сполом, 2002. – 226 с.
3. Дутчак В. Музична культура / Дутчак В., Карась Г. // Станіславів–Станіслав–Івано-Франківськ (до 350-річчя Івано-Франківська) : монографія / кер. авт. кол., голов. ред. В. Великочий. – Івано-Франківськ ; Львів ; К. : Манускрипт-Львів, 2012. – С. 464–487.
4. Залеський О. Музичне життя Станіславова / О. Залеський // Альманах Станіславівської землі. – Нью-Йорк, 1985. – Т. II. – С. 552–557.
5. Івано-Франківськ : енциклопедичний словник / авт.-упоряд.: Г. Карась [та ін.]. – Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2010. – 496 с.
6. Кальмучин Т. / Т. Кальмучин // “Без пісень нема життя...” (До 40-річчя заснування музичного факультету Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника) : музично-краєзнавчий альманах / упоряд.: Дутчак В. Г. [та ін.]. – Івано-Франківськ : Гостинець, 2006. – С. 68–74.
7. Карась Г. Івано-Франківськ: культурно-мистецька хроніка Незалежності / Ганна Карась. – Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2001. – 287 с.
8. Кашкадамова Н. Олександр Ейдельман. Данина шани вчителю / Н. Кашкадамова ; [ред.-упоряд. Н. Кашкадамова, Т. Милодан]. – Львів : БАК, 2005. – 240 с.
9. Кашкадамова Н. Фортеп'яне мистецтво у Львові : статті, рецензії, матеріали / Н. Кашкадамова. – Тернопіль : Астон, 2001. – 400 с.

10. Кашкадамова Н. Історія фортеп'янного мистецтва XIX сторіччя / Н. Кашкадамова. – Тернопіль : Астон, 2006. – 608 с.
11. Кияновська Л. Стилвова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст. : монографія / Л. Кияновська. – Тернопіль : Астон, 2000. – 339 с.
12. Кияновська Л. Українська музична культура : навчальний посібник / Л. Кияновська. – 2-ге вид., доповн. – Тернопіль : Астон, 2000. – 184 с.
13. Культурно-мистецька панорама Івано-Франківська. 350-річчю наданню міста магдебурзького права присвячується : колективна монографія / [Г. Карась, В. Дутчак, І. Дундяк та ін.]. – Івано-Франківськ : Місто НВ, 2012. – 180 с.+60 іл.
14. Людкевич С. П. Дослідження, статті, рецензії, виступи : у 2 т. / С. Людкевич ; [упоряд., ред., пер., вст. стаття і прим. З. Штундер] ; НАН України ; Ін-т українознав. ім. І. Крип'якевича. – Львів : Вид-во М. Коць, 1999. – Т. 1. – 496 с. : іл., вставки. – 20 с. – (Серія: Історія української музики ; вип. 5).
15. Людкевич С. П. Дослідження, статті, рецензії, виступи : у 2 т. / С. Людкевич ; [упоряд., ред., пер., прим. і бібліогр. З. Штундер] ; НАН України ; Ін-т українознав. ім. І. Крип'якевича. – Львів : Дивосвіт, 2000. – Т. 2. – 816 с. : іл., вставки. – 16 с. – (Серія: Історія української музики ; вип. 5).
16. Мазепа Л. Шлях до музичної академії у Львові : у 2 т. – Т. 1 : Від доби міських музикантів до консерваторії (поч. XV ст. – до 1939 р.) / Л. Мазепа, Т. Мазепа. – Львів : Сполом, 2003. – 288 с.
17. Мазепа Л. Шлях до музичної академії у Львові : у 2 т. – Т. 2 : Від Консерваторії до Академії (1939–2003) / Л. Мазепа, Т. Мазепа. – Львів : Сполом, 2003. – 200 с.
18. Молчанова Т. О. З історії ансамблевого музикування : монографія / Т. Молчанова. – Львів : Держ. муз. акад. ім. М. В. Лисенка, 2005. – 160 с. : 54 іл., нотн. пр., афіші, прогр.
19. Новосядла І. С. Сучасні тенденції формування українського фортеп'янного репертуару для дітей (кінець XX – початок XXI ст.) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : 17.00.03 “Музичне мистецтво” / Новосядла Ірина Степанівна. – К. : ІМФЕ НАН України ім. М. Рильського, 2011. – 18 с.
20. Романюк Л. Б. Музичне життя Станіславова другої половини XIX – першої третини XX століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : 17.00.01 “Теорія та історія культури” / Романюк Леся Богданівна. – Львів : Львів. нац. муз. акад. ім. М. Лисенка, 2007. – 19 с.

Автор рассматривает исторические этапы развития фортепианного образования в городе Ивано-Франковске (бывшем Станиславове) с конца XIX ст. до наших дней. Определены особенности формирования профессиональных музыкальных учебных заведений в городе, роль выдающихся пианистов-педагогов, достижения их воспитанников.

Ключевые слова: *Ивано-Франковск, Станиславов, фортепианное образование, учебные заведения, пианисты-педагоги.*

An author examines the historical stages of development of piano education in town Ivano-Frankivsk (former Stanislavov) from the end XIXth of item to our days. The features of forming of professional musical educational establishments are certain in town, role of prominent pianists-teachers, achievements of their pupils.

Key words: *Ivano-Frankivsk, Stanislavov, piano education, educational establishments, pianists-teachers.*

ВИКОНАВСЬКА ТВОРЧІСТЬ

УДК 792.54:7.071.2 (477) “19”

Олена Ізваріна

УКРАЇНСЬКА ОПЕРНА РЕЖИСУРА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ 20-х рр. ХХ СТОЛІТТЯ

У статті висвітлюється формування режисерського мистецтва в українському оперному театрі другої половини 20-х рр. ХХ століття. Розглядаються творчі пошуки Г.Юри, С.Каргальського, О.Улукханова, В.Манзія, Е.Юнгвальд-Хількевича, Ю.Лішанського, С.Бутовського в галузі оперної режисури.

Ключові слова: оперна режисура, режисерське мистецтво, оперне мистецтво.

Оперне мистецтво як масове видовище завжди слугувало певним орієнтиром розвиненості суспільної свідомості, показником його історико-культурної зрілості. Єдиним реальним пропагандистом української музичної культури тривалий час залишався національний музично-драматичний театр, зокрема, Перший український музично-драматичний театр М.Садовського, на сцені якого були поставлені всі тодішні українські опери в його режисурі. Режисерські здобутки М.Старицького, М.Садовського, О.Улукханова стали підмурком подальшого розвитку оперної режисури в другій половині 20-х років ХХ століття в Україні.

Питання оперної режисури висвітлювалося в працях К.Станіславського, А.Попова, М.Савінова, Т.Куришевої, Ю.Станішевського, Б.Покровського, М.Боголюбова, І.Вериківської та наукових роботах М.Черкашиної-Губаренко. Частково досліджуваний період розглядався Ю.Станішевським і М.Боголюбовим, а також у дослідженнях А.Горбенка, Н.Лінник, М.Волкова, А.Солов'яненка, П.Чуприни, але всебічного аналізу проблеми оперної режисури названого періоду немає. Певну інформацію про стан оперної режисури того часу надають музично-критичні статті у тодішній періодиці. У дослідженні цієї проблеми використані рідкісні видання з фондів Сектору зберігання друкованих видань відділу забезпечення збереженості документів Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України. Джерельною базою дослідження слугувала також газетна та журнальна періодика другої половини ХХ століття, яка зберігається у фондах Інституту рукопису Національної бібліотеки України ім. В.І.Вернадського.

Актуальність статті полягає у висвітленні проблеми формування й розвитку української режисури в національному оперному театрі.

Мета роботи полягає у висвітленні формування режисерського мистецтва в українському оперному театрі другої половини 20-х років ХХ століття.

Для активізації діяльності щойно створених державних опер (у Харкові – 1925, Києві й Одесі – 1926) Радою народних комісарів УРСР було вирішено створити Об'єднання цих театрів. Й.Лапицький (директор, художній керівник, оперний режисер Об'єднання), висловлюючи свої погляди на розвиток українського оперного мистецтва, підкреслив, що “конечний наш шлях – зразкова українська опера, цеб-то зразкове виконання талановитим і досконалим колективом граних творів українських композиторів” [8, с.3]. Для оперних театрів настав час панування режисури: ширилися експерименти, у яких брали участь усі рівні музично-театрального виконавства й постановочного корпусу (художники, солісти, хор, оркестр, механічні й декораторські цехи тощо): “Щедра розмаїтість, а скоріше надмірна строкатість спрямувань тогочасної оперної режисури яскраво віддзеркалювала бурхливе змагання різних художніх течій та естетичних концепцій” [15, с.168].

Режисери начебто змагалися в новаторських трактуваннях класичного оперного спадку, “підправляли”, “оновлювали”, “осучаснювали”, “переакцентували”, “приспособували”, “пролетаризували” і т. ін. Оперна критика того часу безапеляційно стверджувала, що вже сама “спроба відсвіжити – спроба зовсім невідома нашому театрові – це все є такий великий поступ, що його може недооцінити тільки безнадійний міщанин у мистецтві” [18]. Режисерів закликали “потрусити стареньку оперу, витрусити з неї її консерватизм, умовності й показати видовисько, співзвучне сучасному життю!” [6, с.2].

Й.Лапицький як керівник оперного “тресту” прагнув до репертуару новостворених театрів вводити “лише твори, що дають можливість своїми творчими даними виявити принципи справжньої музичної драми” [9]. Таких на той час у загальному репертуарі трьох театрів значилося аж 30 одиниць, але з постановочного списку були зняті вже оголошені й розрекламо-

вані українські опери “Тарас Бульба” та “Енеїда”. Це довело, що укладання репертуару йшло “механічно і непродумано..., не ураховано місцевих умов роботи опер у Харкові, Києві та Одесі в цілому, що відразу сплутало проект перекидання оперових колективів” [4, с.43]. Отже, перший і єдиний сезон дії оперного Об’єднання довів усю непродуманість і неорганізованість цієї справи.

Ідея наблизити оперне мистецтво до трудящих мас знайшла своє продовження у створенні так званих “пересувних опер”, щоб “познайомити робітництво з тією високою формою мистецтва, яка раніше була привілеєм тільки так званої «вищої класи»” [2, с.26]. У кінці 20-х років їх було створено чотири: Перший пересувний державний робітничий оперний театр або ДРОТ (Полтава, 1928), Державна українська Правобережна опера (Вінниця, 1929), Державна українська Лівобережна опера (Полтава, 1930), Четверта пересувна українська опера (Херсон, 1930). До їхнього репертуару входили українські опери “Тарас Бульба” М.Лисенка (ДРОТ, Правобережна опера, Четверта пересувна), “Кармелюк” В.Костенка (Правобережна опера), “Золотий обруч” Б.Лятошинського (Лівобережна опера), “Кармелюк” В.Йориша (ДРОТ). Особливості праці пересувних опер висвітлювала тогочасна критика. Так, робота Правобережної опери відзначалася тим, що “пересувна в своїй праці відкинула старі театральні традиції давати відповідальні ролі артистам – “із стажем” і широко відкрила двері для молоді, що закінчила Радянські музично-виховні заклади. Більшість артистів пересувної молодняк з великими вокально-музикальними здібностями” [17, с.35–36].

Стаціонарні театри намагалися “українізувати” твори російської оперної класики, сюжетно пов’язані з Україною. Так, Київський оперний театр поставив усі російські опери, написані на сюжет “Ночі на Різдво” М.Гоголя: “Черевички” П.Чайковського, “Ніч на Різдво” М.Римського-Корсакова й українську “Різдвяну ніч” М.Лисенка. Харків та Одеса поставили “Сорочинський ярмарок” М.Мусоргського. Надалі “українізації” підлягли “Князь Ігор” О.Бородіна, “Русалка” О.Даргомижського, “Майська ніч” М.Римського-Корсакова. Поступово оперні театри переходили до втілення оригінальних українських опер: “Ми переробляли опери, написані російською мовою, але які мають український характер. Тепер же мусимо скерувати всю свою роботу, щоб зробити наголос на оригінальні українські твори” [11]. Українські класичні оперні твори також підлягали певній “модернізації”: “Рішуче відмовитися від старих сценічних та декоративних форм [...]. Прагнути в поставах українських оригінальних опер утворення свого національного українського стилю і систематичного й поступово-технічного виховання актора-співака, відкидаючи традиції старої опери” [19].

Однією із центральних постановок оперних театрів був “Тарас Бульба” М.Лисенка в 1924 р. на сцені Харківської російської опери. Наступна постановка здійснилася 1927 року в Київській державній опері. Режисером вистави був запрошений художній керівник Київського українського драматичного театру ім. І.Франка Гнат Юра. Він привніс у постановку досягнення театру драми й орієнтувався більше на лібрето, ніж на партитуру, адже не був музикантом. Готували спектакль як визначне свято української культури: “Це – центральна постановка в сезоні. Нею оперовий театр хоче перемогти навіть тих, хто найбільш вороже ставиться до української опери” [3, с.17]. Постановник вважав, що фінал опери слід змінити й дати, як у М.Гоголя. Передбачалося, що текст фіналу та музику буде писати М.Вериківський. На партію Тараса запрошували П.Цесевича. Отже, режисерська версія Г.Юри нагадувала постановку М.Боголюбова 1924 р. Проте в ході підготовки спектаклю режисер відмовився від свого попереднього задуму й фінал пішов за М.Лисенком. Позбувшись проблеми вирішення фіналу, режисер наразився на нову – в особі сценографа-реформатора А.Петрицького. Саме 20-ті роки стали для нього періодом творчих шукань у плані сценічного та декоративного оформлення, костюмів і реквізиту. Він був далекий від реалістичного відбиття Г.Юрою сценічного втілення опери. Таке різне бачення постановниками твору не могло не призвести до суттєвих концептуальних протиріч, що й стало на заваді цілісного сприйняття вистави.

На сцені зіткнулися реалізм режисури та символізм і конструктивізм сценографії. Для А.Петрицького це була вже друга зустріч з “Тарасом”, адже він працював над оформленням вистави ще 1919 року, проте тоді спектакль не відбувся, а декорації, костюми й реквізит загинули. Залишилися декілька фотографій ескізів костюмів до постановки. Завданням декоратора постановки 1927 р. було прагнення цілком уникати історичного опису місця дії, створення яск-

равої вистави завдяки мінімізованому оформленню незвичними матеріалами – залізом, деревом, соломою. Г.Юра представив суворий стиль постановки, який визначав як “монументальний реалізм”, що проявився в підкреслено масштабних масових сценах, акцентуванні значущості відображуваних історичних подій, висуванні на перший план колективного образу народних мас. При цьому вирішальне значення надавалося індивідуалізації образу кожного учасника сценічної дії. Цінність постановки була саме в єднанні головних персонажів з яскравими індивідуалізованими народними образами.

Наступного, 1928 року, “Тарас Бульба” ставився Харківською оперою. Режисером виступив С.Каргальський, а художником – знову А.Петрицький. Проте цей дует постановників був більш злагодженим, оскільки умовність декораційного оформлення була співзвучною умовності режисерській. На різновисоких площинах сценічних конструкцій режисер упроваджував у масових сценах модний тоді прийом “єдиного руху”. Цю постановку С.Каргальський невдовзі переніс на сцену Правобережної опери. Вистава вплинула на розв’язання постановочних рішень режисером Е.Юнгвальд-Хількевичем у ДРОТі. З метою динамізації опери режисер вдався до купюр, скоротивши оперу з п’яти актів до чотирьох шляхом скорочення першої дії, сцени вибору кошового й облоги Дубна. Композиції масових сцен надмірно “грішили” прийомом “єдиного руху”, який у такому разі просто набридав. У цілому рішення Е.Юнгвальд-Хількевича було далеким від образно-стильового задуму композитора.

Одеська вистава “Тараса Бульби” (1929) відбулася в режисерській версії С.Бутовського та декораціях А.Петрицького. Режисер прагнув привернути увагу до психологічних характеристик героїв і масових народних сцен.

Київська постановка “Тараса Бульби” 1929 року під керівництвом режисера В.Манзій вражала новаторськими “знахідками” стосовно розподілу подій: були перемонтовані картини опери, уведена пісня “Коло млина, коло броду”, відсутня в автора. До того ж В.Манзій пішов шляхом типового “осучаснення” твору: був включений новий фінал “На Дніпрельстані”, постійно використовувався сценічний прийом “єдиного руху”. Зловживання цим “єдиним рухом” особливо позначилося на першій картині, у якій учасники масової сцени були поділені на десять груп по чотири артисти в кожній і кожна група мала свій “єдиний рух”, своє місце на сценічній конструкції.

Певного “осучаснення” зазнала й “Різдвяна ніч” М.Лисенка на київській сцені під режисурою М.Бойченка. Постановник не враховував емоційного плану опери, а йшов власним шляхом боротьби з культурною “відсталістю”, прагнучи “висміяти старі забобони та різні святкові церемонії. Акцентувалася відсутність всякої містики – за реальне життя!” [5, с.4]. “Осучасненню” підлягали й опери російських і західноєвропейських композиторів: “Кармен” (режисер В.Манзій), “Євгеній Онегін” і “Борис Годунов” (режисер Е.Юнгвальд-Хількевич), “Русалка” (режисер С.Каргальський). Такі постановки були даниною часові бунтарських експериментів, “дитячою хворобою” “лівизни” на оперній сцені. Вичерпавши можливості “осучаснення” і “пролетаризації” оперної класики, постановники повернулися до композиторського задуму й трактування оперних творів. Водночас завершується й етап наближення опери до робітника – пересувні театри реорганізовано в стаціонарні: ДРОТ – у Дніпропетровський театр опери і балету, Правобережна опера стала Вінницькою оперою, Лівобережна – Луганським оперним театром, а Четверту пересувну оперу було ліквідовано.

Таким чином, завершився період створення державних українських оперних театрів як музично-культурних закладів, випрацювалася оцінка національної оперної класики, ставлення до неї й особливості сценічного відбиття на сцені. Пошуки режисерських рішень ішли часто екстремістськими шляхами, навіть руйнівними для постановки класичних оперних творів, але це був шлях, висунутий часом й оминати його тоді було неможливо.

У згадуваний період другої половини 20-х рр. ХХ століття відбувається значна активізація театрального керівництва й оперних режисерів щодо показу творів сучасних українських композиторів. Оперні театри укладають спеціальні угоди з композиторами на створення певних оперних творів з метою їхнього подальшого показу на сцені театру-замовника. За досить стислий час такі угоди на написання опер були укладені з Б.Лятошинським (“Золотий обруч”), Б.Яновським (“Дума чорноморська”, або “Самійло Кішка”), В.Костенком (“Кармелюк”), В.Феміліді (“Розлам”).

Першими поставленими операми сучасних українських композиторів стали “Іскри” І.Ройзентура та “Вибух” Б.Яновського. Постановки цих творів були пристосовані до святкування 10-ї річниці Жовтня. Прем’єра “Іскор” відбулася на сцені Київського оперного театру. Режисером-постановником став О.Улуханов.

Опера “Іскри” за своїми художніми якостями була маловартісним твором з боку лібрето, збудованого схематично й прямолінійно до сюжету: дочка фабриканта закохується в робітника-революціонера, виступає проти батька й стає прибічником революційного народу. З музичного боку це скоріше була не опера, а музичні ілюстрації, тому критика досить різко оцінила її, назвавши “музичним оформленням” оперного лібрето [7, с.12]. Режисер О.Улуханов разом з диригентом О.Орловим наполегливо співпрацювали з композитором, намагаючись покращити музичну сторону опери: замовляли авторіві переопрацювання фрагментів, додавання нових номерів, зокрема, танцювальних дивертисментів. Проте особливих результатів це не дало. І все ж таки, незважаючи на відверто слабкий оперний твір, київський оперний поставив його на своїй сцені: далася взнаки сучасність теми й повна відсутність опер такої спрямованості.

О.Улуханов у своїй режисерській версії використав досвід постановників драматичного театру, де спектаклі “революційної” тематики вже стали явищем майже буденним і жоден театр не обходився без них. Головна увага приділялася показу революційного пориву мас, видовищності масових сцен. Із цією метою хори в мальовничих мізансценах були розташовані на двоповерховій конструкції, що зорово надавало сценам масштабності. Особливо вражав фінал вистави, де на тлі декорації, що показувала панораму світлого майбутнього (індустріальний пейзаж), височіла статуя Леніна, майоріли прапори, а двоповерхова сценічна конструкція заповнювалася робітниками, робітницями, піонерами та озброєними червоноармійцями. В оперних партіях виступили В.Гужова (Ольга), В.Войтенко (Панас), М.Шуйський (Фабрикант), які намагалися створити психологічно правдиві образи. І хоча сам твір був доволі слабкий за музикою і схематичний за лібрето, критика радо вітала первістка сучасної української опери: “Сталася нечувана й невидана в історії опери подія – постановка робітничої революційної опери «Іскри»” [7, с.12].

Поставити “Іскри” прагнули й в Одеському оперному театрі. Вони навіть розрекламували спектакль на шпальтах місцевих газет [13]. Проте слабкість цього оперного твору змусила адміністрацію театру відмовитися від постановки.

Вистава опери “Вибух” (“Капітан Каштанов”) відбулася на сцені Харківської опери. В основу твору покладено п’єсу Т.Макар’єва “Тимошева рудня” про революційні події на Донбасі. Ще на святкуванні 25-річчя своєї композиторської діяльності Б.Яновський дав слово написати українську оперу, і слова він додержав. Композитор сам виступив лібретистом опери: “Сюжет довелося ґрунтовно переробити, а що до “музичного оформлення”, то я (Б.Яновський. – *О.І.*) вирішив іти цілком новим шляхом, що його можна визначити так: не сюжет для музики, а музика для сюжету. Інакше кажучи, перше місце я віддаю драмі й дії, підкоряючи їй музику” [1, с.54].

Постановка здійснювалася творчим колективом у складі композитора Б.Яновського, режисера В.Манзія, диригента І.Вайсенберга, художника А.Волненка. За своїми художніми якостями цей твір був набагато якіснішим за “Іскри”, однак намагання автора показати “реальні картини” призвели до порушень традиційної оперної драматургії. Були введені звичайна розмова в сцені засідання рудкому та кіноматеріали. Критика схвально поставилася і до персонажів “нового часу”, і до “сучасних” засобів відбиття сюжету: “Замість королів, фараонів, “травіат” з’явилися шахтарі, робітники, червоноармійці. Дія з палаців та “дворянських гнізд” перенеслася в рудню, на майдан, в рудком. [...] Зміст опери визначив і його музичне оформлення: нема звичайних арій та ансамблів італійської опери, натомість вагнерівська музична розмова, що іноді переходить і в звичайну розмову...” [12, с.4]. Проте були й інші думки стосовно музики опери. Так, писали про недбалість композитора, який до твору поставився “безтурботно і дав нам, по суті, не зовсім те, чого ми від нього сподівалися” [10, с.55].

Головну увагу режисер приділив розкриттю психологічних рис персонажів: душевній боротьбі Наташі між коханням й обов’язком, підступності Каштанова, відданості пролетарській справі секретаря рудкому Ганни. У цих партіях блискуче виступили М.Литвиненко-Вольгемут, О.Мосін та О.Ропська. Для сценічного вирішення масових сцен В.Манзій та А.Волненко ско-

ристаліся вже традиційними на оперній сцені рухливими конструкціями, які дозволяли швидко змінювати місце дії.

Швидкоплинність була майже калейдоскопічною: паризьке кабаре, лісовий прихисток бандитів, рудком, шахтна лава. У картинах кабаре й бандитського лігва режисер звернувся до глибокої психологізації негативних персонажів (Май-Маєвський, Каштанов, Хрущ). Проте картини шахтарської праці показані схематично, за принципом “єдиного руху”, що перетворювало шахтарську масу на бездушних маріонеток. Вірогідно, що режисер ніколи не бачив шахтарської праці в реальності.

Рецензента вистави прикро вразила бідність музичної характеристики шахтарської маси: “Головну дієву силу, робітників-шаhtarів, змальовано в манісінькому ембріональному хорикові та беззвучно оркестрованому «Танкові праці»” [10, с.60]. Фінальна масова сцена проходила на тлі величезної червоної зірки, поруч з якою з’являвся портрет Леніна. Незважаючи на певну плакатність постановки, музична критика того часу відзначала, що “в цілому «Вибух» був новим словом в оперному мистецтві, першою дійсно революційною оперою і поява його мала дійсно історичне значення” [16].

“Вибух” надихнув на створення своєї сценічної версії і постановників ДРОТу – режисера Е.Юнгвальд-Хількевича, художника Є.Артамакіна й диригента В.Йориша. Тут також сценографічний акцент ставився на калейдоскоп картин, була присутня рухлива механічна конструкція. Своєрідним стало рішення фіналу: режисер використав документальні кіноматеріали, які відбивали битву за Перекоп, героїку соціалістичного будівництва, досягнення першого року п’ятирічки, показували щасливу молодь – піонерів та комсомольців, і на завершення – великий портрет Леніна.

Стосовно ж музики опера зовсім не була “новим словом в оперному мистецтві”, адже мала забагато слабких місць, чого від такого досвідченого композитора, яким був Б.Яновський, годі й було чекати. Авторів закидали, що музика є буквально зшитою “на живу нитку, у великій мірі зліпленою з шматків минулої творчості”, отже, і претендувати на роль “першої ластівки в майбутній новій оперовій літературі” не може аж ніяк [10, с.59]. Судження досить різке, хоча й правдиве: композитор увів до музики опери фрагменти зі своїх попередніх творів, зокрема, балету “Біля моря” (лейтмотив Каштанова, танець бандитів). Найбільш “ефектними” щодо музики сучасники вважали всі балетні номери та фрагменти V і VI картин (у конторі інженера; частушки Ганни з хором).

Наступним оперним твором Б.Яновського стала “Дума чорноморська”, або “Самійло Кішка” за українською народною думою на лібрето Л.Углай-Красицького. Прем’єра опери відбулася на сцені Київського оперного театру в постановці Ю.Лішанського. Режисер на перший план висунув невольницьку масу, зробивши її головним героєм твору, а не заглавного Самійла Кішку, тож він виступав на тлі масових сцен, чим підкреслювалася нерозривність його з народом. Винахідливість постановника проявилася в показі турецької в’язниці під час виконання увертюри: з-за ґрат до глядачів простягаються сотні скутих кайданами рук, які благають про допомогу. Ю.Лішанський сполучав у масових сценах індивідуалізацію сценічної поведінки кожного учасника з поєднанням колективних дій – “єдиного руху”. Найяскравіші образи створили М.Зубарев (Самійло Кішка) і З.Гайдай (Марина).

В одеській постановці (режисер С.Бутовський) підкреслювалася тяжка праця невольників (масові сцени), знущання турків-наглядачів. У цілому вистава була вирішена в дусі традиційних “новацій” над партитурою. Сама ж музика опери справедливо визначалася критикою як факт, “що не становив особливого досягнення у створенні оригінальної української опери” [14, с.8].

Висновки. Отже, за попередній період була створена система українських державних оперних театрів (Харківський – 1925, Київський та Одеський – 1926), апарат керівництва, політика в галузі репертуару та режисури. Політика влади проводилася з метою засобами оперного мистецтва виховувати сучасного трударя в межах “пролетарської” ідеології. Проте в той час опер на сучасну тематику написано не було, і режисери вдалися до “оновлення”, “осучаснення” і “пролетаризації” оперних творів української оперної класики. Тут експериментальній фантазії режисерів не було меж: кожен зміг показати своє “сучасне” бачення “старої” опери, навіть усупереч задуму композитора й оперній драматургії твору.

Справи покращилися з другої половини 20-х років, а саме – з 1927 року, коли почали з'являтися оперні твори сучасних українських композиторів. Першими й не зовсім вдалимися виявилися опери І.Ройзентура “Іскри” і Б.Яновського “Вибух”. Сценічне життя цих опер було недовгим, і нині про них можна говорити лише як про факт історії українського оперного театру, для свого ж часу їх поява мала величезне значення. Вони проторили шлях до справжніх досягнень в оперному мистецтві, які не забарилися з'явитись у доробку Б.Лятошинського, В.Костенка, В.Феміліди.

1. Борис Карлович Яновський (автобіографія) // Музика. – 1927. – № 5–6. – С. 54.
2. Вольгемут Г. Державний Робітничий пересувний оперний театр / Г. Вольгемут // Музика – масам. – 1929. – № 4. – С. 26.
3. Григоренко О. Українська академічна опера в Києві / О. Григоренко // Нове мистецтво. – 1926. – № 27. – С.17.
4. Грінченко М. Українська опера / М. Грінченко // Музика. – 1927. – № 1. – С. 43.
5. Київська опера на новому етапі. До постановки “Різдвяної ночі” // Радянське мистецтво. – 1929. – № 1. – С. 4.
6. Козицький П. Перша половина сезону в столичній опері / П. Козицький // Нове мистецтво. – 1928. – № 4. – С. 2.
7. Кравченко О. Опера “Іскри” / О. Кравченко // Нове мистецтво. – 1927. – № 24. – С. 12.
8. Лапицький Й. Шляхи оперного мистецтва / Й. Лапицький // Нове мистецтво. – 1926. – № 24. – С. 3.
9. Лапицький Й. До відкриття сезону в українських операх / Й. Лапицький // Вісті ВУЦВК. Культура і побут. – 1926. – 17 серпня.
10. Лісовський Л. Опера “Вибух” Бориса Яновського : [начерк] / Л. Лісовський // Музика. – 1927. – № 5–6. – С. 55–60.
11. М. Д. Масовий робітничий глядач оцінює роботу опери / М. Д. // Пролетарська правда. – 1929. – 16 квіт.
12. Nevermore. “Вибух” // Нове мистецтво. – 1927. – № 24. – С. 4.
13. Новая опера к десятой годовщине Октября : [заметки] // Известия. – 1927. – 20 сентяб.
14. Ревуцький Л. Про дві нові постанови Київської держопери / Л. Ревуцький // Радянське мистецтво. – 1930. – № 2. – С. 8.
15. Станішевський Ю. Режисура в українському радянському оперному театрі / Ю. Станішевський. – К. : Наук. думка, 1973. – 278 с.
16. Ткаченко Ю. “Вибух” – музика і текст Б.Яновського (Харківська державна опера) / Ю. Ткаченко // Вісті ВУЦВК. – 1927. – 15 листоп.
17. Томашівський Є. Державна пересувна опера Правобережжя / Є. Томашівський // Музика – масам. – № 10–11. – С. 35–36.
18. Туркельтауб І. Державна опера. “Фауст” / І. Туркельтауб // Вісті ВУЦВК. Культура і побут. – 1925. – 6 листоп.
19. Ш. Художньо-ідеологічні шляхи української опери / Ш. // Пролетарська правда. – 1929. – 20 лип.

В статтє освещаеться проблема формирования режиссёрского искусства в украинском оперном театре второй половины 20-х годов XX столетия. Рассматриваются творческие искания Г.Юры, С.Каргальского, О.Улуханова, В.Манзия, Е.Унгвальд-Хилькевича, Ю.Лишанского, С.Бутовского в области оперной режиссуры.

Ключевые слова: оперная режиссура, режиссёрское искусство, оперное искусство.

There are considered the forming of the stage-managers art in Ukrainian Opera's theatre of the half past of the 20-th years of the XX century. Examining creations searchings by G.Ura, S.Kargalsky, A.Uluhanov, V.Manziy, E.Ungvald-Hilkevich in province opera's stage a play.

Key words: opera's stage-management, stage-manager's art, Ukrainian opera art.

**ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНОГО ВИКОНАВСЬКОГО РЕПЕРТУАРУ ДЛЯ
НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ КОЛЕКТИВІВ**

З оновленням засобів і форм академічного народно-інструментального виконавства зростає дослідницька увага до вивчення специфіки опрацювання фольклорного матеріалу та звертання до фольклорно-орієнтованих жанрів. Винятково цікавою в цьому плані є творчість українських композиторів-практиків для колективів самодіяльного й академічного народно-інструментального музикування.

Ключові слова: виконавство, колективи, композитори, народні інструменти, творчість, традиції.

Репертуар українських композиторів сучасності для колективів народних інструментів – це важлива ділянка творчого експерименту, де поруч з традиційними жанрами й визнаними мистецькими здобутками відбуваються особливі процеси, які свідчать про розширення жанрової палітри, ускладнення виразових засобів, впливи професіоналізації музичної освіти та характеру виконавської практики сольного й ансамблевого музикування. В академічній народно-інструментальній музиці часто відбувається розширення тембрового діапазону ансамблів та оркестрів, що викликано як прагненням композиторів відійти від традицій, так і різким посиленням індивідуалізації творчих задумів.

Завдяки існуванню значного масиву праць, присвячених тим чи іншим проблемам означеної сфери (роботи М.Хая, С.Грици, Б.Водяного, І.Мацієвського, М.Давидова, В.Дутчак, О.Трофимчука, Б.Яремка, Т.Барана та ін.), ознайомлення з репертуаром і концертними програмами ряду провідних народно-інструментальних колективів різних напрямів відкриває можливість поглибити вивчення цього питання. Тому **метою** статті є класифікація стильових спрямувань, жанрових груп, виконавських складів у творчому доробку професійних і самодіяльних композиторів України, що складає репертуар народно-виконавських колективів.

Упродовж усього ХХ ст. оновлення засобів і форм академічного народно-інструментального виконавства відбувалося внаслідок експериментальних пошуків інструменталістів та композиторів. Так, найрізноманітніші й часто нетипові для автентичних зразків комбінування звучань традиційних інструментів привели до трансформацій етно-характерних звукових моделей, які із часом усталилися й набули в цій царині значення типових форм музикування. Такі модифікації сфери тембральних поєднань сприяли оновленню виразової палітри, хоч і до сьогодні базаю народно-інструментального колективного музикування здебільшого є традиційний ансамблево-оркестровий склад виконавців. Водночас у народно-інструментальній музиці набувають дедалі більшої яскравості національно-характерні риси: зміни в культурно-ціннісних орієнтирах та художній свідомості, звільнення від ідеологічної заангажованості стимулюють творчу ініціативу виконавців і композиторів.

Оскільки діяльність народно-інструментальних колективів найчастіше тісно пов'язана з фольклорним матеріалом, то до аналізу його концертно-сценічних форм доцільно застосувати систему підходів і класифікацію, запропоновану О.Тюриковою – дослідницею сучасного фольклоризму:

1. Етнографічно-локальна традиція (музика певного села).
2. Загальнорегіональна традиція (Закарпаття, Галичина, Карпатський регіон тощо).
3. Етнографічно-діалектна (лемки, бойки, гуцули).
4. Загальнонаціональна (т. зв. “сувенірний варіант”), у якому орієнтація на фольклор має великий рівень напливовості, а основу репертуару складають твори, опубліковані в масових популярних виданнях, фахово-композиторські чи естрадні аранжування [5, с.85].

Первинними й традиційно притаманними для цієї групи є фольклорні обробки. По суті, це – своєрідні авторські транскрипції фольклорних зразків. У 1950–1960 рр. саме фольклорні обробки переважали в самодіяльній і професійній народно-інструментальній творчості музикантів-практиків. Так, наприклад, для цимбалів їх здійснювали І.Міський, В.Мунтян, М.Блищук. Вони у великій кількості й різноманітно представлені в доробку В.Степурка, О.Сокола, Т.Кравцова, цікавими прикладами є також “Дума” і “Дві народні мелодії” для альтової сопілки, бандури й ударних М.Корчинського, фольклорно стилізовані балади “Знов до Любки хлопець

ходить”, “Мати сіяла сон”, “Як жити хочеться” Ю.Алжнева, “П’ятнадцять обробок українських народних пісень” для сопілки, кларнета, акордеона, скрипки й фагота В.Семковича, “Чотири коломийки” для двох бандур і флейти (сопілки) Є.Мілки, твори для ансамблю бандуристів “Добрий вечір, дівчино”, “Український танок”, “Шумка” О.Герасименко.

Поряд із ними фольклорно-орієнтованими в тематизмі й виконавській традиції є фантазії, варіації на теми народних пісень з елементами програмності, театралізації, звуконаслідувань та ілюстративності, а також фантазії, віночки. Яскравими зразками названої групи є Фантазія на тему гаївки “Посаджу я грушечку” для ансамблю бандуристів О.Герасименко, Фантазія на тему української пісні “Ніч яка місячна” для ансамблю бандуристів І.Марченка (1979), “Веснянка” для двох бандур В.Кирейка, “Концертна імпровізація в народних ладах” для бандури з трійстою музикою М.Корчинського, Поема для оркестру народних інструментів “Щедрик” О.Сокола.

Жанри академічного інструментального мистецтва, опосередковані через неофольклорні пошуки й трактовані тембральними засобами народного інструментарію (нерідко з включенням автентичного), творять особливу групу серед виконавського репертуару цілого ряду високопрофесійних виконавських колективів. Вони відрізняються величезною варіантністю складів, засобів оркестрування, своєрідним комплексом солуючих тембрів, формотворчих прийомів, способів звуковидобування, оскільки значно більшою мірою орієнтовані на етнічний звукоідеал і фольклорну традицію колективного музикування. Прикладами можуть послужити: Концерт для домри з оркестром народних інструментів, концерт-билина Б.Михеєва, “Українське рондо”, “Українські візерунки” К.М’яскова, традиційними за виразовими засобами є неофольклорні Варіації на тему лемківської пісні для оркестру мандоліністів В.Івка, а також Варіації на тему пісні “Через наше сільце” для оркестру народних інструментів В.Тилика. Епічні фольклорні риси втілюють Концерт для бандури з оркестром “Перебендя” (є версія Концерту “Перебендя” для бандури й оркестру народних інструментів) А.Гайденка, “Харківського” концерту для бандури із симфонічним оркестром І.Гайденка, Ф’южн-сюїта для бандури з оркестром “Музика української землі”, Драма для бандури та симфонічного оркестру “І запало сім’я в тіло душею...” І.Тараненка, “Серія гуцульських медитаційних ескізів” В.Павліковського для бандури й камерного оркестру.

До цієї ж групи творів варто віднести й “Варіації на тему лемківської народної пісні “Кедь ми прийшла карта” (інструментування Сергія Максимова, обробка Віктора Чумака) для особливого складу, який поєднає частково риси симфонічного оркестру (група дерев’яних духових, яка включає флейту, гобой, кларнет, фагот і струнно-смичковий склад: перші та другі скрипки, альти віолончелі й контрабаси) і риси оркестру народних інструментів (перші та другі баяни, які, на практиці, беруть на себе функції мідної групи, і група з бандур, цимбалів та баяна-соло, що утворює окремий самостійний фактурний прошарок у творі). Оркестровий склад доповнюють ударні інструменти (малий і великий барабани, дзвіночки, трикутник і тамбурин), які у вказаній композиції поряд з ритмічною функцією мають значення важливого тембрового чинника та сприяють неофольклорним наслідуванням трійстих музик.

Окремою, цікавою ділянкою творчості для народних оркестрів є жанр транскрипції з вражаючою широтою національних шкіл і стилістичних спрямувань творів, перекладених для цього виконавського складу А.Мухом, Б.Михеєвим, В.Степурком, В.Івком та рядом інших композиторів. Це не лише адаптація зразків української класики І.Воробкевича, К.Стеценка, С.Людкевича, Д.Задора, але й численні композиції зарубіжних митців різних епох – А.Вівальді, Ф.Куперена, Ф.Шуберта, Ф.Ліста, Й.Брамса, О.Бородіна, Ж.Ібера, С.Прокоф’єва, Д.Шостаковича та багатьох інших. Серед новітніх творів виділимо: транскрипцію Концерту для клавесина з оркестром Д.Бортнянського для дуету бандур та оркестру народних інструментів, Концерту Й.Гайдна для флейти з оркестром і “Половецькі танці” з опери “Князь Ігор” О.Бородіна для оркестру народних інструментів, здійснені Б.Михеєвим, “Угорські наспіви” на теми Ф.Ліста та Й.Брамса для оркестру народних інструментів в аранжуванні А.Мухи, інструментування, здійснені В.Івком (“Ave Maria”, “Форель”, “Серенада” Ф.Шуберта, “Три фантастичні танці” Д.Шостаковича, “Маленький білий ослик” Ж.Ібера, транскрипція трьох п’єс Ф.Куперена для двох домр) та Є.Мілком (“Миттєвості” № 1, 3, 13–16) для камерного оркестру “Лік домер”.

Серед яскравих прикладів оригінальних композицій на підставі інонаціональних звукових модусів зазначимо такі: “Боса нова” для кобзи й естрадно-симфонічного оркестру К.М’яскова,

“Болеро” для оркестру народних інструментів М.Стецюка, Концерт для баяна та квартету ударних “Посвята Астору П’яццоллі” В.Зубицького, Концертіно для домри й симфонічного оркестру та Концертіно для балалайки й симфонічного оркестру В.Іванова, “Містеріозо” для балалайки та фортепіано В.Власова, “Триптих” В.Івка, “Метаморфози” для домри й гітари О.Скрипника, Концерт для цимбалів із симфонічним оркестром “Циганіада” А.Гайденка, рапсодія на теми народних мелодій греків Приазов’я “Вихід з Криму” і “Тноім” на теми клезмерських мелодій для оркестру народних інструментів Ю.Алжнева, “Каталонське рондо” для бандури й гітари, “Портрет Парижа” для флейти (ребра), бандури та дзвонів О.Герасименко, а також одночастинний поемний Концерт для баяна й оркестру народних інструментів “Волзькі картини” Г.Шендерьова, який поєднує риси сонатного allegro, рондо та вільних варіацій.

Наведений перелік композицій для народно-інструментальних складів слід доповнити також прикладами композиторської творчості для академічних колективів, до яких долучаються інструменти фольклорного походження з певною художньою метою. Таким чином, відбувається вплив традиції народно-інструментального музикування на академічну музичну культуру, який у сучасному музичному мистецтві України можна виділити в окремий напрям, представлений численними зразками.

Приклади звертання до подібних засобів мають давню традицію. Як відомо, ще в 1883 році Петро Чайковський, під час написання Другої сюїти для симфонічного оркестру, використав чотири гармонії в третій частині циклу – Гумористичному скерцо [4, с.17]. Ігор Стравінський перекладав власні фортепіанні п’єси на цимбали для репертуару Аладара Раца (1886–1956) і ввів цей інструмент у балет “Ренар” [6, с.183].

Про можливість суміщення академічного та фольклорного інструментарію міркували й українські культурні діячі: “Ще у 1920-ті роки тодішній народний комісар освіти, активний борець за українську культуру Микола Скрипник пропонував ввести бандуру до складу симфонічного оркестру, маючи на увазі досягнення тим самим подвійного ефекту: створення української симфонічної музики, що відрізнялася б від симфонізму інших країн, і за рахунок цього збагачення не тільки національної, але й усїєї світової музичної культури... Думка про можливість поєднання старовинного народного інструменту і усталених для професійної музики жанрів виявилася дуже плідною, хоча її реалізацію було відкладено на декілька десятиліть” [3, с.29].

У 1930-ті роки в самодіяльному оркестрі Харківського клубу “Металіст” використовувалася трембіта, у 1950–1970-ті рр. вона була введена до складу Мельнице-Подільського оркестру народних інструментів, а в 1970-ті – до Київського оркестру народних інструментів [6, с.246]. У наступні роки були здійснені численні кроки на шляху академізації народних інструментів і синтезу автентичного й академічного зачинів у колективних формах виконавства. У 1954 р. Г.Таранов написав Концерт для бандури, балалайки й симфонічного оркестру в 3 частинах. Згодом Д.Пшеничний створив одночастинний Концерт-фантазію для бандури з оркестром (1953) та Українську симфонію для оркестру народних інструментів (1957), М.Сільванський – Концерт у трьох частинах, а А.Маціяка – Концерт для бандури з оркестром.

Типовою рисою українського академічного інструментального виконавства й творчості стало впровадження яскравих національних звучань як за допомогою введення українських народних інструментів, так і різноманітних асоціативних планів в академічну симфонічно-ансамблеву музику – Концерт “Перебендя” для бандури та симфонічного оркестру А.Гайденка, Сюїта № 5 для великого симфонічного оркестру “Українські танці” і “Гуцульські старосвітські награвання” для гобоя/саксофона Л.Колодуба, “Буковинська сюїта” для симфонічного оркестру А.Кушніренка, “Портрет Ігоря Стравінського” для баяна, балалайки й оркестру В.Рунчака, “Три коломийки” для симфонічного оркестру А.Легкого, а також вищезгадані Концертна поема пам’яті Г.Хоткевича для цимбалів і симфонічного оркестру Л.Донник, Драма для бандури для симфонічного оркестру “І запало сім’я в тіло душею” і Ф’южн-сюїта для бандури з оркестром “Музика української землі” І.Тараненка.

Появу значної кількості ансамблів академічного спрямування за участю народних інструментів як окреслену лінію розвитку характеризує М.Давидов: “Наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. у сфері академічного народно-інструментального мистецтва... виявилась і активно розвивається тенденція до камернізації ансамблевого виконавства шляхом включення їх в ансамблі з “класичними” інструментами – смичковими, духовими, фортепіано, органом, клавесином, а

також камерними симфонічними оркестрами” [2, с.53]. Показовими із цієї точки зору є ансамблі О.Герасименко: “Камерна сюїта для бандури і фортепіано” у 3-х частинах, “Каталонське рондо” для бандури й гітари, “Мелодія блакитного неба” і “Сповідь” для двох бандур та флейти (ребра), “Портрет Парижа” для флейти (ребра), бандури й дзвонів, “Сонячний промінь”, “Таїна” для флейти (ребра), симфонічна поема “Victoria” для бандури з оркестром.

Здійснюючи аналіз конкретних прикладів народно-інструментального мистецтва, стає очевидним, що до нього з усією повнотою можна віднести твердження М.Давидова, висловлене з приводу мистецького доробку для народних інструментів: “Утворився могутній пласт української сучасної музики, створеної для народних інструментів, ансамблів, оркестрів, капели бандуристів, який, не поступаючись композиторським професіоналізмом та художньою якістю сучасній камерній та симфонічній музиці, несучи в собі українську ментальність, полістилістику, притаманну сучасній композиторській творчості, вельми певно і природно посів у ній свою неповторну, оригінальну нішу” [2, с.52].

Таким чином, розвиток професійного музичного мистецтва для ансамблів народних інструментів розвивався в таких напрямках:

1. Створення репертуару для професійних колективів з оригінальним фольклорним інструментарієм і його конструктивно вдосконаленими різновидами: композиції для малих ансамблів народних інструментів (однорідні склади: ансамблі бандуристів, баяністів, домристів; мішані склади за участю виключно народних інструментів удосконаленого типу; мішані склади для автентичних інструментів; мішані склади народних та академічних інструментів); композиції для оркестрів народних інструментів різних типів; композиції для солуючих народних інструментів у супроводі симфонічного, камерного, естрадного, духового оркестрів.

2. Опанування автентичного репертуару професійними колективами фольклорно-етнографічного спрямування чи ансамблями, скерованими на відновлення, реконструкцію автентичної традиції із збереженням фольклорних форм музикування, передачі й творення-імпровізації матеріалу на оригінальних специфічних інструментах із відповідною традицією функціонального трактування партій в ансамблі.

3. Забезпечення репертуару для аматорських (самодіяльних) колективів, у яких зазвичай поєднуються фольклорні та народно-академічні інструменти, форми виконавства, внутрішня організація ансамблю. До них належать такі переважаючі жанрові групи: фольклорні обробки; в’язанки, віночки, фантазії на народні пісенно-танцювальні теми; синтетичні жанри музично-сценічні (оркестровий супровід до танцювальних, вокально-хореографічних композицій, оперно-драматичних постановок, театралізованих дійств, сольних вокальних номерів); пісенно-шлягерні зразки, масова пісня, естрадна пісня з певними ознаками фольклорних орієнтирів для колективів естрадного спрямування за участю фольклорного інструментарію чи форм народно-інструментальної традиції, прийомів виконавства.

1. Водяний Б. О. Народна інструментальна музика Західного Поділля: проблема еволюції традиційних форм музикування : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 “Музичне мистецтво” / Б. О. Водяний. – Л., 1994. – 24 с.
2. Давидов М. А. Українське струнно-щипкове академічне мистецтво : функціонування, проблеми збереження і розвитку / М. А. Давидов // Музикознавчі студії : зб. статей. – Вінниця, 2006. – Вип. 11. – С. 50–58.
3. Олексієнко О. В. Творчість Миколи Дремлюги і становлення бандурного репертуару : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Олексієнко Олександр Васильович. – К., 2003. – 183 с.
4. Сташевський А. Нариси з історії української музики для баяна : навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. мистецтв і освіти / Андрій Сташевський. – Луганськ : Поліграфресурс, 2006. – 152 с.
5. Тюрікова О. Сучасний фольклоризм в Україні як актуалізація національних потреб часу (методологічні та методичні засади факультативної теми) / О. Тюрікова // Наукові записки ТДПУ ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. – Тернопіль : ТДПУ, 1999. – № 2. – С. 82–87.
6. Черкаський Л. М. Українські народні музичні інструменти / Л. М. Черкаський. – К. : Техніка, 2003. – 264 с. – (Серія: Народні джерела).

Обновление средств и форм академического народно-инструментального исполнительства активизировало научно-исследовательское внимание на своеобразии обработки фольклорного материала и на обращении к фольклорно направленным жанрам. Исключительно интересным в этом плане является

творчество украинских композиторов-практиков для коллективов самодеятельного и академического народно-инструментального музицирования.

Ключевые слова: *исполнительство, коллективы, композиторы, народные инструменты, творчество, традиции.*

The update of facilities and forms of the academic folk-instrumental carrying out activated scientific-research attention on originality of treatment of folklore material and on an appeal to folklore genres. Exceptionally interesting in this plan is creation of the Ukrainian practical composers-workers for the groups of amateur and academic folk-instrumental musik execution.

Key words: *performance, collectives, composers, folk instruments, creation, traditions.*

УДК 787.6

Інна Мокрогуз

АПЛІКАТУРНІ ПРИНЦИПИ ВИКОНАВСТВА НА СУМІЖНИХ З БАНДУРОЮ МУЗИЧНИХ ІНСТРУМЕНТАХ

У статті висвітлюється питання аплікатурних принципів виконавства на суміжних з бандурою музичних інструментах. Проводиться порівняльний аналіз підходів до проблем аплікатури в методиці виконання на однорідних (гітара, арфа), відносно однорідних (фортепіано, скрипка) і різнорідних (баян, кларнет) музичних інструментах.

Ключові слова: *аплікатура, бандура, суміжні музичні інструменти, гітара, арфа, фортепіано, скрипка, аплікатурні принципи.*

Питання аплікатури завжди було й залишається актуальним у методиці навчання та виконання в усіх галузях музичного мистецтва. Ця проблема постійно стає предметом дискусії в наукових колах, оскільки вирізняється варіативністю аплікатурних підходів, зумовлених різними чинниками, головними з яких є природна будова руки людини, її специфічні особливості.

Теоретичні положення методики викладання гри на бандурі опираються на досвід кращих традицій бандурного виконавства, а також на узагальнену практику методик інших інструментів, у т. ч. народних. У професійній виконавській діяльності різних музичних спеціальностей, що на перший погляд різняться між собою, можна віднайти значну кількість спільного в роботі виконавського апарату, проте, як показує практика, технічні прийоми не можна переносити з одного інструмента на інший без урахування специфічних властивостей звукоутворення та звуковидобування.

Так, М.Давидов на сторінках публікації “До проблеми опанування цілісною теорією музично-виконавської майстерності” [4], обґрунтовує створення цієї теорії та вважає її загальною до застосування в будь-якій сфері музичного виконавства. У переліку основних положень теорії формування виконавської майстерності другу позицію займає “Інтенаційність музичного інструмента” як спосіб взаємопроникнення суміжних сфер виконавського мистецтва (вокально-хорового, скрипкового, фортепіанного, народних, духових, ударних інструментів тощо) через запозичення прийомів звуковимовлення, уподібнення інструментальних специфік. У контексті зазначеного питання М.Давидов спонукає й до розв’язання специфічних проблем “інструментальної культурології” у музично-виконавській практиці та класифікує музичний інструментарій як різнорідні, відносно однорідні й однорідні музичні інструменти [4, с.5].

Я.Пухальський у “Методиці навчання гри на бандурі” [13] частково торкається питання аплікатурних прийомів у виконавській практиці на музичних інструментах і відмічає, що “спілкування з виконавцями на суміжних інструментах вплинуло на викладання гри на бандурі. Були запозичені деякі прийоми гри, технічна оснащеність, ускладнення гармонічної мови, розширення виконавського репертуару. Особливо близькою за способом звуковидобування на бандурі є гітара. З гітарних прийомів гри на бандуру були перенесені удар і щипок” [13, с.23]. Можливо погодитись із цією думкою тільки частково, адже, дійсно, гітара за тембром, звуковидобуванням, положенням як лівої, так і правої руки найбільш наближена до бандури й свідченням цього є численні переклади гітарних творів для бандури.

У працях сучасних дослідників бандурного виконавства Н.Брояко [1], В.Дутчак [8], Л.Мандзюк [9], І.Дмитрук [6] питання аплікатури є другорядним компонентом у контексті

основних досліджень, й автори не ставлять перед собою завдання щодо розв'язання конкретних аплікатурних проблем. Частково в дисертації, В. Мішалов [10] наводить приклади аплікатур, що застосовувались у виконавській практиці харківської школи Г. Хоткевича. Проте питання порівняльного аналізу аплікатурних підходів у суміжних галузях виконавського мистецтва є майже не висвітленими й такими, що потребують подальшого вивчення.

Тому **мета** статті – розгляд аплікатурних принципів у виконавстві на музичних інструментах суміжних галузей, що більшою чи меншою мірою подібні, а можливо, узагалі відмінні від проблем аплікатури на бандурі. Висвітлюючи принципи аплікатури на гітарі, арфі, фортепіано, скрипці, баяні та кларнеті, відзначається найменша наближеність до аплікатури бандуриста струнно-смичкової й духової груп (у нашому випадку скрипки та кларнета), проте існують моменти, що дозволяють віднайти деякі точки перетину в аплікатурних підходах між такими, майже полярними в цьому плані музичними інструментами.

Продовжуючи думку щодо гітари, вбачається найближча подібність у постановці лівої руки, коли чотири пальці вільно лежать на струнах (у бандурі – на басовому звукоряді), а великий палець знаходиться позаду грифа, допомагаючи підтримувати інструмент. Також важливим є той момент, що в гітариста великий палець повинен бути дещо вільнішим, дозволяючи пересування лівої руки вздовж грифа інструмента, тоді як під час гри на бандурі він має більш фіксоване положення.

У гітарному виконавстві правильним і логічним є використання природної пальцевої послідовності як у лівій (1, 2, 3, 4), так і в правій (1, 2, 3, 4, зрідка 5-й) руці. Під час гри на бандурі особливо важливим моментом є послідовне використання, по можливості, усіх чотирьох пальців лівої руки як у гамових ходах, так і під час гри окремих звуків, однак не всі гами дозволяють застосування п'ятого мізинного пальця.

Подібність положення та звуковидобування спостерігається й у правій руці гітариста та бандуриста, де переважаюче значення надається послідовності пальцівки й одиничному застосуванню п'ятого пальця. Проте в сучасному бандурному виконавстві п'ятий палець правої руки практично не використовується, хоч у ранніх “Школах гри на бандурі” пропонується його поодинокі застосування.

Відзначаємо й подібність у виконанні двох основних прийомів гри на гітарі – це: 1) удари вказівного, середнього й безіменного пальців правої руки, що спрямовані зверху вниз до деки; 2) удари вказівного, середнього й безіменного пальців правої руки, що спрямовані знизу вверх від деки. Схоже положення пальців під час звуковидобування на бандурі Г. Хоткевич називав нігтьовим (Н) та звичайним (З) і широко використовував у грі на інструменті. У сучасному ж виконавстві серія ударів у нігтьовому положенні залишилася під час виконання висхідного глісандового прийому, тремоло, звичайне положення стало основою щипка, низхідного глісандо, тремоло та ін.

Арфа як інструмент струнно-щипкової групи також має багато спільного з бандурою. Найперше це, звичайно, головні способи звуковидобування (щипок, удар), прийоми гри, специфічний, колористичний прийом глісандо, який вважається візитівкою цього інструмента й має значну кількість різновидів виконання. Глісандовий прийом у бандурному виконавстві відзначається меншою кількістю варіантів, однак діатонічний стрій арфи унеможливорює гру хроматичного глісандо, що натомість є можливим на бандурі й виконується на перетині нижньої та верхньої площин струн.

Важливою є також подібність у безопорному положенні обох рук арфіста та правої руки бандуриста. Хоча зовсім без будь-якої опори під час гри знаходиться ліва рука виконавця на арфі, оскільки права його рука частково має можливість опиратися на верхню частину деки інструмента нижнім суглобом великого пальця. “Лівій руці умовною точкою опори слугують плече й лікоть, що ніби невидимо підтримують зап'ясток”, – зазначає В. Дулова [7, с.137]. Права ж рука виконавця на бандурі взагалі постійно знаходиться без опори, і її рухомість напряму залежить від підтримки ліктьового та плечового суглобів.

На сучасному етапі між арфою та бандурою вбачається аплікатурна спорідненість, що виявляється в незадіяності в процесі гри мізинних пальців обох рук. Проте, якщо в деяких “Школах гри на бандурі” п'ятий палець знаходить своє окреме застосування, то в арфовій методиці він лише підсилює дію та активність 4-го під час щипка.

Виконавство на арфі містить значну кількість різних прийомів гри, варіативність їх розподілу між обома руками. Знаходимо деякі паралелі під час гри прийому тремоло, який в арфовому мистецтві, у більшості, виконується двома руками. Таке ж виконання прийому тремоло на бандурі пропонує у своєму підручнику Г.Хоткевич [15], коли ліва рука знаходиться в перекинутому положенні через шемсток. Проте подібне виконання є доступним лише на бандурах харківського типу. Конструкція інструментів київського зразка не дозволяє вільно використовувати цей прийом, тому в репертуарі для таких бандур він майже не зустрічається.

Регістрова відмінність арфи та бандури створює основну аплікатурну несумісність цих однорідних музичних інструментів, що виявляється в зовсім полярній послідовності пальцівки. Це означає, що візуально нотний запис (правої руки) композицій для арфи може бути виконаний на бандурі, однак аплікатура має бути змінена з точністю до навпаки – “дзеркально”, бо регістрова висотність в арфі – “до себе”, а в бандури – “від себе”.

Висвітлюючи етапи становлення фортепіанної аплікатури, маємо на меті виявити паралелі в значенні аплікатури для виконавства на цьому інструменті та бандурі. Оскільки як для фортепіано, так і для бандури аплікатура є додатковим, підпорядкованим штрихам, чинником впливу на темброве забарвлення звука, характерний окрас звучання.

Г.Нейгауз у своїй книзі “Про мистецтво фортепіанної гри” [12] підпорядковував аплікатуру трьом основним принципам. *Перший* – музично-змістовий – передбачає первинне відображення музичного образу, змісту. *Другим* педагог вирізняє принцип гнучкості, мінливості, варіантності аплікатури у зв’язку з характером стилю автора. *Третій* – це принцип зручності аплікатури для кожної конкретної руки з огляду на її індивідуальні особливості.

Бахівська модель аплікатури, подібно до моделей його попередників, теж опирається на трипальний модус, проте інтенсивніше використання Й.-С.Бахом перших пальців обох рук – це індивідуальна ідея, що сприяла більш зв’язному виконанню й подовженню фрази, а також відкривала нові перспективи подальших аплікатурних удосконалень. З того часу, коли Бах став активно використовувати 1-й палець, аплікатурні моделі починають послідовно змінюватися. Модус ще залишається трипальним, але основне технічне навантаження поступово зміщується з 2, 3, 4 на 1, 2, 3 пальці. Цей змінений модус стає головним в епоху класицизму. На його основі відбувається становлення традиційної аплікатурної системи, комбінації якої знаходять подальший розвиток у передромантичному періоді мистецтва піаністів-віртуозів [3].

Появу у фортепіанному мистецтві чотирипального аплікатурного модусу пов’язують з іменем Ф.Шопена. Суть новацій полягала в більшому технічному навантаженні 1, 2, 3, 5 пальців, використання ж 4-го вимагало особливих, специфічних умов через його слабкість і несамостійність. “Пальці на одній зв’язці”, “сіамські близнюки” – так називає Ф.Шопен 3-й і 4-й пальці піаніста. Провідним тут є принцип саме фізичної зручності, а не психологічної, на якому будувались усі попередні аплікатурні системи. У цьому полягає новаторський характер шопенівської аплікатури, його відмінна особливість від інших аплікатурних моделей.

Ф.Ліст як найяскравіший представник романтичного стилю підніс фортепіанне мистецтво на якісно новий рівень. Вирішальна роль тут належала власне лістовському п’ятипалому аплікатурному модусу. Застосування масивного звучання, оркестрове бачення й трактування інструмента, значні швидкісні досягнення в усіх видах техніки, динамічність звучання, максимальна довжина фрази й мелодичних пасажних ліній – усе це сприяло створенню оригінальних, принципово нових аплікатурних моделей.

Аплікатура струнно-смичкових інструментів істотно відрізняється від бандурної, арфової та фортепіанної. Якщо на згаданих інструментах вона служить засобом технічного полегшення гри й важливим елементом художнього виконання, то на скрипці аплікатура, водночас, зумовлює й штрихову палітру. Зміна аплікатури на скрипці істотно впливає на темброве забарвлення звука, також різні скрипкові аплікатурні прийоми означають, насамперед, неоднаковий характер звучання. На скрипці зміна тембру залежить не тільки від дії правої руки, а й від дії лівої руки, тобто від аплікатури та вібрації.

К.Флеш уперше в методичній скрипковій літературі сформулював принцип “раціонального підходу” до питання щодо вибору аплікатури. Він стверджує, що “найкраща аплікатура та, яка вимагає найменшої затрати енергії” [14, с.235], і рекомендує враховувати також індивідуальний чинник. Далі він підкреслює, що принцип “раціонального відбору” можливий лише

при розгляді аплікатури як технічного засобу, однак, аналізуючи аплікатуру як засіб музичної виразності, потрібно виходити найперше з емоційного змісту музичного твору.

До різномірних музичних інструментів з бандурою належить і баянно-акордеонна група. Дослідження аплікатурного питання є важливим у теоретичному осмисленні баянно-акордеонного мистецтва сьогодення. У фахових колах і досі не стихає полеміка стосовно прогресивності тих чи інших аплікатурних принципів, особливо між прихильниками традиційної та позиційної систем. Піднімається проблема раціональності аплікатури, суть якої полягає, насамперед, у позиційних принципах, що відкривають перед баяністами й акордеоністами великі можливості. “Позиційні принципи є універсальним засобом у розвитку дійсно професійних методів навчання, систематизують досвід усіх попередніх поколінь”, – відзначає О.Дмитрієв [5, с.4].

Ще одна група інструментів, різномірних з бандурою, – духові інструменти. Зрозуміло, що ці музичні інструменти особливо відрізняються від бандури як за способом звукоутворення, так і за звуковидобуванням. Проте в методиці виконавства на духових інструментах (наприклад, кларнеті) застосовують різновиди допоміжних, нетрадиційних аплікатур, володіння якими підвищує виконавський рівень інструменталістів. Варіантність аплікатури, її допоміжні різновиди завжди є присутніми й у бандурному виконавстві, у чому вбачається основна спорідненість цієї проблеми.

Отже, є очевидним, що проблема аплікатури, її особливостей, різноманітності та варіантності підходів залишається актуальною в усіх сферах виконавства. Якщо в одному (духовому, струнно-смичковому) виконавстві аплікатура виявляє свій вплив на звукообразжальний, тембровий ефект, то в іншому (фортепіанному, гітарному, арфовому, бандурному) – вона здебільшого є додатковим, підпорядкованим штрихам, чинником впливу на темброве забарвлення звука, характерний окрас звучання та слугує засобом для технічного полегшення ігрового процесу.

Висновки

1. Визначено часткову спорідненість бандурної аплікатури з принципами аплікатур струнно-щипкового інструмента – гітари, що мають багато спільного в положеннях ігрових апаратів, аплікатурних підходах, прийомах гри тощо. Загалом ілюструється спорідненість поширеного в усьому світі інструмента гітари з українським національним інструментом бандурою.

2. Порівняльний огляд музичних інструментів арфи й бандури виявив їх спорідненість за: 1) способом звуковидобування та звукоутворення; 2) типом строю (харківські бандури мають діатонічний стрій); 3) подібністю постановки й положення під час гри правої руки; 4) незастосовністю мізинців обох рук; 5) способами та прийомами гри. Основні відмінності охоплюють: 1) різницю строю (арфа – одноплосинний діатонічний, бандура київського типу – двоплосинний хроматичний); 2) протилежність напрямку звуковисотності регістрів; 3) несумісність аплікатури правої руки; 4) різницю у виконавських можливостях лівої руки; 5) посадку за інструментом.

3. У фортепіанному мистецтві із суміжним бандурним виконавством проглядається спорідненість у: 1) хроматичності строю та його регістровій звуковисотності; 2) відповідності в пальцевих послідовностях; 3) опорності в момент дотику пальців із джерелом звука.

4. Відносна однорідність скрипки й бандури виявляється в: 1) спорідненості звукоутворення (коливання струни); 2) застосуванні як одного із способів звуковидобування щипка під час гри піцикато; 3) подібності в положенні лівої руки. Відмінності в: 1) основному способі звуковидобування; 2) полярності в значенні аплікатури для цих інструментів.

5. У ході порівняльного аналізу аплікатурних проблем суміжних музичних інструментів (гітари, арфи, скрипки, фортепіано, баяна, кларнета) виявлено як подібності аплікатурних підходів, так і суттєві відмінності в значенні аплікатури для того чи іншого інструмента. Указані точки перетину між аплікатурою на бандурі й аплікатурами фортепіано, скрипки, баяна та кларнета, що є відносно однорідними й узагалі різномірними групами інструментів.

1. Брояко Н. Теоретичні аспекти виконавської техніки бандуриста / Надія Брояко. – Івано-Франківськ : Обл. друк., 1997. – 150 с.
2. Буркацький З. Інструктивно-художній матеріал в системі формування майстерності кларнетиста : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 “Музичне мистецтво” / Зіновій Буркацький. – К., 2004. – 24 с.

3. Варганов В. Аппликатура, движение и позиция в фортепианной игре / В. Варганов // Вопросы музыкального исполнительства и педагогики. – М. : Музыка, 1976. – Вып. XXIV. – С. 23–32.
4. Давидов М. До проблеми опанування цілісною теорією музично-виконавської майстерності / Микола Давидов // Народно-інструментальне мистецтво на зламі ХХ–ХХІ ст. // Зб. матеріалів міжнар. наук.-практ. конф. ДДПУ ім. І. Франка. – Дрогобич : Посвіт, 2007. – С. 3–14.
5. Дмитриев А. Позиционная аппликатура на баяне / Александр Дмитриев. – С. Пб., 1998. – 22 с.
6. Дмитрук І. Переклади у сучасній бандурній практиці / Ірина Дмитрук // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – 2005. – Вип. VIII. – С. 122–131.
7. Дулова В. Искусство игры на арфе / Вера Дулова. – М. : Музыка, 1975. – 229 с.
8. Дутчак В. Аранжування для бандури : [навч.-метод. посіб. для студ.] / Віолетта Дутчак. – Івано-Франківськ, 2001. – 90 с.
9. Мандзюк Л. Самостійна робота бандуриста над гамами / Любов Мандзюк // Методичні рекомендації для студентів вищих навчальних закладів культури і мистецтв. – К. ; Х. : Глас, 2004. – 23 с.
10. Мішалов В. Культурно-мистецькі аспекти генезу і розвитку виконавства на Харківській бандурі : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : спец. 26.00.01 “Теорія та історія культури” / Віктор Мішалов. – Х., 2009. – 18 с.
11. Мокрогуз І. Аплікатура бандуриста ХХ ст. як основа формування виконавської техніки / Інна Мокрогуз // Тези всеукраїнської науково-практичної конференції “Музичне виконавство України: національні, регіональні та інтегративні аспекти”. – Івано-Франківськ, 2007. – С. 57–59.
12. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры / Генрих Нейгауз // Записки педагога. – М., 1987. – 240 с.
13. Пухальский Я. Методика обучения игре на бандуре / Ян Пухальский. – К. : Госконсерватория, 1978. – 98 с.
14. Флеш К. Искусство скрипичной игры / Карл Флеш. – М. : Музыка, 1964. – 272 с.
15. Хоткевич Г. Підручник гри на бандурі / Гнат Хоткевич ; [упоряд. Черемський П., Мішалов В.]. – Х. : Глас, 2004. – 240 с.
16. Шульпяков О. Музыкально-исполнительская техника и художественный образ / Олег Шульпяков. – Л. : Музыка, 1986. – 128 с.
17. Яценко І. Аплікатурні системи у сучасній баянній методиці: концептуальний аналіз / Ірина Яценко // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ, 2009. – Вип. XV–XVI. – С. 192–196.

В статтє освєцєаєтєя вєпрєс аплікатурнєх прінціпєв ісполнїтєльствє на смєжнєх с бандурєй музїкєльнєх інструмєнтєх. Прєвєдїтєя срєвнїтєльнєй аналїз подхєдєв к прєблємєм аплікатурє в мєтєдїкє ісполнїтєльствє на однєрєднєх (гїтєрє, арфє), отнєсїтєльнє однєрєднєх (фєртєпїєно, скрїпкє) і рєзнєрєднєх (бєян, клєрнєт) музїкєльнєх інструмєнтєх.

Ключєвєє слєвє: аплікатурє, бєндурє, смєжнєє музїкєльнєє інструмєнтє, гїтєрє, арфє, фєртєпїєно, скрїпкє, аплікатурнєє прїнціпє.

The article covers issues fingering principles of performance related to bandura musical instruments. A comparative analysis of approaches to the problems in the methodology fingering execution on homogeneous (guitar, harp), relatively homogeneous (piano, violin) and heterogeneous (accordion, clarinet) musical instruments.

Key words: fingering, vandura, related musical instruments, guitar, harp, piano, violin, fingering principles.

УДК 78.1:78.2

Остан Майчик

КОМПОЗИЦІЇ НА ШЕВЧЕНКІВСЬКІ ТЕКСТИ У ТВОРЧІЙ ДІЯЛЬНОСТІ ІВАНА МАЙЧИКА

У статті розглянуто оригінальні хорові композиції й вокальні ансамблі І.Майчика на тексти Т.Шевченка. Прослідковано наявність і знаковість хорових композицій інших українських авторів цієї групи в диригентській практиці музиканта. Виявлено ознаки взаємозумовленості поетичного першоджерела, регіональної традиції й індивідуального авторського стилю в кінцевому творчому вирішенні.

Ключові слова: оригінальна хорова творчість, музична інтерпретація поезії Т.Шевченка, регіональна традиція.

Музична творчість до поезій Тараса Шевченка має особливе значення для української культури в цілому й хорового мистецтва зокрема. Власне, у найрізноманітніших складах, жанрах і формах хорової музики консолідує національно-патріотичні ідеї Кобзаревих слова отримали можливість вираження серед найширших верств українства різних історичних епох та генерацій, не втрачаючи своєї актуальності сьогодні.

Творча діяльність Івана Майчика як композитора, диригента, педагога, організатора численних колективів розпочинається в складні повоєнні часи адаптації радянського режиму на землях Галичини, охоплюючи період до зламу ХХ–ХХІ століть – утвердження основ української незалежності. Її місце серед діячів національного хорового мистецтва влучно визначає позиція, сформульована щодо характеристики творчості видатного діяча хорового мистецтва буковинця А.Кушніренка: “Українська хорова школа завжди славилася видатними іменами, що завойовували для національного музичного мистецтва гідне визнання не лише на теренах нашої країни, але й далеко за її межами. Подвижницьку діяльність Миколи Колесси, Євгена Козака, Івана Майчика, Стефана Турчака, Михайла Антківа та багатьох інших продовжили хормейстери сучасності – Анатолій Авдієвський, Євген Савчук, Павло Муравський та ін.” [1].

Вагомість музичних інтерпретацій шевченкової поезії в репертуарах виконавських хорових колективів увесь цей час достатньо висока, із чим пов’язане й інтенсивне залучання творів указаної групи в концертні програми, і стабільна потреба звернення композиторів до її новітнього осмислення з позицій змінності соціокультурних запитів та історико-політичних реалій.

Багатогранність прочитання поетичних текстів Т.Шевченка притаманна й творчому доробкові видатного діяча хорового мистецтва Львівщини І.Майчика. Однією з визначальних рис його творчості є чуйне ставлення до літературного першозразка та прискіпливий відбір творів, особливим чином суголосних зі світовідчуттям музиканта-практика. Обширність і багатство поетичного матеріалу, який надихає композитора, вражає. Зокрема, окрім Шевченкових, серед поезій, що лягли в основу оригінальних хорових композицій мистця, – твори класиків української літератури Лесі Українки, Івана Франка, Маркіяна Шашкевича, Богдана Лепкого, Олександра Олеся, Богдана-Ігоря Антонича, Миколи Вороного, Василя Стуса, Ліни Костенко [8, с.82].

Актуальність його творчого доробку, знаковість мистецької постаті багатогранного музиканта зумовлюють стабільне зацікавлення з боку публіцистів і фахових музикознавців. Спадщину та діяльність мистця в різних ракурсах висвітлювали М.Білинська, М.Гордійчук, Н.Завісько [1], Ю.Булка, Я.Коваль, М.Красовський [2], М.Мушинка [7; 8], Я.Михальчишин, Х.Самоцька [9], А.Чайковський, І.Чупашко [10]. Передмова до збірки сина композитора – Тараса Майчика [5] і нещодавні дослідження в галузі камерно-вокальної творчості мистця Наталії Майчик [6] демонструють не лише аналітичний погляд, але й постають цінним свідченням особливої втаємниченості в перебіг творчого процесу, світоглядні та мистецькі позиції композитора. Однак жодна із цих праць не ставить за мету виокремлення в автономну царину хорової творчості мистця в цілому та вияву взаємозумовленості поетичного першоджерела, регіональної традиції й індивідуального авторського стилю в кінцевому творчому вирішенні. Розгляд названих аспектів у композиціях І.Майчика на тексти Т.Шевченка і є **метою** нашої розвідки.

Хорові композиції на тексти Тараса Шевченка в мистецькому доробку музиканта складають окрему групу. Її особливістю є стильова монолітність і стислий час виникнення: спільність внутрішнього строю й стилістики зумовлює те, що майже всі твори написані протягом 1997 року (виняток становить хор “І широкою долину”, який постав 1987 року.). Частина з них (11 хорових та ансамблевих творів) була опублікована в збірці “Хорові твори”, яка вийшла друком у 1997 р. [3]. У повному обсязі* вони ввійшли до збірки “Хорові твори та романси на слова Тараса Шевченка”, виданої до 190-річчя з дня народження видатного українського поета [4], яка містить 15 хорових композицій та 3 солоспіви.

До написання цих хорових композицій мистець прийшов озброєним значним практичним досвідом диригентської практики та здобувши чималий творчий арсенал композиторських засобів хорового письма.

* Перелік творів попереднього видання було доповнено композиціями “Думи мої! Ви мої єдині”, “І широкою долину”, “Ми заспівали, розійшлись”, “Віддай мене, моя мамо” і трьома камерно-вокальними творами.

Про це свідчить відгук на першу з названих збірок наставника І.Майчика з композиції видатного польського композитора Анджея Нікодемівича. Протягом довгих років контакти між учнем і наставником зберегли характер взаємоповаги й широкій зацікавленості творчими здобутками. Через десятиліття, після вимушеної еміграції до Польщі, композитор європейської слави А.Нікодемівич, вітаючи свого колишнього учня І.Майчика з виходом у світ об'ємного авторського видання [3] хорових композицій на тексти В.Сосюри, Б.Стельмаха, Б.-І.Антонича, О.Олеся, М.Петренка, Т.Шевченка, І.Франка, С.Чарнецького, В.Лучука та власні поезії, писав: "Хочу Вам дуже подякувати за надіслані ноти Ваших хорових творів... Перш за все поздоровляю, що надрукували Вам таку велику збірку творів. Це свідчить про те, що вони були у видавництві добре оцінені... видно, що Ви оволоділи професійною технікою, а особливо помітно, як добре Ви знаєте хор, його фактуру і що маєте у цьому відношенні багато фантазії"*.

Стилістика композицій формувалась і під впливом глибокого осягнення національного досвіду музичного прочитання Кобзареві поезії в практичній диригентській роботі з найрізноманітнішими колективами, серед яких особливо вагомою школою стало керівництво капелюю "Трембіта". З нею музикант виносив на концертну сцену "Заповіт" О.Кошиця, хорову поему М.Лисенка "Ян Гус", музичний твір Ф.Колесси "Було колись в Україні" (обидва твори виконував чоловічий склад капели), "Якби мені черевики" (муз. Ф.Колесси), а також грандіозний мистецький проект "Кавказ" С.Людкевича. Його тріумфальне виконання, підготовка якого відбувалася за участю автора, було здійснене 28 лютого 1965 року у Львівській обласній філармонії під орудою Д.Пелехатого [8; 10].

Хорові твори композитора протягом творчої діяльності зазнали певного розвитку та зміни провідних тенденцій. Насамперед мистець еволюціонує від витончених мініатюр до складних монументальних за формою й фактурою творів. Якщо хорові композиції "Барвінок цвів і зеленів", "І широку долину", "Три літа", "Ми заспівали, розійшлись", "Обніміте ж, брати мої", "Не так тії вороги", "Та не дай, Господи, нікому", "Ой гляну я, подивлюся", "Не забудь", "Думи мої! Ви мої єдині" за масштабами тяжіють до хорової мініатюри, то хори на поезії Т.Шевченка "Світе ясний, світе тихий", "Чи ми ще зійдемося знову", "І день іде, і ніч іде" слід віднести до другої групи. Умовним є принцип поділу композицій збірки на хори та романси, оскільки мистець особисто опрацював низку з них як ансамблеві твори. Зокрема, до ансамблів слід віднести чоловічий квартет "Як маю я журитися" і жіночий квартет "Віддай мене, моя мамо".

Сольні оригінальні композиції на тексти Т.Шевченка вирізняються серед творів І.Майчика духом народнопісенної стилістики. Видатний український поет Максим Рильський, глибокий знавець поезії Кобзаря, справедливо відзначав: "Тільки той добере ключ до таємниць Шевченкового віршування, хто глибоко зрозуміє й відчує його зв'язок з народною мелодією" [5, с.4].

Солоспіви, романси, хори й ансамблі композитора до його поезій відрізняються глибоконаціональним відчуттям, поєднаним з тонким психологізмом, загостреним відчуттям соціальної проблематики. Бунтарський, революційний і філософський, пророчий дух, притаманний хоровим творам, змінює в них теми співчуття, сокровеного співпережиття маленькій людині, знедоленій, приреченій на страждання. "Поезія Кобзаря, його вогненне слово, переживання, найтонші нюанси інтимного, найгостріші соціальні драми, гнівний біль безправ'я, неволі, хвилини розпачу, жаль за знівеченим життям, голос потоптаної людської гідності, сила непокори, що не раз переходить у скрик прокляття – дуже близькі композиторові", – зазначається в передмові до авторської збірки [5, с.4].

Оригінальні твори на Шевченкові тексти позначені особливим інтонаційним строем та образністю, зумовленою духом поезії. У них чітко виділяються дві панівні теми – загальнолюдське горе, муки та страждання народу й образи інтимної лірики, нерозділеного кохання, прощання з молодістю, гірка самотність.

"Найціннішим в творчому доробку Івана Майчика мабуть є твори, присвячені поетичній спадщині Т.Г.Шевченка, яку він ціле життя осмислює на філософському рівні; ціле життя він не розлучається з Кобзарем і все знаходить у ньому натхнення... Він виростає в духовному плані, ушляхетнює свої почуття, витончує їх, ускладнює їх гаму, удосконалюючи і свою власну палітру"**.

* Нікодемівич А. Приватний лист до І.Майчика. – Люблін, 1990. – 12.ІІІ.

** Саноцька Христина. Гідне ювілейне видання (відгук на збірку "І.Майчик. Хорові твори". – К.: Музична Україна, 1997). – Львів, 1997. – Грудень. – С. 5.

Хор на слова Т.Шевченка “Барвінок цвів і зеленів” мистець символічно супроводив присвятою “Дорогій дружині Марії”.

Цей твір являє собою тричастинну безрепризну композицію (АВС) з яскраво контрастними образами, де кожен епізод відтворено відмінними виразовими засобами (як, наприклад, у пісні “Весняний сон” Ф.Шуберта чи хорі “Сон” К.Стеценка).

Вступ на *molto andante* інтонаційно готує тематизм першого розділу. Йому притаманні лінеарність розгортання, низхідні хроматичні поспівки.

Перший розділ втілює пасторальний, камерний та інтимний образи з елементами музичного живопису (інтонаційні звороти з мелодизованим пасажем-групетто в чоловічого хору та широким мелодичним ходом басів на словах “*слався, розстилався*”).

Наступний розділ (“*Та недосвіт перед світом*”, *espressivo*) відрізняється більшою емоційною напругою, динамічним розгортанням, подієвістю. Таємничий, фантастичний колорит композитор підкреслює сонористичним прийомом – смугою сповзаючих по хроматизмах ундецімакордів та особливою ладовою природою – лідійським *Des-dur*. Він поєднується з контрастним образом – легковажною, дещо саркастичною танцювальністю (*molto marcato*) з вісімковими акордами на *staccato*, жанровою опорою на козачок, зумовленою метричною перемінністю (3/4–4/4) та його характерною кадансовою ритмічною фігурою. Від заключного розділу (“*Шкода того барвіночка*”, 3/4) – філософського узагальнення та висновку його відділяє велика смислова й агогічна цезура (фермата з паузою). У ньому панує акордова вертикаль з наспівними підголосками, але в поєднанні з пунктирами й інтонаційними ходами, що ріднять цей розділ з матеріалом середини. Таким чином, тематизм і фактура мають узагальнюючий, підсумовуючий виклад. Завершує твір розгорнене плагальне доповнення (3 такти) на словах *Барвіночка шкода* – гіркий болісний епілог-післямова.

“Обніміте ж, брати мої” – це контрастно-складова композиція поемного типу – тематизм кожного з розділів інтонаційно проростає з попереднього.

Епічно-зосереджений вступ (*mormorando*, *Andante sostenuto*, 5/4, 2 такти) тонально нестійкий і витриманий у хоральному викладі.

Початковий розділ близький за жанром до ліричної народної пісні, грані форми якого відтінені зміною тональності (*g-moll* – *Es-dur*). Хорова фактура має риси канта – двоголосний виклад теми з терцевою второю протиставляється антифонним чоловічим голосам чи партії тенора на тлі органного пункту баса.

Наступний розділ (“*Благословіть дітей своїх*”, *p*) відзначений ремаркою *Religioso sostenuto*. Тут панує велична декламація із силабічним акцентуванням, неперіодична метрична змінність – 5/4–2/4, а хоральність збагачена альтераціями, підкресленою емоційністю. Зміст тексту розкривається через агогічно-штрихові прийоми (наприклад, ізометричні акордові вертикалі на *staccato* на словах “*Твердим руками*”). Пластичним є і тональне вирішення цього епізоду: *As-dur* – *C-dur* – *B-dur* – *Es-dur*.

Розділ (“*І забудеться срамотна давня година*”, *g-moll*) побудований на антифоні хороших груп у канонічній імітації. У його кульмінації застосовано просторовий ефект відлуння: “*Слава Україні*” у сопрано у високому регістрі повторюється на сексту нижче, а потім іще вдруге транспонується на сексту вже в партії альтів (з *ritenuto* й ферматою).

Четвертий епізод (“*І світ ясний*”, *Es-dur*, *Andante sostenuto*), відтінений просвітленою хоральністю з кантиленними підголосками, перекидає арку до другого епізоду.

Заключний розділ (“*Обніміться ж, брати мої*”, *Es-dur*, *molto espressivo*) поєднує стрімкі пунктири й інтонації пристрасного благання, фактура збагачена емоційними альтераціями та виділяється широким діапазоном. Кода твору своєрідна, тануча зі стрімким динамічним спадом (*dolce*, *ff-ppp*).

Ансамблеві композиції відрізняє камерність змісту й відповідний до нього відбір виразових засобів, який відображає слідування регіональним традиціям аматорського салонного музичування. Так, дух Шевченкової поезії, змістова структура вірша спонукали до вирішення жіночого ансамблю “Віддай мене, моя мамо” у вигляді фольклорної пари – думка-шумка з багаторівневим контрастом складових. У першій подано звертання до матері та роздуми про милого, у другій – висловлювання дівчини від першої особи. Традиційна співність Шевченкового слова

зумовлює стилізацію в душі фольклорної ліричної пісенності. Саме таку інтонаційну модель обирає І.Майчик, однак ритмізуючи її в стилі вербункош.

Чоловічий квартет “Як маю я журитися” наділений рисами танцювальності й інструментального звуконаслідування в першому розділі двочастинної репрізної форми та синтезу чумацької пісні й фактури Liedertaffel – у яскраво контрастному другому.

“Музика композитора Івана Майчика на слова геніального поета Тараса Шевченка – важлива сторінка його творчості. Їй властивий широкий тематичний та образний діапазон. Драматичний потенціал поета закладений у кожному музичному творі, забарвлений народною піснею. Саме в народній пісні вбачає композитор справжнє джерело своєї композиторської творчості” [5, с.3].

Композиції І.Майчика на тексти Т.Шевченка виконували й виконують не лише колективи, з якими він працював (хорова капела хлопчиків, юнаків і чоловіків “Дударик”, Народна капела “Лемковина” (Рудно, кер. І.Кушнір, Р.Стефанко), але й традиційно включають у свій репертуар молодіжний хор “Євшан” (кер. І.Даньковський), Галицький камерний хор (кер. В.Яциняк), камерний хор “Аколада”, ансамблі “La vivo”, “Нюанс” (кер. О.Майчик) і ряд інших аматорських та професійних формацій. Вони незмінно входять у студентський хоровий та ансамблевий дидактичний репертуар.

Хорові твори Івана Майчика на слова Тараса Шевченка творять дві генеральні образно-змістові групи. Хори першої групи пройняті революційним пафосом, історичними мотивами, філософською глибиною осмислення, їх відрізняє потужність, монолітність вислову, близькість історико-епічним фольклорним жанрам, соковита вокально-хорова палітра. Другу групу відзначають семантичні риси ліричної пісні та романтичної романсовості з глибоким психологічним підтекстом, а нерідко яскравими емоційними контрастами. Шевченківські тексти вокальних ансамблів, органічно орієнтовані на музичне прочитання у фольклорному душі, у І.Майчика набувають ефекту “три масок” зі змінністю ритмічного начала, закладеного в поетичний текст, а також засвоєння інструментальних форм викладу у фактурі ансамблевого вокального твору. Для них більшою мірою притаманні неофольклорна стилізація та лаконічна зображальна ілюстративність, на відміну від символічної у творах на сл. Б.-І.Антонича. Однак великоукраїнська пісенність оздоблена в них засобами стилізації в душі вербункош і Liedertaffel.

1. Завісько Н. Подарунок від Андрія Кушніренка / Наталя Завісько. – Буковинське віче. – 2012. – № 2164 (2). – 13 січня.
2. Красовський І. Діячі науки і культури Лемківщини : довідник / Красовський Іван. – Торонто ; Львів : Думка світу, 2000. – 124 с. – (Фундація Дослідження Лемківщини у Львові, Бібліотека Лемківщини ; вип. 21, с. 16, 44, 122).
3. Майчик І. Хорові твори : [ноти] / Іван Майчик. – Львів, 1997. – 208 с.
4. Майчик І. Хорові твори та романси на слова Тараса Шевченка : [ноти] / Іван Майчик. – Львів, 2003. – 80 с.
5. Майчик Т. Передмова / Т. Майчик // Іван Майчик. Хорові твори та романси на слова Тараса Шевченка. – Львів, 1987. – С. 3–5.
6. Майчик Н. Солоспів на тексти українських поетів І. Майчика. Спроба атрибуції індивідуально-стильових рис / Н. Майчик // Наукові збірки ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Музикознавчі студії. – Львів : Сполом, 2010. – Вип. 22. – С. 246–253.
7. Мушинка М. Син Бескидів, закоханий у музику – Іван Майчик / Микола Мушинка // Альманах “Наш Львів”. – 2006. – Ч. 1. – С. 298–300.
8. Мушинка М. Іван Майчик – визначний лемківський диригент, етномузиколог, композитор / М. Мушинка // Тернопіль. – 2008. – № 2 (35). – С. 80–87.
9. Саноцька Х. І посіяне жать / Христина Саноцька // Українська культура. – 1998. – № 11–12. – С. 28.
10. Чупашко І. П. Записи розмови з заслуженим діячем мистецтв України І. І. Майчиком / І. П. Чупашко // Володимир Василевич. Воля і доля / І. П. Чупашко. – Львів : ТЗоВ «ВФ “Афіша”», 2008. – С. 130–137.

В статтє рассмотрєны оригинальные хоровые композиции и вокальные ансамбли И.Майчика на тексти Т.Шевченко. Прослежены наличие и знаковость хоровых композиций других украинских авторов этой группы в дирижерской практике музыканта. Выявлены признаки взаимообусловленности

поетического первоисточника, региональной традиции и индивидуального авторского стиля в конечном творческом решении.

Ключевые слова: оригинальное хоровое творчество, музыкальная интерпретация поэзии Т.Шевченко, региональная традиция.

Review the original choral compositions and vocal ensembles I.Maychuk to texts T.Shevchenko. Traced to the presence and iconic choral compositions of other Ukrainian composers of this group in the conductor's practice musician. The signs of the interdependence of poetic source, regional traditions and individual writing style in the final creative decisions.

Key words: original choral works, musical interpretation of the poetry of Taras Shevchenko, the regional tradition.

УДК 786.8 (477) "195"

Андрій Сташевський

БАЯННА МІНІАТЮРА У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ТРЕТЬОЇ ЧВЕРТІ ХХ СТОЛІТТЯ: МОВНОСТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ЖАНРУ

У статті проводиться стислий аналіз найбільш показових творів баянного репертуару, створених вітчизняними композиторами в період 1950–1970-х років у різних жанрових підвидах інструментальної мініатюри. Простежуються їх мовностильові та композиційні особливості.

Ключові слова: баянний репертуар, жанр мініатюри, українські композитори, мовностильові особливості.

Жанр мініатюри відіграв суттєву роль у процесі формування вітчизняної оригінальної літератури для баяна академічної традиції. Адже саме в цьому жанрі в найрізноманітніших його піджанрових різновидах почали з'являтися перші професійні композиції для баяна як у російській музичній культурі (М.Чайкін, В.Мотов, Ю.Шишаков та ін.), так і в українській (В.Дикусаров, Г.Шендерьов, К.М'ясков, В.Власов, А.Батршин). Створення перших вітчизняних високохудожніх мініатюр для баяна нефольклорного спрямування припадає на період кінця 1950-х – початку 1970-х років – часу активного розвитку й домінування в музичній культурі ідей і принципів парадигми радянського мистецтва, що здійснило значний вплив на всю систему мовно-стильових складників. Сьогодні, у процесі вивчення надбань вітчизняної музики, зокрема оригінальної баянної літератури, різноаспектну мистецтвознавчу цікавість викликають надбання в цій галузі композиторів радянської доби, на творчих доробках яких і відбувалося становлення професійного баянного репертуару академічної традиції.

Певні аспекти баянної музики українських композиторів досліджувалися різними авторами: М.Імханицьким, Д.Кужелевим, В.Кузнецовим, А.Нижником, Л.Понікаровою, А.Семешком, А.Стельмашенком та ін. Але ж недостатнім, на нашу думку, є висвітлення жанрово-стильових особливостей баянних мініатюр нефольклорного напрямку, створених українськими композиторами в радянський період, у т. ч. дослідження в них особливостей образного строю, методів і принципів композиційної роботи, специфіки інструментально-виражальних засобів тощо.

Отже, вищезазначене й окреслює актуальність нашої статті та її мету – аналіз найбільш показових баянних творів малих форм, написаних вітчизняними композиторами в період 1950–1970-х років, і виявлення їх мовностильових особливостей.

Своєрідне втілення рис індивідуального мовного комплексу спостерігаємо у творчості Георгія Шендерьова, зокрема, у його п'єсі "Прелюдія і токати" (1959). За жанровим визначенням твір є двочастинним циклом (диптихом), де основне змістовне навантаження припадає на другу частину (токату). А прелюдія, хоч і має власний драматургійний розвиток, усе ж таки більше виконує роль інтродукції, тобто повільного вступу до активно-рухливої й енергійної токати.

З перших тактів твору проявляються індивідуальні особливості гармонічної мови Г.Шендерьова: тема подається щільним акордово-тризвучковим викладом (проходячими блок-акордами) на тлі двох витриманих бурдонів у баса й нижньому голосі партії правої руки, інтервальне забарвлення яких відбиває секундове (квінтдецима) співзвуччя, а перша гармонійна вертикаль дорівнює нонакордовій звучності. Поступова зміна баса (секундовий рух угору) на основі по-

вторень блок-акордової теми перетворює гармонійне забарвлення, надаючи йому різнозвучних відтінків. Розвиток басової лінії набуває синкопованого вигляду, а згодом цей ритм підхоплює акордовий супровід лівої клавіатури. У кульмінаційній частині автор використовує пальцеве тремоландо акордів, що додає вислову занепокоєно-патетичного характеру.

Друга частина диптиха (токата) написана в тричастинній формі, де в першому її розділі автор виявляє особливу винахідливість щодо фактуротворення й тематичної організації. Піддаючись клавіатурно-конструктивній специфіці трирядного баяна, Г.Шендерьов подає головну тему токати у вигляді швидкоактивного акордового руху, але в максимально зручному для виконання викладі. Тобто вибудовує акордовий тематизм між рядами, які детермінують паралельно-транспозиційне перенесення, що дозволяє втілювати музичний матеріал виконавсько комфортно й ефектно у швидкому темпі. Так, у цьому творі практично відсутні комбінації паралельних акордових пересувань з використанням першого й третього рядів, що передбачає їх різну фігурально-аплікатурну структуру. Отже, такий підхід автора розвиває принципи компонування музичного твору “від клавіатури”, що в позитивному його прояві виявляє характерні іманентно-інструментальні властивості баяна та дозволяє втілення художньо-образної сторони суто оригінальними, зокрема, фактурно-клавіатурними засобами.

Як справедливо зазначає В.Бичков, Г.Шендерьов на той час був одним з небагатьох баянних композиторів, які відверто намагалися розширити гармонійну основу та вийти за межі панівної в баянній музиці середини ХХ століття мажоро-мінорної системи. Дослідник також відмічає певні авторські новації Г.Шендерьова в цій площині – використання альтернативних співзвуч (нонакордики), що додає музичній мові особливої терпкості й гостроти, неочікувані відхилення в далекі тональності без закріплення, гармонізація простих мелодійних побудов складними гармонійними послідовностями тощо [1, с.133].

Такий підхід спостерігаємо майже в усіх баянних творах автора – від обробок і мініатюр до великих циклічних композицій. Ще одним яскравим прикладом у цьому аспекті виступає невеличкий твір композитора концертно-естрадного спрямування “*Интермеццо*”, у серединному розділі якого помічаємо типово “шендерьовську” гармонію. Її характерні особливості, що майстерно відтворені автором у площині традиційного концертно-баянного інструменталізму, сягають жанрової сфери тогочасної естради – симфоджазів, біг-бендів, популярно-танцювальних напрямів.

Майже паралельно з Г. Шендерьовим активну позицію щодо збагачення музичного словника, зокрема гармонічної мови оригінальної літератури для баяна визначеного періоду, своєю яскравою творчістю репрезентував Віктор Дикусаров – один з найцікавіших представників баяного романтизму.

Серед визнаних здобутків початкового періоду творчості композитора виділяється низка баянних мініатюр, поміж яких *Прелюдія b-moll* (1959). Невеликий твір, представлений тричастинною формою, переповнений щирістю почуттів і настроїв – від лірично-витонченої емоційності до пафосної декламаційності. Починається прелюдія спокійно-врівноваженою співучою мелодією, що експонується октавним викладом із щільним внутрішньо-гармонійним заповненням на тлі тріольно-пунктирного басово-акордового акомпанементу зі своєрідними “спусканнями” басової лінії при збереженні гармонійної основи.

Така щільність фактури баянних творів є однією з показових специфічних рис стилістики В.Дикусарова, який завжди прагнув до оркестральності висловлення. Уже починаючи з кінця четвертого такту, фактура партії правої руки розшаровується ще значніше й виходить на тришаблевий рівень: мелодія верхнього голосу, гармонічна педаль, активний підголосковий контрапункт.

Серединний розділ за своєю образністю представляє іншу, контрастну попередній сфері стихію – тривожно-схвильоване, активно-стрімке й віртуозне викладення пасажів, що обігрують нестійку формо-структуру розробкового характеру. Як основний елемент-фігуру дрібної техніки автор у цьому епізоді обрав швидкісне чергування тризвуку з одним звуком, так звані “ламані акорди” (активна перемінна робота групи 5-го, 4-го й 3-го пальців з 2-м), що на тлі постійної мінливості акордових структур виявляє неабияку технічну складність для виконання, а з іншого, тобто художнього боку, такий прийом відтворює яскраво-звучний, бурхливий потік

фактурно-інструментального висловлення. Ефектність віртуозного шлейфа посилює зміна спрямованого руху на стрибкоподібний через октаву.

Кульмінацією прелюдії є невеличкий епізод, що готує репризне проведення теми та представлений каскадом октавних пасажів у тридольному розмірі (12/8) з фіксацією окремих гармонійних устоїв. Постійна тональна мінливість, секвенційність розвитку, загальні форми руху, агогічна свобода виконання створюють відчуття граничного емоційного пориву й патетики.

Репризне проведення теми відзначено новою образною якістю: майже крайня гучність динаміки (*fff*), трансформація гармонічної педалі у функцію акомпанементу, пружність ритмічно-переінтонованого акордового супроводу (чергування синкопованої та ямбічної структур ритміки) надають темі рис життєстверджуючої величі й піднесення. Крім вищеокреслених штрихів щодо особливостей авторського словника, у п'єсі композитор сміливо залучає акордові переміщення в широкому їх розташуванні, намагаючись тим самим розширити традиційно-інструментальні засоби баяна, наблизити музичну тканину до тутійно-оркестрального вислову. Навіть у партії лівої руки він іноді використовує подвоєні зменшені тризвуки, що фонічно дає звучання повного зменшеного септакорду, намагаючись цим максимально ущільнити фактурне полотно.

Інші образні настрої виявляє не менш яскравий і популярний твір В.Дикусарова *Скерцо* (1958). Віртуозно-технічне спрямування п'єси перетинається з переважно грайливим, веселим характером, який іноді порушує певна схвильованість, а подекуди й пісенна ліричність. Легкість і граціозність детермінують як тридольний метр (3/8) і значна рухливість темпу (*Allegro*), так і власне структура мотивів головної теми: чергування повнотактних стакатних восьмих з ямбічно-передітковим зворотом-оспівуванням шістнадцятих.

Вдало й винахідливо автор використовує метроритмічні прийоми (“гра часом”) у наступному епізоді коротких терцевих перебіжок. Залучення так званих “хімеолій”, тобто викладення мотивів основного тематизму дуольними структурами в умовах тридольного розміру, який свідомо підкреслено ще й басово-акордовим акомпанементом, створює певну диспропорцію метро-ритмічної врівноваженості та додає музичному характеру пікантності й забавності.

Серединний розділ твору (*Andantino*) представляє іншу образну сферу – лірична й задушевно-тепла мелодія обкутана сріблито-ніжною романтичною гармонією, а ритмічно-неповний тридольний акомпанемент (без другої, а іноді й без третьої долі) створює ефект легкого коливання й невимушеності.

Усі мовно-композиційні чинники музичної стилістики баянної спадщини композитора підпорядковані його глибокій сутності творця-романтика. Не випадково з ім'ям В.Дикусарова тісно пов'язана ціла епоха вітчизняного баянного романтизму як з найяскравішим представником цього художнього напрямку. Цитатною характеристикою творчого обличчя митця стало висловлення А.Семешка: “Образно-емоційні грані творчості композитора розкривають романтичну сутність його музики. Їй притаманні захопленість молодості й трепетне чекання таємниці, світ мрій, невтомний порив і пафос боротьби” [3, с.3].

Переважно романтичну традицію відбиває й оригінальна творчість для баяна Костянтина М'яскова у створеній ним цілій когорті мініатюр і п'єс розгорнутого плану. *Поєма* (1960; у першій редакції – Концертна п'єса*) наповнена широким діапазоном романтичних переживань і почуттів. Елегійно-поетичний характер (*Andante con estr poetico*) декларується відразу ж у невеликому вступі, в інтонаційно-ритмічній основі мелодики якого приховуються паростки майбутньої головної теми п'єси.

Перше проведення теми, що викладено одноголосно з фрагментальним вкрапленням підголоска наприкінці фраз, зберігає лірично-співочий елегійний настрій. Однак уже в другому періоді спостерігаємо активне гармонійно-підголоскове нашарування фактури, що представлено в секвенційно-періодичному викладі з пологим сходженням униз. У цілому у творі відзначено багато типових рис поємності – фрагментарно-інтенсивний, хвильовий розвиток драматургії, наявність декількох кульмінаційних вершин, активні нагнітання й спади динаміки, широкі агогічні відхилення, експресивно-декламаційний характер загальних форм руху.

* Під цією назвою твір видано в 1970 році (Альбом баяніста / упоряд.: В. Паньков, М. Давидов. – К.).

Серединний епізод представляє два блоки з різним структурно-тематичним й образним наповненням. Перший – елегійно-широка одноголосна мелодія в середньонизькій тисетурі (квазі-віолончель), що обрамлена фактурно-гармонійною фігурацією підголоска. Педальний бас першої долі, який перетікає в м'яке зняття акорду другої долі з одночасною відсутністю звучання на третій слабкій долі, загущує інтонаційну опорність на початку кожного нового такту. Другий – вільний щодо форми каденційно-розробковий віртуозний фрагмент, остання, найбільш розвинена й інтенсивно-швидкісна хвиля якого призводить до поступового граничного нагнітання, гальмування руху та переходу одноголосного шлейфа в акордове декламаційно-скандоване лементування та підготовлює репризне проведення теми поеми вже в новій образно-емоційній якості, тобто запально-урочистого потужно-тугійного викладу.

П'єса *Скерцо* (1960) К.М'яскова віддзеркалює іншу образно-емоціональну сферу, а з нею й інші норми композиційно-структурної побудови. Головна тема скерцо зі своїм грайливо-пружним характером є одноманітною за структурою (стакатний плин восьмушок) і маловираженою за формою. Вона уособлює більшою мірою тему-рух, з постійним розвитком і трансформацією мотивних елементів. Спектр образів-характерів Скерцо К.М'яскова досить широкий та не виходить за іманентні межі даного жанру: весела грайливість, подекуди гумористичність, ніжна експресія, навмисна бурлесковість, фанфарна буфонадність тощо.

Як і в багатьох інших своїх баянних мініатюрах, у цьому Скерцо М'ясков подає достатньо розвинену каденцію віртуозного кшталту. Вона викладена у вільній метриці, тобто без розміру й поділу на такти. Автор обирає мотивні елементи та формули для неї, які максимально зберігають скерцозний характер: рухи дрібної техніки з ламаним (скрите двоголосся) ходом, ланцюжкові й східчасті ходи окремих груп і ланок, а також звичайні гамоподібні пасажі.

З найбільш яскравих і репертуарних мініатюр оригінальної баянної музики українських композиторів визначеного періоду виділяється *Експромт es-moll* (1962–1963) Віктора Власова. Твір написано в тричастинній формі, основний тематичний матеріал якого представлено віртуозно-варіаційним викладом пасажно-дрібною технікою, що пропонується до виконання в надшвидких темпах – Presto, Prestissimo. Загальний характер Експромту збирає цілу низку емоційних зрізів: від піднесено-трепетної польотності до суворой настороженості, від темпераментного пориву до невтримно-екзальтованого пафосного скандування. За образно-стильовими ознаками цей твір значно наближається до світосприйняття, яке віддзеркалює баянна музика Віктора Дикусарова – творчого сучасника В.Власова. Очевидно, у цій ідентичності ховається вплив єдиної художньо-стильової аури, притаманної радянському музичному мистецтву доби 1950–1960-х років.

Разом з тим фактурнокомпозиційний комплекс цієї п'єси представляє досить стандартний набір традиційно-баянних інструментальних засобів – октавні й акордові (у звичайному їх вигляді) побудови, дрібна пасажно-фігуративна одноголосна тканина, простий басово-акордовий акомпанемент. Але на фоні цих “аскетичних” складових п'єса відрізняється щирим мелодизмом й експресією. Цьому сприяє активна розробковість тематизму, секвенційність, часті тональні відхилення, активний і напружено-наскрізний розвиток драматургії.

Серединний розділ подано у вигляді суворо-стриманої мелодії пісенного характеру, що експонується спочатку одноголосно, а згодом розвертається в акордовому мотивно-розробковому вигляді. Типові пісенно-інтонаційні звороти апелюють до традицій радянської масової вокально-пісенної творчості, що також підтверджують напружено-патетичні “заклики” наприкінці тематичних періодів і “модний” у радянській музично-пісенній культурі принцип інтонаційно-емоційного зриву на гребені кульмінаційної хвилі.

Серед інших композиційних прийомів, що заслуговують на увагу в цьому творі, вдало реалізований метод дроблення й згортання мотиву. Так, напередодні другого проведення основної теми скандуючо-запитальні заклики у вигляді тридольного мотиву ущільнюються й переростають у дводольні мотивні інтонації (залишаючись в умовах тридольного розміру), що провокує своєрідну нестійку “гру метрикою”. Подібний прийом автор використав і в кульмінації твору – угруповуючи акордовий хід униз по два однорідні сегменти відбувається своєрідне метричне збивання, яке підкреслює прискореність загального руху та посилює виражальність кульмінації.

Отже, завершуючи розгляд окремих творів у жанрі баянної мініатюри, створених вітчизняними композиторами в період 1950–1970-х років, відзначимо, що цей жанровий напрям музики для баяна, як, утім, і все музичне мистецтво країни, цілком знаходився під ідейно-мистецьким впливом епохи соцреалізму в культурі, який полягає в “...запрограмованій впізнавальності, передбачуваності мистецького ходу та зводиться приблизно до такого стандарту – боротьба, картини природи, жанрова сцена, народне свято...” [2, с.117]. Такий “творчий шаблон” тривалий час визначав художні межі не тільки образно-емоційної сфери музичних творів, а й підходи їх мовностильової організації та добір виражальних засобів.

1. Бычков В. Баянно-акордеонная музыка России и Европы. Кн. 1 / В. Бычков. – Челябинск, 1997. – 216 с.
2. Козаренко О. Музична мова Б. Лятошинського в умовах стратифікації національного музично-семіотичного процесу / О. Козаренко // Українське музикознавство. Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського. – К., 2000. – Вип. 46. – С. 116–121.
3. Семешко А. Про автора / А. Семешко // В. Дикусаров. Твори для баяна. – К. : Муз. Україна, 1991. – С. 3.
4. Сташевський А. Нариси з історії української музики для баяна / А. Сташевський. – Луганськ : Поліграфресурс, 2006. – 152 с.

В статье проводится краткий анализ наиболее показательных произведений баянного репертуара, созданных отечественными композиторами в период 1950–1970-х годов в разных жанровых разновидностях инструментальной миниатюры. Прослеживаются их языково-стилевые и композиционные особенности.

Ключевые слова: баянный репертуар, жанр миниатюры, украинские композиторы, языково-стилевые особенности.

In the article the short analysis of the most indicative products bayan's repertoire, created by domestic composers during the period of 1950–1970th years in different genres of a tool miniature is carried out. Their Language-style and composite features are traced.

Key words: bayan's repertoire, a miniature genre, the Ukrainian composers, Language-style features.

УДК 78.083.82:786.2

Ірина Новосядла

УКРАЇНСЬКІ АВТОРСЬКІ ОБРОБКИ КОЛЯДОК І ЩЕДРІВОК У ФОРТЕПІАННОМУ ПЕДАГОГІЧНОМУ РЕПЕРТУАРІ

У статті розглядаються фортепіанні обробки колядок і щедрівок у творчості українських композиторів, обґрунтовується доцільність їх використання в сучасній педагогічній практиці, пропонується виконавсько-методичний аналіз окремих зразків.

Ключові слова: фортепіанні обробки колядок і щедрівок, українські композитори, педагогічний репертуар, виховне значення.

Інтерес сучасної музичної педагогіки до народних джерел – це не ностальгія чи модна ретроспектива, а усвідомлення й шана тих колосальних духовних зусиль сотень попередніх поколінь, які зумовили сьогоднішній культурний рівень нашого суспільства. Концепція музичного виховання на основі української національної культури полягає в ставленні до фольклору як до невід’ємної частини духовного життя українського народу, у зверненні до народної музичної творчості через призму її життєвих зв’язків із духовним, матеріальним і практичним світом людини. Тож залучення фольклорних музично-поетичних творів розглядається як важливий засіб формування національної свідомості юних громадян України, розвитку їхньої художньо-естетичної культури, вагомий чинник гуманітаризації музично-навчального процесу. Нині, в умовах національного відродження, головним завданням музичної освіти має бути не лише розвиток професійно-виконавських здібностей, але й формування особистості в її національній визначеності, що неможливе без прилучення до культурної спадщини, до збереження її надбань, тому актуальною є проблема поповнення педагогічного репертуару зразками української народної музичної культури.

Яскравим і самобутнім зразком національного фольклору є жанр *колядок і щедрівок*, що тривалий час радянської доби – унаслідок заангажованості, заідеологізованості музичної культури й освіти зокрема – залишався незатребуваним. Вивчення цих зразків старовинного пласта традиційної української музичної культури в різних аспектах у сучасному музикознавстві, використання їх у навчальному процесі стало можливим лише на початку 90-х років ХХ ст.: власне, одним із проявів національного відродження стало зняття заборони на спів церковних різдвяних пісень з автентичними текстами. Значною мірою пропагуванню фортепіанних обробок колядок і щедрівок сприяло їх видання, до якого долучилися сучасні українські музикознавці, педагоги – О.Смоляк, І.Полякова, Т.Воробкевич, М.Шевченко, П.Чоловський. Однак цей жанр досі залишається недостатньо популярним у фортепіанній практиці. Тому завдання пропонованої наукової розвідки – провести комплексний аналіз українських авторських обробок колядок і щедрівок для фортепіано, обґрунтувати доцільність їх використання в музично-навчальному процесі.

Становлення жанру колядки у фортепіанному мистецтві має свою давню європейську традицію. Першими зразками можна вважати прелюдії різдвяного змісту із циклу органних хоральних прелюдій Й.-С.Баха (у фортепіанному перекладі Ф.Бузоні). У фортепіанній спадщині Ф.Ліста є “Різдвяний альбом” – збірка обробок різдвяних пісень різних народів від найдавніших часів: старовинний різдвяний псалом, німецькі, італійські, провансальська, угорська та польська колядки. Різдвяна тематика знайшла відображення в “Різдвяних п’єсах” із циклу дитячих мініатюр, тв. 72 Ф.Мендельсона, а також у фортепіанній творчості П.Чайковського.

В українському фортепіанному мистецтві колядка найповніше представлена у творчості композиторів Галичини І третини ХХ ст. – Дениса Січинського, Василя Барвінського, Богдана Вахнянина, Ярослава Ярославенка, а також представників української діаспори – Василя Безкоровайного, Ігоря Соневицького, Марти Кравців-Барабаш, Юрія Олійника. Цей обрядовий жанр привернув увагу митців не лише яскравістю образно-тематичного матеріалу, але й “віддзеркаленням” специфіки української ментальності: особливостей світосприйняття нашого народу, його віри в Бога, щирої любові до природи, до праці. Опрацьовуючи церковні колядки й щедрівки, композитори ставили певні завдання – сприяти їх популяризації, прищепити молодому поколінню любов до народних звичаїв. В українському зарубіжжі, де не заборонялося співати релігійну музику, однак відчутний вплив мало чужомовне оточення, значення українських колядок у виховній роботі справді важко переоцінити.

Матеріалом для аналізу послуговували колядки й щедрівки зі збірок “Христос родився” Д.Січинського, “При ялинці” В.Безкоровайного, “На щедрий вечір” (“Чемним дітям зладив Вуйко Богдан”) Б.Вахнянина, “Український фортепіанний альбом для початківців” Р.Савицького, “Моя Україна” М.Кравців-Барабаш, “Пори року” (із циклу “Зима”) І.Соневицького, “Коляди” Я.Ярославенка, “Колядки і щедрівки” В.Барвінського, “Українські колядки” Ю.Олійника, “Чотири концертні п’єси на українські теми” А.Рудницького.

Збірки Д.Січинського, І.Соневицького, В.Безкоровайного та Я.Ярославенка містять традиційні галицькі різдвяні колядки, а цикл В.Барвінського, крім галицьких і за К.Стеценком, презентує також колядки та щедрівки з Великої України, лемківські, закарпатські, у т. ч. із збірок Ф.Колесси та К.Квітки. Найчисленнішими серед колядок, що увійшли до збірок, є біблійні оповідання, котрі за змістом діляться на: ліричні (“Новая радість”, “Нова радість стала”, “У Віфлеємі”, “На небі зірка”, “Возвеселімся”, “Дивная новина”, “Христос родився”); драматичні (“Не плач, Рахіле”, “Ой видить Бог”); урочисті (“О, Вселенна, веселися!”, “Нині, Адаме”, “Радуйтеся люде враз”, “Радість нам ся явила”); жартівливі (“Бог ся рождає”, “Всі разом співайте”). Окрему тематичну групу колядок складають духовні вірші. Це – величальні, святкові піснеспіви хорального типу, у яких прославляється народження Ісуса Христа: “Бог предвічний”, “Небо і земля”. Серед щедрівок, репрезентованих у збірках В.Барвінського й Б.Вахнянина – церковні (“Діва Марія церкву строїла”, “На Орданській річці”); “віншувальні”, у яких відтворюється український народний звичай щедрувати з побажаннями для господаря (“Добрий вечір тобі”, “Чи дома, дома”, “Був святий вечір”, “Ой сивая та і зозуленька”). Однією з репрезентованих щедрівок, котрі традиційно супроводжують обряд “Маланки”, є “Ой учора ізвечора”. Цікавими є щедрівки, у яких відображені елементи замовляння сил природи (“Павочка ходить”), тема “залицання” парубка до дівчини (“Ой у саду-винограду”).

Кожний із композиторів подає свій варіант фактурного викладу й гармонізації.

Найпростіший фортепіанний переклад демонструють колядки М.Кравців-Барабаш, Р.Савицького та Б.Вахнянина. Так, колядки в обробці М.Кравців-Барабаш і Р.Савицького (мал. 1, 2) вирізняються простотою музичної думки, невеликим тоновим діапазоном – терцевий виклад мелодії із супроводом, характерним для народного співу:



Мал. 1. “Ой сивая зозуленька”

ВО ВИФЛЕЄМИ НИНИ НОВИНА
(VO VYFLEYEMI NYNI NOVYNA)
GOOD TIDINGS IN BETHLEHEM

Allegretto Christmas Carol

Мал. 2.

Подібний варіант опрацювання першоджерела спостерігається й у колядках Б.Вахнянина (мал. 3): прозорість і простота двоголосного фактурного викладу, досить одноманітна артикуляція (здебільшого це *non legato* в мелодії, яке іноді чергується з мотивами *legato*):

Добрий вечір тобі пане господарю!

Andante

Мал. 3.

Колядки корисні тим, що не лише формують навички гри *legato* та *non legato*, але й розвивають поліфонічний слух.

Функціональністю, конкретною дидактичною спрямованістю вирізняються й обробки колядок І.Соневицького (мал. 4), адресовані наймолодшим піаністам:



Мал. 4. “Возвеселімся”

Навчально-методичний характер альбому “Зима” із циклу “Пори року” І.Соневицького, крім утілення національно-виховної ідеї, визначається формуванням у п’есах піаністичних навичок: використання основних прийомів гри, оволодіння різними штрихами, вироблення координації ігрових рухів. У колядках І.Соневицького представлена широка гама виразових засобів, і, насамперед, це стосується використання тембральних можливостей фортепіано. Важливим є також те, що композитор застосовує не лише підголоскову, але й канонічну імітацію, контрастну та приховану поліфонію. Усе це в сукупності сприяє розвитку гармонічного та поліфонічного слуху, а також формує художньо-образне мислення.

Подібним за дидактичною спрямованістю й різноманітністю піаністичних завдань до збірки І.Соневицького є цикл “Українські колядки” Ю.Олійника – представника нової генерації українського зарубіжжя, активного пропагандиста української музики за кордоном. Цікавим видається чергування контрастних за настроєм і характером п’ес, що досягається за допомогою використання різної артикуляції. Колядки нескладні за будовою, вирізняються прозорою фактурою, простим гармонічним викладом (мал. 5):



Мал. 5. “Дивная новина”

Типовими зразками фортепіанної музики доби галицького бідермеєру є колядки Д.Січинського, В.Безкоровайного та Я.Ярославенка – приклад поєднання особливостей національно-фольклорних джерел і західноєвропейської семантики. Колядки мають строгий метр, рівномірний ритмічний малюнок, яскраво виражену акцентність, властиві для ритму народних танців та віденського класичного стилю. Від класицизму перейнято врівноважену тонально-гармонічну структуру, що полягає в постійності основних елементів – акордів тоніки, які виконують роль стрижня, а також субдомінанти й домінанти. Композитори, прагнучи зберегти мелодику оригіналу, використовують терцеву й секстову втору для її розвитку, підголоскову поліфонію, октавно-акордовий гармонічний супровід. П’еси зберігають особливості структурної бу-

дови народної пісні – двочастинність (заспів-приспів) зі вступом і закінченням: коротенький вступ, побудований на головних тематичних мотивах, налаштовує на відповідний характер у сприйнятті мініатюри. Водночас збірки кожного з авторів мають свої особливості: Я.Ярославенко подекуди “оздоблює” мелодію гамоподібними пасажами, що створює в інструментальній партії ефект віртуозності (мал. 6):

Я.Ярославенко

Andantino poco Allegro

Piano

f

rit.

1 Роз-ве-се-лі- мось всі раз-ом ни- ні, Хрис-тос ро-див- ся в бід-ній ха-ти - ні

Мал. 6. “Розвеселімся”

П’еси В.Безкорвайного й Д.Січинського (мал. 7, 8) вирізняються ширшою палітрою динамічних та артикуляційних вказівок. В обох митців динаміка слугує сильним виражальним засобом, що підкреслює симетричність фраз і визначає кульмінацію.

Во Вифлєсмі

Moderato.

mf

p

Во Вифлє- с- мі ни- ні но-ви- на: В яс-лах спо-ви- тий,
Пре- чиста Ді- ва зро- ди-ла Си- на.

cresc. *f* *sfz*

по- міжбид-ля- ти спо- чив на сі- ні Бог необ- ня- тий. ня- тий.

Мал. 7.

Allegretto.

p

Христос ро- див ся, Бог но-вло- тив ся у вма- ло- см - овік

вс- . ки - ві, Встај, ні у - бо - . тій, ми - ше - ті мно - . тій,

Мал. 8. “Христос родився”

Крім того, у Д.Січинського мелодичний виклад збагачується підголосками (мал. 8), орнаментикою, в акомпанементі, крім октавного дублювання, композитор використовує стрибки, тремоло, арпеджіато.

Важливим доповненням до фортепіанного викладу є подання композиторами словесного тексту, адже знання тексту пісні сприяє яскравішому образно-емоційному та змістовному виконанню інструментального твору.

Інший спосіб опрацювання різдвяних пісень демонструє збірка “Колядки та щедрівки” В.Барвінського: композитор, підкреслюючи яскравість і самобутність мелодики, ускладнює фактуру, поліфонізуючи її та розширюючи тембральний діапазон, використовує часті зміни метроритму, багату колористичну гармонію. Наприклад, у колядці “У Віфлеємі” (мал. 9) автор, використовуючи весь діапазон інструмента, арпеджованими перегуками акордів у мелодії з квінтами в баса створює ефект церковних дзвонів:

19. У Віфлеємі нині новина
(галицька)

Maestoso
mf quasi cantata

У Віф-ле-є-мі
ни-ні но-ви-на, Пре-чис-та Ді-ва зро-ди-ла Си-на.

Мал. 9.

Захоплення композитором імпресіонізмом простежується у використанні багатих можливостей гармонічної колористики та зображально-просторової фактури. Незважаючи на мініатюрну форму, складність виконання колядок полягає в тому, що саме в них відображаються основні риси стилю композитора: майстерне використання поліфонії, органічне переплетіння мелодичного малюнку з барвистим мереживом вишуканого гармонічного супроводу, ілюстративна зображальність, подекуди примхливість метроритму, “оркестровість” фактури, що проявилась у розширенні регістрового діапазону, використанні 4–5-звучних акордів, октавних послідовностей і широкої шкали динамічних градацій. Колядки вимагають гнучкості ігрових рухів, майстерного володіння звуком, педалізацією, відчуттям метроритму.

Зразком майстерного втілення фольклорного матеріалу в концертну форму також є мініатюра “Скерцино” А.Рудницького (мал. 10), яка входить до авторського фортепіанного циклу “Чотири концертні п’єси на українські теми”. У п’єсі на основі відомого “Щедрика” композитор “живописує” оркестровими барвами. Це проявилось в широкому регістровому діапазоні, багатстві тембрової палітри та динамічних нюансів, удалому використанні різноманітного туше, у поліфонізації та багатовимірності фактури:

2. Scherzino

Grazioso
p

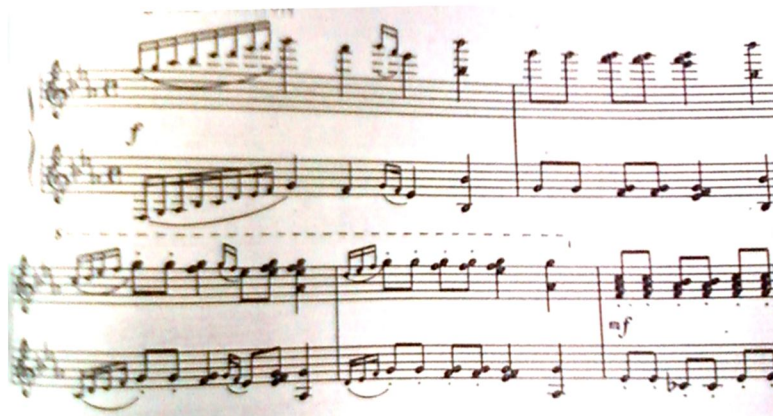
У Віф-ле-є-мі
ни-ні но-ви-на, Пре-чис-та Ді-ва зро-ди-ла Си-на.

Мал. 10.

Через тісний зв’язок колядки з релігійними віруваннями та національними традиціями українські радянські композитори змушені були відмовитися від опрацювання цього фольк-

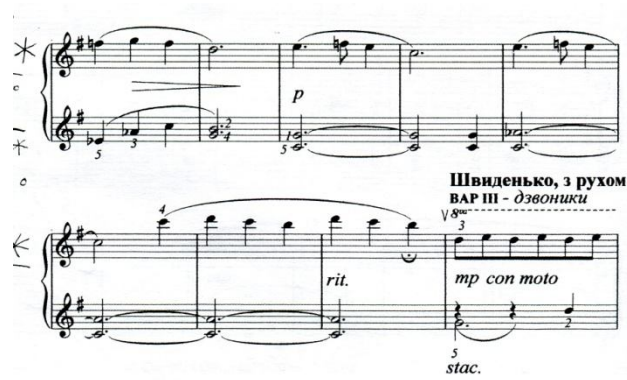
лорного жанру. Окремі його зразки з'являються у творчості М.Любарського, щоправда, мелодії відомих українських колядок постають у “завуальованому” вигляді: зокрема, п'єса на базі колядки “Нова радість стала” отримала авторську назву “Сутінки”, а “Добрий вечір, щедрий вечір” подається як “Пісня”.

Оригінальністю авторської ідеї вирізняється фортепіанний цикл “24 колядки” Іллі Польського, створений у кінці 80-х рр. минулого століття, – танцювальна сюїта, побудована за тональним принципом циклізації твору (чергування мажор – паралельний мінор). Відмінність від вищерозглянутих збірок полягає в композиційному задумі циклу, у виборі фольклорного матеріалу: стрижнем ідеї є відтворення язичницьких традицій. Автор, крім рідковживаних колядок і щедрівок із різних регіонів України, використовує польські й білоруські колядки, російські “волочобні” пісні, “авсенки” і виноградня, посипанки, риндзівки, болгарські “коледниці”. Таким чином, композитор ніби “універсалізує” слов'янський пісенно-танцювальний жанр: неоднакові за драматургічною функцією і значенням у загальній ритуальній грі п'єси циклу розкривають найрізноманітніші грані обрядового дійства. Автор зберігає традиційні ладомелодичні зврати народних пісень, застосовує широкий спектр фактурних, артикуляційних засобів, агогічних і динамічних відтінків для відтворення атмосфери певного обряду. Домінуюче танцювальне начало проглядає через скерцозність, моторику токатного типу, ідею карнавальності. Композитор нерідко звертається до прийомів звуконаслідування: зокрема, вдається до імітації звучання народних інструментів, голосів птахів тощо. Окремі номери циклу витримані в стильовій манері композиторів-романтиків: колядка № 18, побудована на мелодії темпераментних, яскравих рязанських “авсенок”, у якій змальовується російське гуляння, веселий хід натовпу “ряжених”, загальним святковим тоном звучання, динамічною насиченістю, унісонним викладом матеріалу, активним пульсуючим ритмом нагадує Етюд-картину тв. 33 С.Рахманінова (мал. 11):



Мал. 11.

Чимало цікавих обробок відомих колядок і щедрівок презентує сучасна українська фортепіанна література. Часто фольклорне “першоджерело” подається в новому авторському прочитанні – як база для творів різних жанрів: п'єс жартівливого й ліричного характеру, ноктюрна, варіацій. Зокрема, нетрадиційно використовує тему відомої “інтернаціональної” колядки “Тиха ніч, свята ніч” (“Silent night, holly night”) Світлана Острова: популярна мелодія стала основою варіаційного циклу. Якщо тема й перші дві варіації витримані в спокійному, ліричному характері, який досягається за допомогою плавних мелодичних ліній, широких фраз, дотримання динамічного плану (*p*, *mp*) і мотивів *legato*, то в останній варіації сукупність усіх виразових засобів (використання *staccato* у високому регістрі, стрибків, “альбертєвих” басів у супроводі, тембральних знахідок) “працює” на створення казкової атмосфери з традиційною атрибутикою свята – різдвяними дзвіночками (мал. 12):



Мал. 12.

Цікавим задумом є використання колядки як частини п'єси іншого жанру: у музично-поетичній композиції “Різдвяна заметіль” Галини Мартиненко, написаній у жанрі ноктурна, кульмінацією п'єси є величальна колядка “Бог предвічний”, де головна тема колядки супроводжується акордовими стрибками в різних регістрах, що імітують церковний передзвін – як символ вічної й щирої віри (мал. 13):



Мал. 13.

В основі оригінальної авторської п'єси “Колядка” з “Дитячої сюїти” Віталія Маника (мал. 14) використовується не мелодія відомої колядки, а власна тема композитора, і колорит українського фольклору досягається за допомогою гуцульського ладу, синкопованого ритму (у середній частині), коротких мотивів-поспівок, властивих для народних пісенно-танцювальних мелодій:

2. Колядка



Мал. 14.

Отже, класифікація вищерозглянутих обробок колядок і щедрівок за рівнем складності виглядатиме так: найпростіші п'єси для піаністів-початківців (Р.Савицького, Б.Вахнянина, М.Кравців-Барабаш, І.Соневицького, Ю.Олійника, С.Острової); п'єси середньої складності (В.Безкоровайного, Д.Січинського, Я.Ярославленка, В.Маника); твори концертного плану (В.Барвінського, А.Рудницького, І.Польського, Г.Мартиненко). Ретроспективний ракурс пропо-

нованої наукової розвідки свідчить, що інтерес до колядок і щедрівок не згасає впродовж століття. Різні покоління українських митців поповнили фортепіанний репертуар обробками різдвяних пісень, опираючись на національні народнопісенні традиції, стилістику західноєвропейської музики II половини XIX – початку XX ст. і використовуючи при цьому власну творчу манеру. Безперечно, п'єси дидактичного плану й “для побутового музикування” поступаються за художнім рівнем концертним композиціям. Однак невибагливість мелодичного малюнка, логічність і лаконічність побудови, жанрова визначеність, прості засоби виразності, нескладні технічні завдання дозволяють використовувати вищезгадані обробки колядок у педагогічній практиці. Тоді як художньо довершені п'єси, що вирізняються глибоким авторським мисленням, багатою тембральною й динамічною палітрою, різноплановістю піаністичних завдань, гідні увійти не лише до педагогічного, а й концертного репертуару.

Пропагування національної творчості сьогодні має стати дієвим засобом виховання в молодого покоління почуття патріотизму, любові до рідного краю, до українських традицій. У цьому сенсі національно-виховний потенціал колядок, розвиток у них основних виконавських навичок, формування самостійності музичного мислення на матеріалі народної пісні є важливою підставою для використання в класі спеціального фортепіано в дитячих музичних школах, а також у навчальному процесі з предмета “Загальне фортепіано” у вищих музичних навчальних закладах.

1. Барвінський В. Переднє слово / В. Барвінський // Колядки і щедрівки на фортеп'яно з підложеним текстом. – Львів : Видання Музичного Товариства ім. М. Лисенка, 1935. – С. 1–2.
2. Воробкевич Т. Передмова / Воробкевич Т. // Безкоровайний В. При ялинці : збірка колядок для фортепіано. – Львів : Сполом, 2006. – 15 с.
3. Горбач О. Імпресіоністична стилістика у фортепіанних творах В. Барвінського (на матеріалі циклу “Колядки і щедрівки”) / О. Горбач, М. Райчук // Вісник Житомирського державного університету ім. І. Франка. – 2005. – Вип. 21. – С. 88–90.
4. Іваницький А. Українська народна музична творчість : навчальний посібник / А. Іваницький. – К. : Муз. Україна, 1990. – 336 с.
5. Різдвяні свята в Україні : етнографічний нарис. – К. : Муз. Україна, 1992. – 152 с.

Нотографія фортепіанних творів

1. Барвінський В. Колядки і щедрівки для фортепіано зі словесним текстом / В. Барвінський ; [упоряд. О. Смоляк]. – Тернопіль : Збруч, 1997. – 23 с.
2. Безкоровайний В. При ялинці : збірка колядок / В. Безкоровайний ; [ред.-упоряд. Т. Воробкевич]. – Львів, 2006. – 15 с.
3. Вахнянин Б. На щедрій вечір (“Чемним дітям зладив Вуйко Богдан”) / Б. Вахнянин ; [упоряд. П. Чоловський]. – Івано-Франківськ : ПП “СІМІК”, 1999. – 31 с.
4. Кравців-Барабаш М. Моя Україна. Українські пісні для малих дітей. Кн. II / М. Кравців-Барабаш. – Львів : Вільна Україна. – 32 с.
5. Маник В. Дитяча сюїта / В. Маник // Музичні замальовки : збірка фортепіанних п'єс для дітей : [навчальний посібник] / ред.-упоряд. І. Новосядла. – Івано-Франківськ : Видавець Третяк І. Я., 2007. – 52 с.
6. Мартиненко Г. Різдвяна заметіль / Г. Мартиненко, В. Чернів-Чернявський // Українські ноктюрни. – Львів : НВФ “Українські технології”, 2003. – 40 с.
7. Олійник Ю. Українські колядки : фортепіанний альбом для початківців / Ю. Олійник, О. Олійник. Ukrainian Christmas Album. – USA : YVO Productions, 1996. – 23 р.
8. Острова С. Варіації на тему колядки “Тиха ніч” / С. Острова // Нотний альбом в стилі популярної музики або музика для душі / С. Острова. – К., 2006. – 35 с.
9. Польський І. Двадцять чотири колядки для фортепіано / І. Польський. – К. : Муз. Україна, 1990. – 84 с.
10. Савицький Р. Український фортепіанний альбом для початківців / Р. Савицький ; [упоряд. О. Смоляк]. – Тернопіль : Астон, 1999. – 20 с.
11. Січинський Д. Христос родив ся: коляди на Різдво Христове / Д. Січинський. – Вінніпег ; Ман : Накладня “Руської книгарні”, [б. р.]. – 33 с.
12. Соневицький І. Пори року: п'єси для фортепіано / І. Соневицький. – Львів, 1999. – 68 с.
13. Ярославенко Я. Коляди для фортепіано / Я. Ярославенко ; [упоряд. М. Шевченко]. – Івано-Франківськ : Плай, 2005. – 33 с.

14. Rudnytsky A. Four concert studies on ukrainian folk songs / A. Rudnytsky. – N. Y. (USA) : Henry Elkan Music Publisher Co., Inc. – 16 p.

В статье рассматриваются фортепианные обработки колядок и щедривок в творчестве украинских композиторов, обосновывается целесообразность их использования в современной педагогической практике, предлагается исполнительно-методический анализ отдельных образцов.

Ключевые слова: фортепианные обработки колядок и щедривок, украинские композиторы, педагогический репертуар, воспитательное значение.

In this article we analyze the Christmas carols for piano arranged by the Ukrainian composers. This pieces have been discussed in the context of their didactic orientation.

Key words: the piano treatments of Christmas carols, Ukrainian composers, pedagogical repertoire, didactic importance.

УДК 78.461; 28.2i

Ігор Проців

КЛАРНЕТОВІ СОНАТИ ФРАНЦУЗЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ У ВИХОВАННІ ВИКОНАВСЬКОГО ПРОФЕСІОНАЛІЗМУ

У статті здійснено розгляд кларнетово-фортепіанних сонат К.Сен-Санса та Ф.Пуленка з точки зору їх педагогічного потенціалу, виконавської проблематики. Зроблено порівняння зразків камерно-ансамблевої творчості за участю кларнета французьких композиторів першої половини ХХ століття, виокремлено риси спільності національної композиторської школи в межах досліджуваного жанру.

Ключові слова: кларнетова соната, камерно-інструментальний жанр, виконавська інтерпретація.

Наявність розвиненого камерно-інструментального мистецтва характеризує сформовані музичні культури світу, якою, без сумніву, є музика Франції. За твердженням дослідника камерної музики першої половини ХХ століття Л.Раабена: “Камерно-інструментальна музика постає головним “полем дії”, на якому здійснюється технічне переозброєння європейської музики, що так активно відбувалося саме з 1890-х років. Це технічне переозброєння стало мало не всезагальним процесом, що виявився у творчості композиторів різних країн” [3, с.9].

Зокрема, неперехідну художню вартість взірців французької кларнетової творчості засвідчує їх наявність у концертних програмах кращих виконавців світу. Однак поряд з концертно-репертуарним призначенням надзвичайно важливим є їх використання в навчальному репертуарі. Опанування камерними композиціями, зокрема, ансамблевими, кларнетово-фортепіанними є обов’язковою й необхідною складовою фахової освіти, якій досі не приділено належну увагу як у вітчизняній методико-педагогічній, так і музикознавчій літературі. Акцентуючи наслідки недостатньої вагомості навичок ансамблевого музикування виконавців-духовиків у процесі викладання, Д.Соболев зазначає: “Однією з причин такого стану, якщо оминати питання про загальну кризу в галузі освіти, зумовлену економічними труднощами, є недостатня увага до предмету “духовий ансамбль” у програмах музичних училищ, спецшкіл і вузів. На жаль йому відведено периферійну роль... від музикантів, які грають на духових і ударних, вимагаються перш за все добрі ансамблеві навички, чистота строю та інтонації, необхідність звукового балансу, єдність атаки, дихання, нюансування, досягнення тембрового злиття голосів, зрештою, спроможність чути весь ансамбль в цілому і свою партію в ньому і т. д.” [4, с.20]. **Метою** нашої розвідки є вияв методико-виконавського комплексу проблем в опануванні винятково репертуарних кларнетово-фортепіанних сонат К.Сен-Санса та Ф.Пуленка з точки зору їх педагогічного потенціалу.

На актуальність проблематики камерного ансамблю загалом і камерно-фортепіанної сонати зокрема вказує активність звернення до неї дослідників різних галузей та спрямувань. Аспекти вивчення камерного (у т. ч. різновидів духового) музикування фігурують у дослідженнях М.Преторіуса, К.Закса, О.Зав’ялової, М.Буковцера, Т.Даптакішвілі, А.Алексєєва, М.Херда, І.Польської, Л.Раабена. Як дотичні вони входять у коло проблем вітчизняних дисертаційних досліджень і масштабних праць Юрія Рудчука (“Духова музика України у ХVIII–ХІХ

століттях”, К., 2001), Валерія Богданова (“Шляхи розвитку духового музичного мистецтва в Україні (від витоків до початку ХХ століття)”, Х., 2008), Тетяни Слюсар (“Львівська камерно-інструментальна соната в історико-стильовій парадигмі розвитку жанру”, Л., 2010).

Теорія, історія, практика ансамблевого музикування в контексті музичної освіти представлені дослідженнями М.Фейгіна, Т.Мілодан, Т.Молчанової, Л.Пасічняк, зокрема, духового – працями Петра Круля (“Український камерний ансамбль духових інструментів початку ХХ сторіччя”, “Національне духове інструментальне мистецтво українського народу”), розвідками К.Гігова, Д.Соболева [4] та ін.

Камерно-ансамблева творчість обох французьких мистців фігурує в монографічних та спеціальних дослідженнях Р.Ролана, Ю.Кремльова [1], М.Друскіна, Г.Шенберга, М.Штеємана, Г.Макдональд, П.Вестон [5] (К.Сен-Санс) та І.Медведевої [2], Л.Раабена [3], Е.Журдан-Моранж, Р.Дюменіль, К.Деніель, Д.Л.Мінор, (Ф.Пуленк) та ін.

Виконавське опанування Сонат для кларнета й фортепіано К.Сен-Санса та Ф.Пуленка вимагає глибокого розуміння їх місця у французькому кларнетовому мистецтві своєї доби й доробку кожного з композиторів, передумов творчої інспірації, специфіки образності й стильових орієнтирів і зумовлених ними принципів формотворення та драматургії, характеру співвідношення партій учасників виконавського дуєту, специфіки виразових засобів.

Обидва твори написано видатними музикантами, що представляють різні покоління композиторів Франції першої половини ХХ століття, обидві сонати є центральними в тріаді одножанрових духових композицій, що постали в останні роки життя та мають авторські посвяти.

Поява кларнетової сонати Каміля Сен-Санса (1921) разом з композиціями Макса Регера (1900, 1909) і Зігфріда Карг-Елерта (1917, 1919) практично відкрила історію розвитку цього жанру у ХХ столітті, підсумувавши досягнення романтичного мистецтва в опануванні жанрової системи для цього інструмента, що пройшов у добу романтизму тривалу конструктивну еволюцію*. Вона належить до тріади духових ансамблевих сонат останніх років життя: Соната для гобоя та фортепіано (ор. 166), Соната для кларнета й фортепіано (ор. 167), Соната для фагота та фортепіано (ор. 168). Звертання до жанру було свідомим і цільовим: у листі від 15 квітня К.Сен-Санс писав Ж.Шантавану, що він “... присвячує свої останні сили” створенню сонат для інструментів, малорозпещених у даному плані, – щоб дати їм можливість показати себе” [1, с. 279]. Подібною мотивацією свого часу керувалися Д.Мійо та П.Гіндеміт.

У той час, активно виступаючи як піаніст і диригент, митець відвідав Єгипет й Алжир, Південну Америку та США (його гастрольний тур охоплював Філадельфію, Чикаго, Вашингтон, Нью-Йорк і Сан-Франциско). У листі до Анрі Етлена від 21 вересня композитор, повідомляючи про скомпоновані сонати для духових інструментів, зізнавався, що він навряд чи напише ще що-небудь для фортепіано, яке стає йому “майже чужим” (30 липня він офіційно завершив кар’єру піаніста концертною програмою в м. Дьєп) [1, с.279, 282].

Приклади звертання до кларнетової музики в доробку композитора нечисленні: у ранній період ним написана “Тарантела” для флейти й кларнета з оркестром, ор. 6, а в зрілий – “Каприс на теми датських і російських пісень” для флейти, гобоя, кларнета й фортепіано, ор. 79.

Відзначаючи нетипову для пізнього стилю музиканта щирю й зворушливу сповідальність Сонати для кларнета й фортепіано, переважання в ній прояву митця над майстром, чуйне та глибоке розуміння виразових можливостей інструмента, Ю.Кремльов відзначає: “Тріада сонат для духових інструментів з фортепіано стала ніби родом творчого заповіту Сен-Санса. Зрозуміло, у них ... переконаність композитора в непорушності основ класичного мистецтва виступає з повною рельєфністю” [1, с.279]. Композиція, що створювалась у травні-червні 1921 року (у грудні композитор пішов з життя), присвячена Огюсту Пер’є – солістові оркестру Опера-Комік, а з 1919 року й до кінця життя – професорові класу кларнета Паризької консерваторії**. Він став першовиконавцем твору. За свідченням сучасників, О.Пер’є віртуозно володів

* У ХІХ столітті виникли кларнетово-фортепіанні сонати Франца Антона Хоффмайстера, Йоганна Батіста Ванхаля, Пауля Струка, ерцгерцога Рудольфа Австрійського, Франца Данцева (1817), Фелікса Мендельсона (1824), Йоганна Хартманна (1825), Еліс Мері Сміт (1870), Луї Теодора Гуві (1880), Елли Адаєвської (1881), Фелікса Дрезеке (1887).

** Серед його учнів – Жак Лансело, а також Анрі Акок – учасник першого виконання “Квартету на кінець часу” О.Мессіана.

інструментом, мав блискучу пальцеву техніку й кришталево чисте звучання, відмінною рисою його виконання було також вібрато [5, с.193]. Перша публікація сонати була здійснена у видавництві “Дюран” у листопаді того ж року.

Серед сучасних визначних інтерпретаторів твору, чию гру варто рекомендувати молодим виконавцям для ознайомлення, Олексій Горохолинський (кларнет) і Марина Горохолинська (фортепіано), Хенк де Грааф (кларнет) і Даніель Вайєнберг (фортепіано), вдалими є аудіозаписи виконань, які здійснили Володимир Соколов, Рональд ван Спаєндонк, Джанет Хілтон, Ігор Федоров та ін.

Невелику за масштабами кларнетову сонату op. 167 Es-dur викладено у вигляді чотиричастинного циклу: 1. Allegretto; 2. Allegro animato; 3. Lento; 4. Molto allegro. Allegretto. Єдності циклу сприяють перехід аттаса між третьою та четвертою частинами й ремінісценція вступу до першої частини, яка обрамляє цикл.

У першій частині встановлюється атмосфера світлих спогадів, вона є глибоко романтичною за сповідальністю, суб’єктивною камерністю лірики й орієнтацією на “пісню без слів”, своєрідною романсово-аріозною кантиленністю інструментальних партій. Це зумовлює специфіку трактування ансамблю – фортепіано виконує функцію акомпанементу з елементами психологічного підтексту, фактура супроводу близька до елегій та баркарол (12/8, помірний темп Allegretto, рівномірне коливання акордових вертикалей і хвилеподібні фігурації в кульмінаційних зонах, що зрівноважують чи підкреслюють напрям провідного голосу, відносна мелодична самостійність басової лінії). Натомість перед партією солюючого кларнета постають складні завдання максимальної кантиленності, м’якої атаки, витонченого філірування звука. Виконавцеві необхідно досягнути єдності початкового секвентного мотиву (зчеплення двох низхідних секунд, що починається із затакту) і цілісності подальшої тривалої мелодичної фрази, подолавши позірну вальсову тридольність, підкреслену мелодичним рельєфом.

Вокальна жанрова опора обумовлює й форму частини – це динамізована тричастинність із серединою розвиткового типу. Тому після експозиційного замкненого викладу основної теми (неквадратний період повторної побудови з доповненням, 22 такти), що завершується розширеним варіантом початкового мотиву (солістові тут потрібно добитися м’якого, матового звучання без акцентів).

Головна кларнетова тема середнього розділу (с-moll, від 25 т.) уводиться двотактовим вступом фортепіано на матеріалі початкового мотиву, вона похідна від інтонаційних зворотів крайніх частин, але більш динамічна за рухом і мінливістю ритмічного рисунка, збагачена альтераціями. Її мотивні побудови, розділені паузами-цезурами, починаються з точки-вершини, вони великі за діапазоном, містять широкі інтервальні ходи. Авторське позначення динаміки (*p* в обох партіях) з невеликими агогічними арками-філіруваннями переводить розвиток в інтравертну площину, внутрішню енергію висловлювання. Для досягнення смислової та драматургійної єдності виконавець повинен не лише тримати дихання протягом речення, але й дещо посилювати його інтенсивність до кінця (цей самий прийом необхідний у шістнадцяткових висхідних пасажах перед зміною метра на 9/8). Для цього не тільки допустимим, але й обов’язковим стає деяке пожвавлення руху до репризного *tempo* I. Розробковий характер середнього розділу підкреслюється хроматизацією, тональною мінливістю, зростанням масштабів цілісних мелодичних побудов, ритмічною дробністю викладу, насиченістю та ущільненням фактури супроводу. З поверненням дванадцятидольного метра на підходах до короткого кульмінаційного розділу (5 такт після ц. 1) у партії кларнета переважають шістнадцяткові пасажі секвентного викладу з їх варіантними повторами. У повторних проведеннях кожної ланки виникає проблема редукції заключних нот, яка долається єдністю дихання до акцентованої четверті.

Репризу (*a tempo*, *pp*, ц. 2) відрізняє велика своєрідність – композитор, експонуючи повернення основної тональності, дуже поступово вивільняє тему соліста та партію акомпанементу від хроматизації та залучення численних відхилень, притаманних середній побудові, завдяки чому тривалий час зберігає відчуття “фальш-репризи”. Витримана максимально тиха звучність надає образіві спогаду ефемерності, туманної віддаленості в часі. Основна тональність остаточно закріплюється лише в кадансі та коді, побудованих на переосмисленні матеріалу початкового мотиву вступу.

Друга частина (*Allegro animato*, 2/2, *As-dur*) скерцозного характеру в ранньоромантичному, веберівському салонно-концертному стилі. Вона також викладена в тричастинній репризній формі з динамізацією репризи. Дотепність і життєрадісність образу підкреслюються змінністю штрихів, рельєфністю танцювального руху. Композитор тут пропонує цілком інше співвідношення партій – фортепіано та кларнет знаходяться в грі-діалозі, чергуючись у домінантності ролей. Тематизм крайніх розділів стилізує активний танцювально-рухливий характер типових сонатних партій цієї епохи. Танцювальність початкової теми вимагає штриха, наближеного до *staccato* в завершеннях агогічних ліг у початкових мотивах на ламаних арпеджіо. Натомість висхідні пасажи потребують виконання на “то” (замість “та”) для належної тембральної барви, об’ємності, наповненості їх звучання.

Середній розділ (ц. 1) містить значну трудність для кларнетиста-інтерпретатора з огляду на динамічну рівність нот різних регістрів у коливаннях на дуодециму, які слід виконувати на постійному видиху. У кульмінації побудови (23 такт від ц. 1) у хроматизованих пасажах зростання інтенсивності видиху вкрай необхідне для заокруглення звучання при складній аплікатурі.

Мініатюрна третя частина (*Lento*, 3/2, *es-moll*) є рефлексивною інтермедією-роздумом. З точки зору жанру вона стилізована в дусі скорботно-філософської сарабанди, а виконавський ансамбль кларнета й фортепіано творить монолітну фактуру органного типу. Барокова естетика вимагає динамічної й темпової монолітності структурно завершених побудов. Власне тому в першому розділі двочастинної репризної форми кларнетову партію слід виконувати на “да”, що надасть їй просторовості, експресивності та нейтральної узагальненості водночас. Другий розділ частини, відділений семитактовою побудовою з “клавірними” *agreggiato* у фортепіано, майже докладно повторює перший, але двома октавами вище. У ній важливо витримати вказаний автором динамічний нюанс *pp*, незважаючи на високу теситуру, що створить звуконаслідування органного регістру *flauto sordino*. Реприза без перерви переходить у четверту частину.

Фінал (*Molto allegro*, 4/4*, *Es-dur*) – ефектно-віртуозний, концертний за характером, у якому учасники ансамблю-дуету виступають у грі-змаганні. Ця частина має контрастно-складову форму, де кожна з побудов наділена тематизмом, відмінним за фактурою, мелодикою та штриховою природою. Перша побудова відрізняється масштабними пасажами-*brillante* в кларнета, для рівності яких потрібно не лише послідовно витримувати єдність дихання у фразах і реченнях, але й при легкому спаді динаміки наприкінці арки водночас посилювати інтенсивність видиху. Особливої уваги вимагають розділи більшими тривалостями на р (ц. 1 та від 9 такту ц. 2), де необхідно застосувати т. зв. “теплий видих” – м’яке, делікатне та постійне за насиченістю звукоутворення, що допоможе здійснити передбачену композитором принципіву зміну тембральної барви.

Завершує сонату ремінісценція з першої частини (*Allegretto*, 12/8), формуючи своєрідну інтонаційну арку й об’єднуючи структуру всього твору.

Між написаннями досліджуваних сонат кларнетова література збагатилася низкою визначних прикладів цього жанру: двома Сонатами для кларнета й фортепіано (1923) Шарля Кеклена, Сонатами для кларнета й фортепіано (1934) Арнольда Бакса, Пауля Гіндемита (1939), Леонарда Бернстайна (1942), Маріо Кастельнуово-Тедескі *op.* 128 (1945), Ніно Роти (1945) і Сонатиною для кларнета й фортепіано (1956) Богуслава Мартіну.

Ф.Пуленк до камерно-ансамблевої творчості за участю кларнета звертався неодноразово. У його доробку є тричастинна юнацька Соната для двох кларнетів, написана в 1918 році (у віці 19 років), у 1922 році завершена Соната для кларнета й фагота, яку він згодом редагував (1945). Це твори позначені дисонантністю, поєднанням тональної та модальної гармонії, текстовою єдністю, спорідненістю партій учасників. Вони невеликі за розмірами та ближчі до сонатини.

Один з найпопулярніших творів у репертуарі сучасних кларнетистів – Соната для кларнета й фортепіано Франсіса Пуленка (1962) – теж друга в його циклі сонат для духових інструментів і фортепіано разом із Сонатою для флейти (1956) і Сонатою для гобоя, присвяченій пам’яті С.Прокоф’єва (1962). На відміну від тріади духових сонат К.Сен-Санса, між усіма творами є інтонаційна спорідненість: тема із ц. 32 флейтової сонати у видозміненому вигляді

* Для більш активної енергетики виконання інтерпретатори досить часто вдаються до метра *alla breve*.

фігурує в другій частині гобойної сонати та проводиться в низькому регістрі й інверсії в другій частині кларнетової, пунктир із двома дрібними тривалостями використовується в усіх трьох творах, дослідники також відзначають інтонаційну й образну спорідненість середніх частин флейтової та кларнетової сонат. У стильовому відношенні Ф.Пуленк, як і його старший співвітчизник, віддав перевагу неокласичній орієнтації, що зазначає й дослідниця творчості митця І.Медведева: “Вихований на кращих традиціях класичної музики... Пуленк став їх гідним спадкоємцем та продовжувачем” [2, с.200].

Якщо твір К.Сен-Санса був інспірований виконавською майстерністю кларнетиста-інтерпретатора, то опус молодшого французького митця є меморіальним – він присвячений пам’яті близького друга й композитора Артюра Онегера, соратника по членству в групі “шести”. Твір був написаний на замовлення Бенні Гудмена, який планував його виконати спільно з автором (зрозуміло, що в сонаті кларнет і фортепіано є учасниками паритетного ансамблю-дуету). Після раптової смерті композитора він здійснив виконавську редакцію та доповнив авторський текст відсутніми позначеннями динаміки й агогіки. Соната вперше була представлена публіці 10 квітня 1963 року (три місяці після відходу з життя Ф.Пуленка) у Карнегі-хол (Нью-Йорк). Партію кларнета виконував Бенні Гудмен, партію фортепіано – Леонард Бернстайн. Першими інтерпретаторами цього твору в СРСР були Лев Михайлов і Марія Юдіна. Вартими вивчення є її прочитання А.Дресслера, П.М.Фортеси, К.Баннера, К.Лістера та низки інших виконавців сучасності. 24 лютого 2008 року в програмі концертних заходів III музичних зустрічей польської й української молоді на сцені Львівської філармонії було виконано переклад твору для кларнета з оркестром*, надзвичайно вдало й органічно здійснений львівською композиторкою Богданою Фроляк (кларнетову партію виконав Ю.Булка).

Твір складається з трьох частин, кожна з яких має авторські позначення з образно-стильовими та жанровими орієнтирами: 1. *Allegro tristamente*; 2. *Romanza (Très calme)*; 3. *Allegro con fuoco (Très animé)*. Однак цей поділ доповнюється значним контрастом темпо-характеру першої частини, яка, у свою чергу, членується на три розділи: *Allegretto*, *Très calme*, *Tempo allegretto*.

Перша частина є вільною сонатною формою з епізодом замість розробки, вступом і кодою. Вступ (*Allegretto*, 4/4) активний, подекуди з виходом в експресивну сферу, на що вказують різкі зіставлення штрихів, динаміки, регістрів, фактурних засобів, акцентів, які важливо докладно й рельєфно відтворити. Головна партія (*pp*, ц. 1) у виконанні кларнета (фортепіано тут постає акомпанементом) має дві теми: перша – метрично мірна, висхідна декламаційно-кантиленна (ц. 1), друга у вигляді родноподібного розділу – активна, пунктирна, прокоф’євського типу (ц. 2). Для виконавця тут важливо зберегти опуклість ритмічного рисунка (не наближаючи його виконання до тріолі) і дотриматися рівності динамічної лінії в розгортанні фрази, не допускаючи акцентування навіть сильних долей.

Побічна партія (від 5 такту ц. 6) розлогим фразуванням привносить сферу ліричного висловлювання всупереч активності енергії акцентованого фортепіанного акомпанементу. Коротка заключна, яка вводиться відголоском другої теми головної партії у фортепіано, повертає до мотивної дробності та штрихово-інтонаційних контрастів матеріалу вступу, надаючи розділу зрівноваженості та замкнутості. Центральний епізод (*Très animé*, 3/4, *pp*) принципово відмінний за характером, уводиться вступом-зв’язкою, де обидва виконавці творять єдиний фактурний масив з колористичних акордових вертикалей, що підтримує мелодичну лінію широкого дихання, але стриманого матового тембрального забарвлення (без виділених акцентів). Основна тема епізоду (ц. 8, *Surtout sans presser, doucement monotone*) містить вищезгадувані пунктири з подвійними нотами дрібних тривалостей. Вони потребують виконання на підкреслено теплому видиху.

Друга частина сонати окреслена композитором як *Romanza*, що зумовлює тип мелодики та форму (близьку до *da capo*). Ця частина за характером співвідношення партій діалогічна. Вступ (*Très calme*, 3/4) подібний до концертної каденції, вільний, імпровізаційно-декламацій-

* Нещодавно в концертах V музичних зустрічей польської й української молоді були виконані її нові оркестрування: Соната для гобоя і фортепіано Ф.Пуленка, а також “Інтермецо” для скрипки й фортепіано Л.Ревуцького.

ний з quasi-силабічними цезурами. Фортепіано виконує співзвуччя кварто-квінтової структури на відкритій педалі з французькими лігами, що наповнює звукову канву визвученими обертонами. Незважаючи на повільний темп і масштабність побудов партії кларнета, тут бажано зберегти єдність дихання, реалізувавши лише смислову цезуру між фразами. Наявність повторних кларнетових інтонаційних зворотів у вузькому діапазоні та фігур коливань у фортепіано надає частині ознак колискової. Нижній меланхолійний характер теми (згідно з авторським баченням) досягається теплим диханням при збереженні точності виконання пунктиру. У кульмінаційних фразах (ц. 2) химерність мелодичного рисунка пасажів-форшлагів не повинна зумовлювати акцентуацію долей, а виконання фраз вимагає постійного видиху до її завершення.

Третя частина Allegro con fuoco (Très animé) у рондоподібній формі протиставляється двом попереднім активністю, запальним характером, графічністю різних іронічних, комічних, витончено ліричних тем. У діяльних темах чимало фрагментів у високому регістрі, акцентованих на tenuto чи staccato, що вимагає виконання теплим видихом для уникнення неестетично різкого чи пронизливого звуковидобування. Вона, як і перша, вирізняється яскраво контрастним, навіть іншорідним лірико-романтичним центральним епізодом (ц. 6, *mf*, a tempo subito) з катиленими фразами широкого дихання. У скороченій репризі перед обома інтерпретаторами постають завдання опукло виокремити метричні зміни та прописані завдання динаміки, штрихів й акцентуації.

Таким чином, на прикладі кларнетових сонат французьких композиторів двох поколінь першої половини ХХ століття можемо бачити увагу до потреб поповнення виконавського репертуару окремих духових інструментів, орієнтацію на стилізацію та неостилістику (необароко, неокласицизм, неоромантизм), вільне експериментування з формотворенням, установку на вокальну природу музичного висловлювання інструмента, множинність принципів співвідношення учасників ансамблю, блискуче застосування тембрального, технічного, штрихового, агогічного потенціалу кожного з інструментів, сонатинність масштабів, вдале балансування між демократичністю вислову й глибиною емоційно-змістового наповнення. Саме ці якості зумовлюють успішне концертне життя досліджуваних композицій та їх виняткові якості в процесі виховання кларнетиста-виконавця.

1. Кремлёв Ю. Камиль Сен-Санс / Юлий Кремлёв. – М. : Сов. комп., 1970. – 345 с.
2. Медведева И. Франсис Пуленк / И. Медведева. – М. : Сов. комп., 1969. – 240 с.
3. Раабен Л. Камерная инструментальная музыка первой половины XX века. Страны Европы и Америки : исследование / Л. Раабен. – Л. : Сов. комп., 1986. – 200 с.
4. Соболев Г. Ансамбли духових і нова концепція викладання / Г. Соболев. // Музыка. – 1996. – № 2. – С. 20.
5. Weston P. More clarinet virtuosi of the past / Pamela Weston. – London : Fentone Music Limited, 1977. – 392 с.

В статтє осуцествлено рассмотрение кларнетово-фортепианных сонат К.Сен-Санса и Ф.Пуленко с точки зрения их педагогического потенциала, исполнительской проблематики. Произведено сравнение образцов камерно-ансамблевого творчества с участием кларнета французских композиторов первой половины XX века, выделены черты общности национальной композиторской школы в рамках исследуемого жанра.

Ключевые слова: соната для кларнета, камерно-инструментальный жанр, исполнительская интерпретация.

The article carried the consideration clarinet-piano sonatas of C.Saint-Saens and F.Poulenc, in terms of their educational potential, executive perspective. A comparison of samples of chamber ensemble works with clarinet by French composers of the first half of the twentieth century, identified common features of national school of composition in the study of the genre.

Key words: sonata for clarinet, chamber-instrumental genre, executive interpretation.

КОНЦЕРТНА ДІЯЛЬНІСТЬ ЙОСИПА ГОШУЛЯКА В УМОВАХ УКРАЇНСЬКОЇ ЕМІГРАЦІЇ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті простежено концертну діяльність українського співака Йосипа Гошуляка, висвітлено складні умови перебування артиста в еміграції, систематизовано репертуар і на основі спогадів, рецензій сучасників визначено риси його індивідуального стилю.

Ключові слова: Йосип Гошуляк, співак, вокальне мистецтво, еміграція, діаспора, репертуар.



Концептуальну основу української вокальної школи утворюють індивідуальні методологічні принципи багатьох провідних митців, у тому числі представників української діаспори. Чільне місце серед них займає відомий майстер вокального мистецтва, соліст Канадської оперної компанії Йосип Григорович Гошуляк (1921 р. н.). Приклад творчого шляху співака дозволяє окреслити головні засади формування вокальної особистості, актуальні як для зростання й удосконалення творчого індивідуума, так і для розвитку української вокальної школи, посилення її науково-методичного апарату через вивчення й систематизацію досвіду та знань її історичних витоків, а також приведення здобутків до нових вимог часу.

Як і багато представників української інтелігенції й патріотів з різних верств українського народу, війною вирваних з рідної землі, Йосип Гошуляк став митцем без рідного ґрунту й джерел, які нормально живлять таланти народу [9]. Із часом артист завоював собі належне місце на канадській землі – виступав поряд із такими видатними оперними співаками, як Марілен Горн, Джон Вікерс, Луї Кіліко, Тереса Стратас, Марія Кіра, Хустіно Діяз, Річард Кассіле та іншими, концертував в українських громадах діаспори, гастролював в Україні.

Метою нашої розвідки є висвітлення концертної діяльності Йосипа Гошуляка в умовах української еміграції другої половини ХХ століття. Поставлена мета зумовила вирішення таких завдань: розглянути концертно-камерну діяльність артиста; охарактеризувати та систематизувати концертно-камерний репертуар співака; на основі спогадів сучасників Йосипа Гошуляка та матеріалів критики визначити особливості індивідуального стилю митця. Пропонована стаття узагальнює відомості про Йосипа Гошуляка, розміщені, насамперед, у праці артиста “Й свого не цурайтесь” [2], де ним репрезентовано спогади, листування, матеріали про свій життєвий шлях і мистецьку діяльність, а також у музично-теоретичних студіях українських дослідників – В.Дутчак [4], І.Лисенка [6], Л.Кіндрат (Бойчук) [5]; діаспорних публіцистів – М.Гарасевич [2], Я.Розумного [9], Б.Олександрівна [8], словнику співаків України І.Лисенка [7].

Український бас Йосип Гошуляк, уродженець села Пелешівка Чортківського району Тернопільської області, з 1950 р. разом із родиною проживає в Канаді. Отримавши ґрунтовну вокальну освіту – займався в співака-педагога Дометія Йохи-Березинця, Анни Ель-Тур у Королівській консерваторії в Амстердамі (1947–1949), К.Кігна в консерваторії Торонто (Канада), він здобув реноме великого артиста. “Все, що Йосип Гошуляк досягнув за ці роки, було не завдяки підтримці фондів і грантів, а власним зусиллям, – відзначає Я.Розумний. – Як утікач з дому, він переходив з рук до рук, а може й біженець від смерті з тих рук, він попав до країни емігрантів, де не було багато простору для його таланту, де оперне мистецтво було в пеленках й забезпечувало успіх тільки горстці щасливців. А в своїй вузькій українській спільноті він кричав розширити не міг. Вона сама, в різний спосіб, боролась за своє існування. До того ж у ній діяли різні сили, що цю спільноту обезсилювали. Отже, треба було існувати всупереч усьому, з любови до своєї Музи, з почуття обов’язку та для, якщо не розвитку, то збереження рідної культури” [9].

Упродовж кількох десятиліть концертна діяльність Й.Гошуляка переважно полягала в участі в різних збірних концертах, у яких співак зазвичай виконував тільки декілька творів. Він постійно співпрацював з українськими громадами діаспори. Так, артист виступав на вечорах, присвячених пам'яті Т.Шевченка, які відбулися в Оттаві (Канада, 28 листопада 1964 р.) та 26 і 27 червня 1964 року у Вашингтоні (США) до його 150-ліття, С.Бандери (Клівленд, штат Огайо, США, 18 жовтня 1964 р.), М.Лисенка в США (Нью-Йорк, 9 грудня 1962 р.), В.Барвінського (Торонто, 19 квітня 1964 р.). Й.Гошуляк брав участь у концертах 25 і 26 вересня 1965 р. на “Союзівці” в штаті Нью-Йорк (США), у концерті до 10-ліття чоловічого хору “Сурма” у Сиракузах (США, 1966), у залі “Messey Hall” у Торонто (22 січня 1967 р.), на Дні соборності України, співав у постановках опер у концертній формі в червні 1967 року, в імпрезах на честь 75-ліття єпископа Й.Сліпого в Чикаго (США, 21 травня 1967 р.), з нагоди річниці І.Франка в Торонто (12 грудня 1967 р.), ушанування пам'яті Лесі Українки в Боффало (США, 14 листопада 1971 р.). Також співак виступав в благодійних концертах, дає пожертви на розвиток української культури – є, зокрема, меценатом книги Івана Лисенка “Музики сонячні звони” [6, с.5].

У рамках програм “Міжнародні концертні серії 75–76” у м. Ніагара (Канада) 7 березня 1976 року була поставлена в концертній формі опера А.Томаса “Міньйон”, у якій басову партію Лотаріо виконав Йосип Григорович. Урочистості на честь 70-ліття Григорія Китастого – сердечного друга Гошуляка, відбулися в Детройті (США) 3 квітня 1977 р. Концерт на честь ювіляра був задуманий урочисто, майже помпезно – він був складений із композицій ювіляра, частину з яких виконав Й.Гошуляк [2, с.222].

На жаль, сольних концертів у Й.Гошуляка було обмаль, оскільки діаспора не розуміла справжньої ролі співака й мало підтримувала артиста як своєю участю на концертах, так і фінансово. Тому кожен сольний концерт для Йосипа Григоровича був особливо пам'ятним, як і перший самостійний концерт для української громади в Торонто 30 березня 1969 року в актовому залі вищої школи Бікфорд Парк. Концерт відбувся на високому мистецькому рівні при обмеженій кількості слухачів. Пізніше того ж року (16 травня) у Торонто із сольного виступу Йосипа Григоровича розпочалася програма на радіо СВС [2, с.188]. Концертне турне Центральною й Західною Канадою із сольними виступами Йосипа Гошуляка відбулося в 1972 році й проходило в таких містах: Калгарі – 19 листопада, Вінніпегу – 17 листопада, Реджайні – 19 листопада, Саскатуні – 24 листопада, Едмонтоні – 26 листопада. Турне в цих містах відбулося з великим успіхом для співака [2, с.203].

Незважаючи на складні умови перебування в еміграції, співак, як зазначалося вище, працював на сцені Канадської опери, із середини 1960-х років багато концертував самостійно та з капелою бандуристів ім Т.Шевченка, у 1980 та 1990 роках здійснює поїздки в Україну з повноцінними сольними концертами. Про враження від гастролей Україною співак із радістю й гіркою розповідає у своїх мемуарах [2, с.29–129]. Хвилюванням сповнені рядки, які передають емоції Й.Гошуляка від довгоочікуваної зустрічі з рідною землею, її слухачем, діячами музичної культури, адже в нього “завжди десь у глибині душі жевріла надія, зростало незбориме прагнення співати моїм землякам, країнам. Це бажання живилося ще й тим, що у мене як у оперного і концертного співака переважну частину репертуару складала українська музична класика, на яку так трепетно й чутливо відгукується душа в національному середовищі, та яка не так часто промовляє до більшості еміграційної громади” [2, с.30]. Щирість і теплота українського слухача схвилювали Й.Гошуляка: “Я почувався окрилений, перебував в екстазі. Все-таки треба було їхати в Україну, щоб насолодитися справжньою прихильністю до мого співу. Українці на еміграції далеко не так сприймають мистецтво” [2, с.39]. Однак його гастролі до України 1980 року розцінилися в діаспорі як зрадництво “національним інтересам”, бандерівці й мельниківці оголосили співакові бойкот, і він “став ізгоем в українській діаспорі” [2, с.43]. Знаходячись у добрій вокальній формі, Й.Гошуляк не міг більше реалізувати свого таланту в атмосфері байдужості й бойкоту, а тому здійснив ряд фонозаписів зі свого концертного репертуару за власні кошти, щоб хоч таким чином залишити слід свого мистецтва [5].

Особливою любов'ю артиста, як підкреслює у своїй статті Віолетта Дутчак [4], користувалася бандура й бандурне мистецтво. Цей інструмент для нього був національним символом, а плекання кобзарства – необхідною умовою для збереження українських традицій в еміграції. Співпраця співака з Капелою бандуристів ім. Т.Шевченка (Детройт, США), Гри-

горієм Китасти́м (як з керівником капели, так і композитором), Володимиром Божи́ком, Іваном Задоро́жним, Петро́м Гонча́ренком, Ві́ктором Міша́ловим та ін. реалізува́лась у низці концерти́в Й.Гошуля́ка як із колекти́вом, так і в сольни́х виступа́х у концер́тних програ́мах бандури́стів, в опрацюва́нні митце́м традиці́йного кобза́рського реперту́ару (дум і пісе́нь) у супроводі́ фортепіано́ та бандури́ (серед них: соло у творі “Почаї́вська Бо́жа Ма́тір” (обробка М.Леонто́вича), в окреми́х сольни́х виступа́х – “Моли́тесь, бра́тія” М.Лисе́нка (слова Т.Шевче́нка), “Дума” М.Гайворо́нського, “Ой чо́го ти, Дні́пре” М.Фо́менка [4].

Востанне співак брав участь у культурних заходах української діаспори, коли громадськість відзначала 90-ліття Левка Ревуцького й 100-ліття Станіслава Людкевича в Торонто (21 жовтня 1979 р.). У березні 1984 року Йосип Григорович організував концерт на пошану українських акторів, корифеїв української сцени, що живуть у Нью-Йорку, у якому сам теж брав участь [2, с.225].

У репертуарі митця можна виокремити два основні напрями – це твори оперного та камерно-вокального жанрів. Упродовж своєї співацької кар’єри Й.Гошуляк майстерно проспівав близько двадцяти п’яти оперних партій, декілька сотень різножанрових камерно-вокальних композицій, українських народних пісень, творів епічного жанру та композиторів-сучасників. Відзначимо, що артист самостійно шукав цікавий репертуар, випробовував під час його виконання різні барви голосу, динамічні відтінки, темпові й тональні варіанти.

Важливо, що оперний репертуар співака характеризується жанровим розмаїттям, однак переважають драматичні партії, окремі арії з яких він виконував у концертах і записував на платівки. Поряд з оперною займався концертно-камерною діяльністю. Камерний спів вимагав від Йосипа Григоровича досконалого володіння виразністю й широтою уяви, уміння тонкого фразування, уникання великопланового оперного звука – і, узагалі, прояву душевної витонченості при підході до інтерпретації творів. Майстерність і чуттєвість митця як оперного, так і камерного співака, дозволили йому досягти неабияких вершин в інтерпретації народних пісень та творів композиторів-сучасників, своїм виконавством утверджувати стиль, якому притаманні щирість помислів, простота, природність, сценічна правда, глибокий вираз почуттів і багатство засобів виразності.

Основну перевагу співак надає творам українських композиторів, зокрема, Д.Бортнянського, М.Лисенка, Я.Степового, К.Стеценка, С.Людкевича, Л.Ревуцького, П.Демуцького, М.Вериківського, М.Дремлюги, В.Барвінського, В.Косенка, Д.Січинського, А.Кос-Анатольського, Ю.Мейтуса, у тому числі композиторів діаспори (М.Гайворонського, В.Безкоровайного, О.Бибкевича, А.Гнатишина, І.Соневицького, Ю.Фіали, М.Фоменка) та інших. Як свідчить цей перелік, співак опановував опуси композиторів різних стильових напрямів – від класицизму й романтизму до модерну та постмодерну. Така широка стильова амплітуда репертуару Й.Гошуляка свідчить про високий професійний рівень співака та вдумливий підхід до формування репертуару.

Слід зазначити, що основну частину його репертуару складали твори М.Лисенка, які, як відомо, є складними для виконання. Це – “Доля”, “Гетьмани”, “Моли́тесь, бра́тія”, “Минають дні”, “Понад полем іде”, “Ой чо́го ти почорніло”, “Човен”, “Мені однаково”, “Безмежнеє поле”, дуєт “Коли розлучаються двоє”. Дуже зворушливо звучав у виконанні Й.Гошуляка твір А.Кос-Анатольського “Давно те минуло”. Співак сповнив його широким, заповільненим виконанням, що ускладнює й збагачує композицію драматизмом і любов’ю до рідного краю.

Як допитливий співак-новатор Й.Гошуляк виконував призабуті твори, часто надаючи їм мистецького життя. Так, наприклад, у його інтерпретації звучать твори М.Гайворонського “Дума” (“Із-за Чорного моря”), українські народні пісні в обробці Г.Китастого “Ой Січ, мати” і “Як давно”, В.Барвінського “94-й псалом Давида”, І.Соневицького “Молитва” (“Під твою милість”), Л.Ревуцького “Про Ревуху”, О.Чишка “Віє вітер, віє буйний” та “Ой воджу я, воджу”, Л.Туркевича “Ой не пугай, пугаченьку”, М.Машкіна “У трембітоньку заграю”, думи в аранжуванні Ф.Глушка – “Невольницький плач”, “Дума про трьох братів самарських”, “Дума про козака бандуриста”, а також Григорія Китастого “Дума про Ма́тір-Україну”, Б.Хмельницького “Про сестру і брата”.

Особливе ставлення в митця було до народних пісень. Їх він співав із надзвичайною насолодою й почуттям, сповнений любові до рідного краю. Це, зокрема, твори в обробках

М.Лисенка (“Гомін, гомін по діброві”, “Ой зійди, зійди, ясен місяцю”, “Ой із-за гори та буйний вітер віє”, “Ой не шуми, луже”, “Ой у полі вітер віє”, “Ой у полі три криниченьки”, “Ой що ж бо то та й за ворон”, “Ох і не стелися, хрещатий барвінку”); В.Косенка (“Взяв би я бандуру”, “Реве та стогне Дніпр широкий”); Я.Степового (“Ой кум до куми залицявся”); Г.Китастого (“Ой Січ, мати”, “Ой там чумаки сірі воли пасе”); Д.Задора (“Балада про Довбуша”); Ф.Жарка (“Місяць на небі”, “Вітер в гаї не гуляє”, “Добрий вечір тобі, зелена діброво”, “Над Дніпровою сагою”, “Тече вода в синє море”) та інших авторів. Загалом Й.Гошуляк проспівав понад 60 народних пісень, що дає йому повне право зайняти належне місце в когорті славнозвісних українських митців.

У репертуарі артиста також були російські пісні з хором (“Вдоль по Питерской”, “Истоптан зелений бархат”, “Ночная темная”) і камерні твори західноєвропейських композиторів (Л.Бетховена, Дж.Джордані, Дж.Каріссімі, Дж.Каччіні, Ж.Массне, Ал.Страделлі, Дж.Тореллі, П.Тості, Ф.Шуберта, Р.Шумана).

Відомий диригент, діяч мистецтв України професор Юрій Луців так оцінював співака: “Йосип Гошуляк як професіонал цікавий своєю музичністю. У нього дзвінка і чиста інтонація. Одним з найвиразніших засобів є спів піано, або піаніссімо, яким Гошуляк володіє дуже майстерно, репертуар цікавий” [2, с.51].

Отже, упродовж концертної діяльності Й.Гошуляком було виконано понад сотню камерних творів і романсів, духовну музику світової та української класики, численні обробки українських народних пісень, представлені різними жанрами й стилями.

Інтерпретації співаком композицій романсового характеру властиве обережне ставлення до музичного й словесного тексту, органічне їх поєднання в процесі виконання. Й.Гошуляк вибудовував романсовий твір як мініатюрну оперну виставу, де мали місце зав’язка, поступовий розвиток, кульмінація й розв’язка. Він був наповнений діалектикою боротьби та єдності протилежностей, відзначався глибокою виразністю слова, досконалістю фразування, тонким виразом змісту, насиченою палітрою інтонаційних відтінків, тембрових забарвлень, динамічних різноманітностей.

Індивідуальний вокальний стиль Йосипа Гошуляка високо поцінювали його сучасники. Так, один із близьких друзів співака поет Борис Олександрів, визначаючи його вокальні дані, вдається до порівняння: “...м’який, винятково барвистий бас, щось середнє між голосом Гмирі і Паторжинського” [8]. Український піаніст Натан Шульман, який акомпанував співакові під час його гастролей в Україну, так писав у газеті “Вісті з України”: “Йосип Гошуляк володіє красивим, ліричним, міцним басом, який дуже добре і рівно звучить по всьому діапазону. Його чудова вокальна школа доповнює його звукові здібності. Його величезна музикальність і найвища виконавська манера дають слухачам справжню насолоду” [2, с.315]. Український музикознавець – емігрант Павло Маценко підтверджує й розвиває таку ж думку: “Чудовий і багатий голос – бас [...] доречно й пластично розгортає тексто-музичні образи” [2, с.531].

Високою була оцінка львівських діячів музичної культури. Так, видатний диригент і композитор Микола Колесса згадував Й.Гошуляка як “прекрасного, висококваліфікованого артиста-співака, як пропагатора української музики за океаном” [2, с.332]. Професор Ю.Луців уважав, що Йосип Гошуляк “як професійний співак, артист цікавий своєю музикальністю, дуже правильним звукодобуванням, дзвінкою, чистою інтонацією. Цікава і переконлива його інтерпретація різних за стилем творів” [2, с.50]. Солоїст Київської опери, народний артист України Сергій Козак у статті в газеті “Вісті з України” (13 листопада 1980 р.) писав: “З першої фрази арії Альвізе з опери “Джоконда” Понкіеллі зал відчув, що на сцені майстер високого класу. До останньої ноти у складній і цікавій програмі Й.Гошуляка відчувалася ґрунтовна вокальна школа, глибока музикальність, яскравий талант тонкого інтерпретатора, чітка і виразна дикція, і як результат плідної творчості артиста – живі музичні фрази, зігріті внутрішнім ліризмом і красою тембру” [2, с.52].

Канадський критик Дейвид Робертсон, який слідкував за творчим поступом Й.Гошуляка від 1959 року, назвав його найкращим сучасним басом у Канаді, а в приватній листівці признався: “Ви своїм співом переконали мене: коли б я не був шотландцем, то я обов’язково став би... українцем” [2, с.227]. Ще один канадський критик Г’ю Томсон у щоденнику “Toronto

Daily Star” писав: “Потужний голос і сильний драматичний талант виявив бас Йосип Гошуляк [...] його спів звучав вірно і в стилі композитора” [2, с.166].

Таким чином, для індивідуального вокального стилю Йосипа Гошуляка притаманні: сильний драматичний талант, глибока музикальність, яскравий талант тонкого інтерпретатора, чітка й виразна дикція, щирість помислів, простота, природність, сценічна правда, глибокий вираз почуттів і багатство засобів виразності, глибоке проникнення в зміст твору та формування переконливого художнього образу в стилі композитора.

Підсумовуючи, відзначимо, що важливим сегментом української вокальної школи є її діаспорна форма, представлена творчістю багатьох іменитих виконавців, серед яких бас-баритон неосяжної глибини й тембровості, широкого діапазону й дивовижної технічної гнучкості, оперно-концертний співак Йосип Гошуляк. Розглянувши концертно-камерну діяльність митця, констатуємо, що він по праву займає належне місце серед таких корифеїв українського вокального мистецтва, як С.Крушельницька, О.Мишуга, М.Менцинський, М.Голинський, М.Микиша, І.Козловський, Б.Гмиря, М.Гришко та багато інших. Артист усе своє життя працює над технікою виконання, вивчає нові твори, трудиться над розкриттям їх змісту й над способом, як найкраще передати їх публіці. Репертуар співака є різноманітним і цікавим. Його жанрово-стильовий спектр репрезентують оперні (партії) і концертно-камерні композиції (оперні арії, романси, народні думи, народні пісні) західноєвропейських, російських та українських композиторів. Серед них виокремлюється звернення артиста до оперної творчості Дж.Верді, Дж.Пуччіні, Ж.Бізе, Г.Доніцетті, П.Чайковського, М.Мусоргського, М.Лисенка, А.Вахнянина та багатьох інших авторів. Великого значення надавав Й.Гошуляк виконанню солоспівів, народних пісень і дум, що яскраво підкреслюють оригінальний виконавський стиль співака та демонструють його приналежність до української вокальної школи.

1. Антонюк В. Українська вокальна школа: етнокультурний аспект / В. Антонюк. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1999. – 166 с.
2. Гошуляк Й. Г. Й свого не цурайтесь : спогади, листування, матеріали / Й. Г. Гошуляк ; [худож. оформ. М. Канюка]. – Львів : Каменяр, 1995. – 592 с.
3. Гошуляк Й. Г. Пісні, думи та романси з репертуару Й. Гошуляка / Й. Г. Гошуляк. – Тернопіль : ДЖУРА, 1999. – 234 с.
4. Дугчак В. Мистецька діяльність Йосипа Гошуляка в контексті бандурного мистецтва діаспори / Віолетта Дугчак // Наукові записки Тернопільського нац. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка та Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Серія: Мистецтвознавство. – 2005. – № 2 (14). – С. 61–65.
5. Кіндрат (Бойчук) Л. Популяризація української вокальної музики засобами фонографічних записів (на прикладі творчості Йосипа Гошуляка) / Людмила Кіндрат (Бойчук) // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ : Плай, 2008. – Вип. XIV. – С. 137–143.
6. Лисенко І. М. Музики сонячні дзвони : статті, рецензії, спогади / І. М. Лисенко. – К. : Рада, 2004. – 389 с. : іл.
7. Лисенко І. М. Словник співаків України : енцикл. вид. / І. М. Лисенко ; [післямова М. Слабошпицького]. – К. : Рада, 1997. – С. 70–71.
8. Олександрів Б. “Тебе я в пісні бачу, рідний краю”... (Сильветка співака-артиста Йосипа Гошуляка) / Борис Олександрів // Свобода (Джерсі Сіті). – 1977. – Ч. 24–27. – 1–4 лют.
9. Розумний Я. Per aspera ad astra (До 85-річчя Йосипа Гошуляка) / Я. Розумний // Західноканадський збірник / [ред. М. І. Сорока]. – Едмонтон ; Острог, 2008. – Ч. 5. – С. 10–21. – (НТШ в Канаді ; т. XLIV).

В статтє раскрыта концертная деятельность украинского певца Иосифа Гошуляка, освещены сложные условия пребывания артиста в эмиграции, систематизирован репертуар и на основании воспоминаний, рецензий современников определены черты его индивидуального стиля.

Ключевые слова: Иосиф Гошуляк, певец, вокальное искусство, эмиграция, диаспора, репертуар.

The article tracks the activity of Ukrainian singer Yosyp Hoshuliak, elucidates complicated circumstances of artist's immigration, systematizes repertoire on the basis of reminiscences and reviews of contemporaries, and defines the characteristic features of his individual style.

Key words: Yosyp Hoshuliak, singer, vocal art, immigration, Diaspora, repertoire.

УДК 78.071.2:787

Роксоляна Закопець

ЧЕСЬКІ СКРИПАЛІ НА ЛЬВІВСЬКИХ СЦЕНАХ (КІНЕЦЬ ХІХ – ПОЧАТОК ХХ СТОЛІТЬ)

У статті досліджується проблема інтегративних процесів у соціокультурному просторі Східної Європи на межі ХІХ – початку ХХ століть на матеріалі міжкультурних взаємодій України та Чехії. Детально аналізується концертна діяльність видатних чеських скрипалів Я.Коціана, Ф.Ондржічка, Я.Кубеліка, В.Пжігоди, В.Гумля, В.Недєлі, які гастролювали та працювали у Львові, розбудовуючи західно-українську виконавську школу.

Ключові слова: українсько-чеські зв'язки, соціокультурний простір, міжнаціональні культурні взаємини, скрипкова школа, концертна діяльність.

Українсько-чеські культурні взаємини мають давню й плідну історію. Варто зауважити, що інтеграція цих національних парадигм відбувалася на паритетних началах, порівняно, наприклад, з аналогічними процесами в межах польської чи російської культур. У музичній сфері слід згадати красномовні факти діяльності фундаторів перемиської школи в особах А.Нанке, В.Зрзавого (Серсавія), а також Л.Седляка, К.В.Заппа, В.Дундера, Л.Ріттера фон Ріттенберга, М.Конопасека, Ф.Мічі та багатьох музикантів чеського походження, які працювали в Галичині, вкладаючи свій неоціненний внесок у розбудову української культури. Назвімо кілька чільних постатей, серед яких: Л.Куба (знаменитий фольклорист та етнограф, товариш І.Франка, Ф.Колесси); В.Роллечек, Й.Медеріч-Галлюс, Й.Башни (композитори та видатні суспільно-громадські діячі); Ф.Конопасек, Л.Челянський, Л.Сірота, М.Зуна (диригенти, останній – відомий скрипаль), Р.Шварц (органіст, композитор, диригент); Л.Марек (учень Ліста), Й.Пістль, В.Курц (піаністи); А.Слядек, Ф.Шімунок (віолончелісти), Б.Лвовські (професор Львівської консерваторії 1884–1890 рр.), Г.Водворзка (контрабасисти); Я.Мазак (віртуоз-корнетист, трубач) та ін. Існувало у Львові й товариство “Чеська бесіда” [4, с.169], яке постійно пропагувало здобутки чеської культури, у тому числі й музичної. З іншого боку, українські музиканти силою свого таланту отримали від чехів настільки велике визнання, що вся вітчизняна композиторсько-виконавська еліта першої половини ХХ століття, за рідкими винятками, здобувала вищу освіту в Празі. Одержала прихисток у буремні роки Першої світової війни та після визвольних змагань велика колонія емігрантів. Створення на території Чехословаччини не лише інтернованих таборів для велетенської кількості військових і біженців, але й розгалуженої сітки навчальних закладів від початкових до вищих навчальних інституцій – факт, який не має аналогів в європейській історії ХХ століття*. Чеські виконавці завжди були бажаними гостями на львівських сценах, головно ж, представники скрипкової школи.

Отже, дослідження функціонування міжнаціонального тандему є *актуальним*. Царини скрипкового виконавства частково торкалися у своїх дослідженнях Л. і Т.Мазепи [6], Л.Кияновська [3; 4], А.Рудницький [8; 9] В.Щепакін [18], Ю.Ваф'я [1], Ю.Волошук [2], А.Савка [14; 15] та інші українські вчені. Однак поза межами їх наукових інтересів залишилося широке коло недостатньо висвітлених аспектів. **Метою** нашої статті є систематизація відомостей про концертну діяльність представників чеського скрипкового мистецтва в Галичині, зокрема, у Львові на межі ХІХ–ХХ століть.

Аналізуючи концертну практику чеських скрипалів, слід зазначити, що у Львові провадив свою педагогічну діяльність композитор, скрипаль, один із зачинателів галицької професійної музичної освіти *Й.Башни*. Упродовж кількох років працювали на викладацькій ниві

* Ці дані детально висвітлені в роботах: Наріжний С. Українська еміграція. Культурна праця української еміграції між двома війнами. – Ч. 1. – Прага, 1942. – 2-ге вид. – Львів; Кент; Острог, 2008. – 336 с.; Єржабакова Б. Українці в Празі між двома світовими війнами // Визвольний шлях. – Лондон, 1990. – Кн. 8. – С. 993–1000; Біднов В. Українське еміграційне студентство в цифрах // Український студент. – Прага, 1922. – Ч. 5; Троцинський В. Міжвоєнна українська еміграція в Європі як історичне і соціально-політичне явище // НАН України. Т. І: Соціологія / відп. ред. В. Б. Свтух. – К.: Наук. думка, Інтел, 1994. – 260 с.; Ульяновська С., Ульяновський В. Українська наукова і культурницька еміграція у Чехословаччині між двома світовими війнами // Українська культура. Лекції за редакцією Д. Антоновича. – К.: Либідь, 1993. – С. 477–504; Шрамченко Л. Українське, білоруське та грузинське студентство на високих школах в Чехо-Словаччині. Записки УГА в ЧСР. – Прага, 1927. – Т. І. – С. 248–280.

скрипалі А.Брож, К.Бруньгофер, Г.Славічек, Й.Єжічка, Ф.Кребс і знаменитий О.Шевчік*. Одним з почесних членів ГМТ у 1885 р. був обраний ще один чеський музикант – талановитий скрипаль-педагог В.Гржималі** [6, с.46]. З 1899 р. професором Львівської консерваторії стає випускник Празької консерваторії Й.Овчарж – один із засновників Спілки музикантів у Львові (1904), член товариства “Чеська бесіда”. При цьому творчому осередку концертував організований з викладачів консерваторії (ГМТ) львівський “Чеський квінтет” у складі: М.Вольфсталь (скрипка), Ф.Якль (скрипка), Б.Тун (альт), А.Слядек (віолончель), В.Курц (фортепіано) [1, с.196]. У 1900 році був створений перший Чеський струнний квартет у складі Б.Лготского, К.Прохазки, К.Моравца (альт) і Б.Вашки. Він проіснував лише один рік [16, с.73]. Недовго у Львові працював ще один учень О.Шевчіка – Б.Лготский, який грав у Львівському оперному театрі й був музикантом філармонічного оркестру Л.Челянського, згодом – Варшавської філармонії. З 1904 до 1930 – член всесвітньо відомого квартету Шевчіка–Лготского [16, с.61]. З активною діяльністю Л.Челянського пов’язане створення Львівського філармонічного оркестру, який, практично повністю складався з чеських оркестрантів, і його іноді в пресі називали “чеським” [14, с.51].

Концертні виступи іменитих чеських скрипалів перетворилися у Львові в добру традицію. За спостереженнями Л.Мазепи, ще на початку XIX ст. у Львові гастролюють чеські скрипалі А.Брож, Р.Браун, А.Вреха [6, с.35]. Відчутно посилюються чесько-українські контакти в другій половині XIX століття, і цей процес мав крещендуючий характер. У Галичині гастролюють скрипалі світової слави, що було безпосередньо пов’язано з бурхливою діяльністю першого та єдиного сезону Львівської філармонії, початок функціонування якої припадає на 1902–1903 рр. Якщо зважити на хронологію подій у згаданому сезоні, то практично кожного місяця львів’яни мали змогу чути скрипалів світової слави, серед яких – чеські музиканти Я.Коціян, Ф.Ондржічек, Я.Кубелік, М.Зуна, В.Пжігода. Окрім них, у виконанні концертмейстерів оркестру В.Гумла та В.Неделі постійно звучали шедеври світової класики. У такий спосіб львівська публіка могла ознайомитися з творчістю славетних і маловідомих композиторів, почути перлини струнно-смичкового мистецтва в досконалій інтерпретації видатних виконавців.

Як вважає дослідник першого філармонічного сезону у Львові А.Савка, “зі сторінок преси, яка дає чисельні відгуки на кожен концерт, постає яскрава й різнобарвна картина концертного життя. Однак, слід зазначити, що критична думка була на той час далеко не однотайна, відрізнялася влучними, іноді претензійними характеристиками того чи іншого виконавця (не дивлячись на вагу його імені), велику увагу приділяла не лише суто технічним можливостям чи манері виконання, а у першу чергу, стосувалася художнього трактування музичних творів, інтерпретаційних особливостей, стильових вирішень. Іноді думки критиків співпадали, хоча кожен з них проявляє індивідуальну позицію та особисті оціночні критерії. Попри коротку констатацію фактів, часто ми стикаємося з розлогими рецензіями, які покликані якнайповніше ознайомити публіку з тим чи іншим виконавцем і музичними творами” [14, с.91].

Варто зазначити, що Ф.Ондржічек постійно гастролював Європою, і Львів регулярно опинявся на мапі його артистичних турів (1882 р., 1998 р., двічі в 1903 р.). Тріумфальними успі-

* **Шевчік Отакар (1852–1934)** – видатний чеський педагог і концертуючий скрипаль. Уперше виступив у 9-річному віці. Навчався у В.Бауера в Празі, Празьку консерваторію закінчив по класу А.Бенневіца. Гастролював Європою, а з 1874 до 1892 р. жив і працював в Росії. Був концертмейстером оркестру оперного театру та викладачем скрипки в Харкові, займався педагогічною діяльністю в Києві (1875–1892). Виступав як соліст та ансамбліст (разом з В.Пухальським) у Києві. Супроводжував Е.Ізаї в гастролях Росією (1883). З 1892 до 1906 рр. – професор Празької консерваторії, згодом викладає у Відні, Парижі, різних містах Америки, Зальцбурзі та Лондоні. За 60-літню педагогічну діяльність О.Шевчік виховав близько 1 200 скрипалів, серед яких Я.Кубелік, Я.Коціян, Е.Моріні, В.Шнейдерхан, С.Фойерман, В.Таліх, Ф.Ступка, Є.Цимбаліст, К.Сараджев, Я.Рабінович.

** **Гржималі Войтех (1842–1908)** – чеський скрипаль, композитор і педагог. Закінчив Празьку консерваторію. У 1868–1873 рр. – концертмейстер празьких театрів. Автор багатьох творів (опери, симфонії, квартети, хори). Виступав як соліст-скрипаль у Львові та Чернівцях, де обіймав посаду диригента філармонічного оркестру. В.Гржималі – батько композитора Отакара Гржималі та брат відомих чеських музикантів: Яроміра Гржималі (1845–1905) – віолончеліста (викладав у Гельсінкі, Чернівцях, Львові) та Яна Гржималі – автора “Школи гри на скрипці” (Mala hudebni encyklopedie. – Praha, 1983. за 16. – С.31).

хами супроводжувалися його виступи в концертах 1882 та 1998 років. Так, у вересні 1882 року Ф.Ондржічек відвідав Львів разом із чеським композитором і диригентом К.Коваржовіцем, під орудою якого відбулися виступи знаменитого чеського скрипаля. [16, с.50].

Проте з постійно зростаючою гастрольною активністю світових зірок львівська критика могла порівнювати різні виконавські стилі, манери, інтерпретації. Цікавими й показовими щодо цього є гастролі Ф.Ондржічка в 1903 році. Так, на початку 1903 року попрощався зі Львовом В.Бурместер, і одразу на концертній естраді виступив Ф.Ондржічек. 8 січня відбувся концерт, де артист показав себе не лише як скрипаль, але і як композитор, виконавши власну *Фантазію на теми "Проданої нареченої" Б.Сметани*. Під батуту Л.Челянського також прозвучав *Концерт для скрипки з оркестром D-dur Л. ван Бетговена*, який справив на львів'ян надзвичайне враження.

У Великому симфонічному концерті (10.01) прозвучали такі твори:

М.Брух. Концерт для скрипки з оркестром; Б.Сметана – Ф.Ондржічек. Фантазія на теми "Проданої нареченої"; Н.Паганіні "Танець чарівниць"; С.Бах. Арія і Фуга.

Цікаво, що в цих концертах поруч з Ф.Ондржічком брала участь примадонна Дж.Беллінчоні, тісно пов'язана із С.Крушельницькою. Згадані симфонічні концерти стали свого роду "інтродукцією" до гастролей Чеської філармонії (11.01.1903 р.).

Даючи високу оцінку змісту концертних програм і рівню їх виконання, критика досить стримано рецензує виступи скрипаля, постійно орієнтуючись на інтерпретаційний стиль В.Бурместра. Так, наприклад, Я.Скшидлевський пише, що за красою тону, шляхетністю фразування, а передусім чистотою стилю Ондржічек ніяк не дорівнює Бурместру [21]. Інший же критик на сторінках "Przegląd" зазначає: "Є то віртуоз першорядний, з технікою титанічною, непомильною і буйним темпераментом. Прегарно виконав він шалені і карколомні фіоритури в "Танці чарівниць" Н.Паганіні і з того погляду переміг навіть Бурместра, котрий в недавньому концерті той самий утвір відіграв; натомість з погляду стильності в грі та інтелектуального поглиблення твору не стоїть Ондржічек так високо як Бурместер" [10]. Цікаву думку із цього приводу висловлює А.Вахнянин: "Перед 5 літами вітали і пригощали поляки Ондржічка бенкетами і тостами. Нині прийняли його досить холодно. Тоді залицялися до чехів, нині повіяв другий вітер, хоч політичні вітри не повинні впливати на штуку. Штука і артистизм постануть заодно інтернаціональними. Нам представився Ондржічек в тім світлі, що й давніше – артистом, що вірно служить штуці, хоч може в відміннім подекуди напрямі від Бурместра" [10]. Наступного разу Ф.Ондржічек відвідав Львів 12.04.1903 р. У програмі: *К.Сен-Санс. Концерт для скрипки з оркестром h-moll* (диригент Л.Челянський); *Й.-С.Бах. Арія і Фуга; Н.Паганіні. "Танець чарівниць"; Г.Ернст. "Угорські мелодії"*.

Уже на прем'єрних концертах виступив молодий, знаменитий чеський скрипаль Я.Коціян* (29.09.1902 р.). У його виконанні прозвучали *Концерт для скрипки з оркестром fistol Г.Ернста та "God save the king" (англійський гімн) Н.Паганіні*. Слід зазначити, що в наступному концерті скрипаль виконав *Концерт для скрипки з оркестром D-dur Н.Паганіні*, а також два сольних номери: *д'Амброзіо "Канцонетта і Романс"* і віртуозну п'єсу *О.Шевчіка "Голька модроока"* (02.10.1902).

Щире визнання критики й публіки засвідчило фурор молодого музиканта перед яким невдовзі відкрилися двері найбільших світових залів. Так, С.Берсон, який критично ставився до деяких творів, обраних Я.Коціяном, зокрема, до композицій О.Шевчіка та д'Амброзіо, відзначає унікальні технічні можливості молодого скрипаля: при веденні мелодії смичком він здатен акомпанувати собі пічкато, виконувати найскладніші флажолети та подвійні ноти, грати трелі-пічкато, перевищуючи тим самим досконале звучання арфи [19]. С.Мелінський

* **Коціян Ярослав (1883–1950)** – чеський скрипаль, педагог, композитор. Учень Й.Забродського, згодом у Празькій консерваторії – О.Шевчіка (скрипка), А.Дворжака (композиція). Перший публічний виступ відбувся в 5-літньому віці. Активно гастролював різними країнами світу. З 1907–1910 рр. – працює в Одесі, де організовує й очолює "Одеський квартет", пізніше в Петербурзі "Мекленбурзький квартет". Ректор Празької консерваторії. Автор "Елементарної школи гри на скрипці". З 1960 р. проводиться конкурс молодих скрипалів ім. Я.Коціана, з якого молоді львів'яни неодноразово привозили високі нагороди, підтримуючи спадкоємність традицій чеської скрипкової школи, довершену майстерність представників якої мали змогу оцінити їхні попередники на межі XIX–XX століть.

окреслює його техніку як “баєчну” (надприродну, казкову, фантастичну), а його тон як такий, що “наділений сріблястим звуком, який осяєє слухача шляхетною барвою і незвичкою силою” [20]. Проте найвищу оцінку Коціян здобув у Н.Вахнянина, дві рецензії якого в “Руслані” за художньою довершеністю та змістом можна порівняти із шуманівськими статтями про Шопена чи Брамса, котрі відкрили музичних геніїв світові, справедливо винагородивши їх великим майбутнім: “Молоденький Коціян має за собою скінчену техніку скрипарську. Хроматичні скали, легата, стаката, арпеджия, флажолети потрійні, піцката, помішані з агсо, подвійні і потрійні браня і всякі інші штуки і штучки скрипарські – все те є дрібничкою для артиста, – а на сій скінченій техніці буде Коціян тон, котрий пливе повно, говорить, виявляє душу артиста і мисль авторську. Коціян робить велике вражінє як на зрителья так і на слухача. Амфітеатр був дуже мило тронутий гладкостію гри, чистотою тонів, їх глибокостію і легкостію подужання всяких трудностей. Мелодія лилася. Оплескам не було кінця, а артист, добавками до програми, розкрив широко і всесторонньо свій талан у всякім напрямі. В концерті Ернста співала його скрипка, в Паганіні “God save the king” (гімні англійським) був артист дійсним Паганіні” [12]. І далі: “п. Я.Коціян видав львівській публіці на сім концерті другий, багатий артистичний пир. І сим разом велів він нам в концерті Паганіні (D-dur) і в Шевчіка “Holka modrooka” подивляти свою скінчену, бравурну техніку, а в д’Амброзія “Cansonetta” і “Romans” – тон своєї скрипки. В Шевчіка “Модроокій дівчині” співав нам чеський артист флажолетами формальний дует, супроводжав сам себе, дріботів скорого козачка, тужив в темпі вальсовім, плакав, то знов будто сміявся. Чи в Паганіні концерті не перейшов самого легендарного автора, ми може пішли б в заклад. Але в чім стане небавом дуже високо молодий ще віком чеський артист? – то певно тоном своєї скрипки. На тім поли перестигне він не одного європейської слави скрипака. На тім поли ворожать йому всі славну будучність. Здається, що туди клониться душа молоденького віком артиста, повна ніжного чувства” [12].

Величезний успіх у Львові здобув молодий і талановитий чеський скрипаль Я.Кубелік*. Він дав три концерти, у яких представив насичену артистичну програму, показавши себе майстром не тільки у віртуозних творах Н.Паганіні й П.Сарасате, але й заслужив похвалу критики за виконання Й.-С.Баха, В.-А.Моцарта та Ю.Свендсена. У першому Великому симфонічному концерті 12 лютого 1903 року прозвучали: *Н.Паганіні. Концерт для скрипки з оркестром D-dur; Нешвер. “Колісанка”; Й.-С.Бах. “Прелюдія”; Ф.Шуберт–А.Вільгельмі. “Ave Maria”; А.Бацціні. “Рондо”; Ю.Свендсен. “Романс”.*

Через два дні – 14.02.1903 р. – Я.Кубелік репрезентує нову програму: *В.-А.Моцарт. Концерт для скрипки з оркестром D-dur; Ф.Шопен. “Ноктюрн”; П.Сарасате. “Циганські танці”; Н.Паганіні. “Nel cor piu non mi scuto”; Л.д’Амброзіо. “Романс”.*

Наступного дня – 15.02.1903 р. – відбувся Концерт з програмою: *П.Сарасате. “Циганські наспіви”; Н.Паганіні. “Nel cor piu non mi scuto”.*

Критики одноставно вихваляють неймовірну вправність молодого віртуоза. Зокрема, “Gazeta Lwowska” описує техніку скрипаля як таку, що вже перейшла межі правдоподібності, а неказанну чистоту та великий і шляхетний тон, як головні засади його гри [23]. На сторінках “Przegląd” критик наголошує, що в незрівнянній майстерності потрібно вбачати не тільки щось механічне, ремісниче, таке, що не належить до правдивого мистецтва, а “скрипка в його руках не відіграє роль машини, на якій концертант виказує осліплюючу вправність своїх пальців, але стає чудовим організмом, в котрому дрімують тони дивовижно пристрасні і дивовижно гармонійні, то потужні, то нечутні. Тон цей Кубеліка свідчить про глибоке почуття музичне і огнистий артистичний темперамент” [24]. Відповідно до своєї блискучої техніки Я.Кубелік добирав і програму. У віртуозних речах він тишив публіку кожним карколомним пасажем, технічним

* **Ян Кубелік (1880, Ніле – 1940, Прага)** – видатний чеський скрипаль і композитор. Учень Ф.Ондржічка, К.Вебера, Ф.Сршне. У Празькій консерваторії займався в О.Шевчіка (скрипка) і К.Штеккера, Й.Ферстера та К.Кнітля (композиція). З 1898 почав гастролювати багатьма країнами світу. Виступав 1901 р. у Росії. Уславився як виконавець найскладніших віртуозних творів Н.Паганіні, яких після його смерті ніхто не виконував (цю традицію почав М.Вільгельмі). Власник одного з найдосконаліших інструментів А.Страдіварі. Зі Львовом Я.Кубеліка пов’язують не лише гастрольні виступи, але діяльність його внука – світового значення архітектора Мартіна Кубеліка – почесного доктора Львівської політехніки. З 1994 р. по кілька разів на рік відвідує Львів.

прийомом, однак і солодку тужливу мелодію вдається йому заспівати, про що якнайкраще засвідчили “Ave Maria” Ф.Шуберта і “Романс” Ю.Свендсена [25]. Захоплену, щирю, ба навіть, поетичну замітку з приводу виступу молодого скрипальця читаємо в “Руслані”: “Слухаючи Кубеліка в кантіленах, відчуваємо спів його душі, благородний, чистий, повний тепла, той спів, що просто ллється в душу і несе її в сфері – скажімо виразно – нетуземні, в сфері, де панує вічна, непорочна гармонія. А слухаючи Кубеліка в концерті Паганіні чи в “Рондо” Бацціні, композиціях, переповнених технічними труднощами, ми не тільки мусимо подивляти ту легкість, з якою Кубелік поконує ті труднощі, але відносимо вражінє, що ось то артист розливає хвилею каскади сміху та веселих жартів, щоби вибити душу слухача з задуми і з серйозности буденного життя. Кубелік не пописується технікою. Ні! Техніку свою зуживає він для вищої ціли, іменно, щоби серйозного слухача настроїти весело, ніби жартовливим щебетанєм молоді дівчини. Чеському артистови можна сміло ворожити світлу будучність на славу свого народу” [13]. Іменитий Я.Кубелік ще раз відвідав з концертними виступами Львів у 1932 році – за вісім років до смерті. Йому акомпанував А.Голечек [5].

У 1903–1904 рр. як соліст-скрипаль виступав з Львівським симфонічним оркестром під керуванням Л.Челянського і М.Зуна, який згодом викладав у Вищому музичному інституті ім. М.Лисенка, поєднуючи педагогічну працю з активною концертною діяльністю скрипаль-соліста, ансамбліста та диригента.

Дещо пізніше, уже в період після Першої світової війни, львів’яни отримують нагоду ознайомитися з творчістю легендарного чеського скрипальця ХХ століття В.Пжігоди*, який у межах свого знаменитого тосканінієвського турне відвідає, між 84 концертними містами Європи, і Львів.

Розглядаючи вплив чеської скрипкової школи, яка тісно “співпрацювала” з українцями в загальнонаціональному масштабі [18], галицька скрипкова культура явила яскраві та плодотворні результати. Серед українських галицьких скрипалів, які навчалися на базі чеської скрипкової школи, можна назвати Є.Перфецького, В.Цісика, Р.Придаткевича (також у Ю.Сверстки), Є.Цегельського, О.Бережницького, які здобували школу в О.Шевчіка, блискучими представниками якої були Я.Кубелік та Я.Коціян [7, с.115–127]. У В.Райссіґа студіювали М.Лепкий і С.Левицька. Одна з провідних скрипальок та педагогів Галичини досліджуваного періоду Є.Щедрович-Ганкевичева – учениця Л.Ауера й О.Шевчіка. У “львівських чехів” освіту здобули М.Гайворонський, Б.Сарамага (Ф.Кребс). Є.Перфецький, у свою чергу, на традиціях О.Шевчіка виховав Р.Криштальського й одного з найзнаменитіших українських скрипалів першої половини ХХ століття Р.Придаткевича. Цікаво, що представники української діаспори, скрипалі молодшого покоління (середина ХХ ст.) А.Бучинська (США) та Є.Гузарук (Канада) студіювали у В.Пжігоди [8, с.296]. Зазначимо, що скрипалі-львів’яни польського чи єврейського походження також навчалися та переймали кращі традиції чеської скрипкової школи. Так, Ю.Пуліковський навчався в О.Шевчіка, а В.Коханський, який викладав від 1906 р. у Львівській музичній консерваторії ім. К.Шимановського, теж був учнем О.Шевчіка.

* **Пжігода Ваша (1900–1960)** – легендарний чеський скрипаль. Почав грати з трьох років, доводячи слухачів до сліз. У 6 років займається з проф. Мараком у Празі. Однак фортуна не була прихильною до юного вундеркінда. Бідуючи, він потрапляє до Італії, де грає у випадкових ресторанах. Поворотний момент настав 1919 в ресторані “Grande Italia” у Мілані, де його гру почув Артуро Тосканіні й виніс вердикт: “Паганіні не міг би зіграти краще”. Протягом наступних 5-ти місяців Ваша дає 84 концерти. У 1920-х рр. після концертів у Буенос-Айресі та Сан-Паулу він їде в США, де його чекає грандіозний успіх у Карнегі-Холі, Чикаго, Детройті, Клівленді. Розлучений з першою дружиною Альмою Роуз – єврейкою, яка загинула вісім літ після розлучення в Освенцімі, що стало причиною вигнання скрипальця з комуністичної Чехії. Він емігрує до Туреччини, одружуючись знову на єврейці. У 1949 р. виступає в США, Швейцарії, Німеччині й Австрії, приймає професуру у Відні. У 1954 р. у Зальцбурзі в аварії калічить праву верхню частину руки. Ускладнений перелом вимагав тривалої госпіталізації із серйозними наслідками. З виконанням Скрипкового концерту Дворжака в 1956 р. у залі Сметани в Празі він повернувся в рамках музичного фестивалю “Празька весна 56” після дванадцяти років відсутності. Його приймали одними з найбільших овацій, записаних в історії. Меломани стояли на фасадах й у віконних отворах. Публіка разом з оркестром, стоячи, вітала його 15-хвилинною овацією. Це було прощання з Прагою. У 1958 році він зробив в Італії ще декілька записів, включаючи всі Варіації Паганіні.

Таким чином, кризовий період зламу століть демонструє надзвичайно багату й розмаїту палітру скрипкової музики, яка звучала на сценах Львова. То був час зміцнення національних традицій, час становлення та інтенсивного розвитку галицької скрипкової школи. Шанувальники академічної музики мали змогу чути й спілкуватися з іменитими світовими зірками. Послідовний і плідний вплив чеської скрипкової школи, яка тісно співпрацювала з українцями в загальнонаціональному масштабі, галицька скрипкова культура явила яскраві та плодотворні результати. Проектуючи в майбутнє перспективи порушеної теми, варто зазначити, що в другій половині XX ст. чесько-українські контакти продовжилися й у плані концертно-гастрольних виступів, і в аспекті розвитку національної скрипкової школи, розкриваючи в подальшій історії нові сторінки цієї плідної традиції.

1. Ваф'я Ю. З львівської історії українсько-чеських музичних взаємин / Юрій Ваф'я // Молоде музикознавство. Наукові збірки ЛДМА ім. М. Лисенка : зб. статей. – Львів, 2002. – С. 193–197.
2. Волощук Ю. І. Скрипкова культура Галичини 1848–1939 років : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.01 – теорія і історія культури / Юрій Волощук ; Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. – К., 1999. – 192 с.
3. Кияновська Л. Діяльність німецьких, австрійських та чеських музикантів в Галичині у XIX столітті / Любов Кияновська // Musica Galiciana. – Rzeszow : WWSP, 2000. – Т. V. – S. 119–127.
4. Кияновська Л. Стилєва еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст. / Любов Кияновська. – Тернопіль : Астон, 2000. – 339 с.
5. Колесса М. Мої зустрічі з чеською музикою / Микола Колесса // Львівська брама. – 1996. – № 16.
6. Мазепа Л. Шлях до музичної Академії у Львові / Лешек Мазепа, Тереса Мазепа. – Львів : Сполом, 2003. – Т. 1. – 288 с.
7. Михальчишин Я. З музикою крізь життя / Ярослав Михальчишин. – Львів : Каменяр, 1992. – 231 с.
8. Рудницький А. Українська музика. Історично-критичний огляд / Антін Рудницький. – Мюнхен : Дніпрова хвиля, 1963. – 306 с.
9. Рудницький А. Наша скрипкова справа / Антін Рудницький // Свобода. – 1958. – Квітень.
10. Руслан. – 1903. – Ч. 290. – 13 січ.
11. Там само. – 1902. – Ч. 209. – 1 жовт.
12. Там само.
13. Там само. – 1903. – Ч. 26. – 15 лют.
14. Савка А. Перший сезон Львівської філармонії (1902–1903 рр.) у контексті філармонічного руху : дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01 – теорія та історія культури / Андрій Савка ; ЛНМА ім. М. Лисенка. – Львів, 2010. – 178 с.
15. Савка А. Скрипкове виконавство першого сезону Львівської філармонії 1902–1903 рр.: музикознавчий зріз / А. М. Савка // Музикознавчі студії : зб. наук. праць Ін-ту мистецтв Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки та Нац. муз. акад. ім. П. Чайковського. – К. ; Луцьк, 2007. – Вип. 1. – С. 157–171.
16. Чехи в Галичині : біографічний довідник / [Дрбал О., Кріль М., Моторний А. та ін.]; заг. ред. Є. Топінок. – Львів : Центр Європи, 1998. – 120 с.
17. Ших Б. Франтишек Ондржичек / Б. Ших. – М., 1958. – 93 с.
18. Щепакін В. Чеські музиканти в музичній культурі України кінця XVIII – початку XX ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : 17.00.01 / В. Щепакін ; Харк. держ. акад. культури. – Х., 2001. – 20 с.
19. Gazeta Lwowska. – 1902. – № 227. – 4 pazdziernika.
20. Kurjer Lwowski. – 1902. – № 275. – 4 pazdziernika.
21. Dziennik Polski. – 1903. – № 14. – 9 stycznia.
22. Przegląd. – 1903. – № 7. – 10 stycznia.
23. Gazeta Lwowska. – 1903. – № 39. – 18 lutego.
24. Przegląd. – 1903. – № 36. – 14 lutego.
25. Wiek Nowy. – 1903. – № 490. – 18 lutego.
26. Branberger J. Konzervatoř hudby v Praze pamětní spis k stoletému jubileu zalozeni ustavu / Jan Branberger. – Praha, 1911. – 150 s.

В статтє исслєдуются интегративные процессы в социокультурном пространстве Восточной Европы на рубеже XIX – начала XX веков на материале межкультурных взаимодействий Украины и Чехии. Подробно анализируется концертная деятельность выдающихся чешских скрипачей Я.Коциана,

Ф.Ондржичка, Я.Кубелика, В.Пжигоды, В.Гумля, В.Неделы, которые гастролировали и работали во Львове, развивая западноукраинскую исполнительскую школу.

Ключевые слова: украинско-чешские связи, социокультурное пространство, межнациональные культурные взаимоотношения, скрипичная школа, концертная деятельность.

The article investigates the integrative processes in the socio-cultural space of Eastern Europe at the turn of the nineteenth – early twentieth centuries on the material of cross-cultural interactions of Ukraine and the Czech Republic. Detailed analysis of the outstanding concerts of Czech violinists J.Kotsian, F.Ondrzhichek, J.Kubelik, V.Pzhigoda, V.Gumlya, V.Nedelya, who toured and worked in Lviv developing a West-Ukrainian performers school, is conducted.

Key words: Ukrainian-Czech relations, socio-cultural space, international cultural relations, violin school, concert activity.

УДК 681.818.52:788.52

Божена Корчинська-Яскевич

КОНСТРУКТОРСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ДМИТРА ДЕМІНЧУКА В ПРОЦЕСІ СТАНОВЛЕННЯ ПРОФЕСІЙНОГО СОПІЛКАРСТВА

У статті висвітлена роль конструкторського винаходу майстра Д.Демінчука в професіоналізації сопілкарства. Описані конструктивні особливості хроматичної сопілки та їх вплив на формування нової виконавської технології. Зважаючи на відсутність персоналії Д.Демінчука в опублікованих джерелах, стаття в стислому вигляді містить також біографічні дані майстра.

Ключові слова: Д.Демінчук, професійне сопілкарство, хроматична концертна сопілка.

В останнє десятиліття помітно активізувалося дослідницьке зацікавлення проблематикою реконструкції музичних інструментів етнографічного походження. Описуючи історичний шлях інструментів від витоків до їхнього сучасного статусу, більшість авторів, указуючи на необхідність змін у конструкції інструментів, користуються терміном “вдосконалення”.

У статті авторка оминатиме його як суперечливого в стосунку до традиційного музичного інструментарію, безсумнівно, досконалого у своєму рідному середовищі. У цьому контексті вживання слова “вдосконалення” може мати знецінювальний характер і виражати оцінку автентичного інструментарію як недосконалого, що в жодному разі не відповідає дійсності. Більш адекватним, коректним й оцінково нейтральним є, на нашу думку, термін “модифікація”, “модифікований інструментарій”, який точно окреслює межі перетворень, що відбулися з етнографічними інструментами.

Аналіз останніх досліджень показує, що проблематика виготовлення інструментарію етнографічного походження присутня в дослідженнях, серед яких більшість присвячені бандурі (І.Скляр, Л.Пасічняк, Р.Гриньків, Д.Губ’як, О.Кушнір), цимбалам (О.Незовибатько, Т.Баран), баянові (М.Давидов та ін.). До авторів, які в тому чи іншому аспекті висвітлюють проблеми виготовлення сопілок, описують її технологію, належать І.Скляр, М.Корчинський, І.Маринін, А.Кондрашевський.

Проте хроматична концертна сопілка та її винахідник Д.Демінчук до сьогодні об’єктами дослідницької уваги не були. З огляду на це, публікація матеріалу про одного з найвизначніших сучасних майстрів-конструкторів Д.Демінчука та про його винахід – хроматичну концертну десятиотвірну сопілку – видається достатньо актуальною. Потреба в такого роду дослідженні загострюється також відсутністю біографічних даних майстра в друкованих джерелах.

Метою статті є висвітлення історії винаходу та перша публікація біографічних даних його автора, отриманих в особистому інтерв’ю, а завданням – аналіз відмінностей конструкції хроматичної сопілки Д.Демінчука від її попередниць і належна оцінка впливу цього інструмента на формування нового виконавського жанру.

Спадковість традиції будівництва музичних інструментів в Україні пов’язана, передусім, з етнографічним інструментарієм. Його регіональна строкатість, що дійшла до нас у майже незміненому вигляді, донесла найархаїчніші ознаки древніх знарядь, що є свідченням глибокої вірності сформованій традиції. На жаль, така спадкова тяглість, у зв’язку з певними істо-

ричними обставинами, не утвердилася в будівництві тих народних музичних інструментів, які протягом ХХ ст. зазнали радикальної реконструкції (бандура, сопілка, частково й цимбали).

Факти передачі цінного досвіду майстрів через своїх учнів чи книги (серед них – І.Скляр, О.Незовибатько, В.Зуляк, О.Шльончик, В.Герасименко та інші) є скоріше явищами поодинокими, спорадичними. Чи сформують вони тривалу традицію – покаже майбутнє.

До таких талановитих майстрів-самородків належить і Дмитро Флорович Демінчук. Він народився 1942 р. у селі Горбова (Герцаївський р-н, Чернівецька обл.), мешканці якого – переважно румуни. Рано осиротівши, потрапив у дитячий будинок, де й пробув протягом усього шкільного періоду. Навчаючись у математичному класі загальноосвітньої школи, весь вільний час присвячував майструванню.

Гострий музичний слух і музикальність привели Д.Демінчука в клас баяна Чернівецького музичного училища. Після закінчення навчання Д.Демінчук учителював у музичній школі, де створив домровий оркестр, що досить успішно функціонував і навіть гастролював. Прохання директора школи про організацію ансамблю сопілкарів і вроджена схильність до теслярської роботи наштовхнули Д.Демінчука на думку про те, щоб самому виготовити сопілки для учнів. Інструменти-зразки знайшлися на ринку села Річка (Косівський р-н Івано-Франківської обл.). Закупивши в місцевих майстрів готові бузинові цівки, розпочав експеримент. Так 1964 року з'явилася його перша вдала сопілка на вісім отворів.

Наступними роками у виготовленні інструментів Д.Демінчук ішов лише емпіричним шляхом, а про вибір строю інструментів сказав так: “Як потрапив, так і вийшло. Потрапив на мі – був мі-мажор, на до – значить до-мажор” [2]. Більшість його тогочасних сопілок зроблені для дитячого ансамблю сопілкарів, який налічував 40 учнів.

У 1967 році Д.Демінчук вступив у Дрогобицький педагогічний інститут ім. І.Франка на відділ хорового диригування. Там познайомився з майстром етнодухових інструментів і талановитим виконавцем-самородком Михайлом Тимофіївим, вплив якого на формування Д.Демінчука стане дуже помітним надалі. Д.Демінчук почне виготовляти найрізноманітніші духові народні інструменти, у тому числі й іноземні: російська брьолка, бурятський бішхур та ін.

Там же почнеться співпраця Д.Демінчука з народним ансамблем “Берізка”, що гастролював також у Москві. Саме після успішних виступів у столиці СРСР він отримує запрошення від Якова Орлова приїхати до Києва для роботи в його оркестрі (1969).

Із цього моменту діяльність Д.Демінчука стрімко розвивається в кількох сферах одночасно. Він працює як артист, майстер музичних інструментів, а також komponує музику (“Полька” Д.Демінчука й досі звучить у виконанні різних ансамблів).

Д.Демінчук володів багатьма етнодуховими інструментами, серед них – денцівка, дводенцівка, окарина, дуда та інші, які змайстрував сам. Але, зі слів майстра, його завжди приваблював пошук нових якостей інструментів, що й стало основою майбутніх винаходів.

Підвищений інтерес Д.Демінчука до сопілки, що домінував у його діяльності в період 1965–1978 рр., виник унаслідок знайомства з німецькою блокфлейтою, придбаною в московському торговельному музичному центрі “Leipzig”. Опанувавши аплікатуру блокфлейти, Демінчук був здивований незручністю й обмеженими можливостями у виконанні деяких півтонових легатних сполук (наприклад, мордентів і трелей до-до^{#1}, ре-ре^{#1}), що здійснюються лише напіввідтулянням отворів, а також неможливістю швидко грати хроматичні ходи. Як відомо, діатонічна аплікатура була нормою для всіх духових інструментів аж до середини ХІХ ст. і повноцінно забезпечувала виконання музики попередніх епох.

Свій намір модифікувати сопілку сам Д.Демінчук прокоментував так: “Мене зачепила обмеженість блокфлейти, і я вирішив, що сопілка повинна бути досконалішою” [2]. Проте цей епізод тільки надихнув майстра на роздуми, ідея хроматизації сопілки прийшла згодом.

Остаточним поштовхом для дієвого пошуку хроматичної аплікатури стало знайомство з книгою І.Скляра “Подарунок сопілкарям” і його сопілками. Д.Демінчук наголосив: “Ідея хроматичної сопілки вперше виникла у І.Скляра, але йому не вдалося її здійснити повною мірою” [2].

Простудіювавши креслення І.Скляра та праці М.Гарбузова, присвячені музичній акустиці, за основу для експерименту Д.Демінчук обрав не семи-, а десятиотвірну сопілку, яку І.Скляр відкинув як не зовсім зручну.

Найскладнішим етапом у роботі над інструментом було виготовлення свисткового пристрою, пошук оптимальної мензури й правильних пропорцій лабіума. Про цей процес Д.Демінчук розповідав: “Щоразу брав нову трубку і змінював мензуру по півміліметра” [2]. Труднощі виникали також у пошукові правильних місць для розташування пальцевих отворів на трубці таким чином, щоб досягнути доброго строю, уникнути вилкових аплікатур і надто широкої розтяжки пальців.

Емпіричний шлях виявився для Демінчука успішним, і вже 1970 року він запропонував конструкцію хроматичної сопілки на десять пальцевих отворів з повним хроматичним звуко-рядом у діапазоні двох з половиною октав. За кресленнями Д.Демінчука й під його керівництвом на базі Мельнице-Подільських експериментальних виробничих майстерень, за підтримки В.Зуляка, розпочалося серійне виробництво хроматичних сопілок. У виробництво було впроваджено лише сопрановий вид інструмента.

Як відомо з розповіді Д.Демінчука, хроматична сопілка отримала схвалення І.Скляра – під час їхньої випадкової зустрічі в кабінеті С.Козака в Києві. Д.Демінчук так згадував про цей епізод: “Скляр потиснув мені руку і сказав: ти зробив те, чого я не зміг. Передаю тобі естафету” [2].

Хроматична сопілка стала першим із семи винаходів Демінчука, які були запатентовані в “Державному комітеті СРСР у справах винаходів і відкриттів”: авторське свідоцтво № 711612 від 25.01.1980 р. [1].

За період більш ніж десятилітньої співпраці (1980–1991) з Московською експериментальною фабрикою музичних інструментів (МЕФМІ), як майстер надомних робіт, Д.Демінчук став автором багатьох винаходів, згодом запатентованих: хроматична поздовжня флейта (1980), оркестрова брьолка (1981), парна флейта з хроматичним звуко-рядом (1985), поздовжня шкільна флейта (1987), поперечна флейта Пана (1987), хроматичний сур (1987).

Майстер російських народних духових інструментів П.Степанов, який співпрацював з Д.Демінчуком на МЕФМІ, поділився своїм враженням про його роботи: “Он был для меня хорошим примером. Его работа, особенно внешняя отделка брелок, вызывала восхищение. В Государственном музыкальном музее имени М.Глинки на выставке есть мои “Владимирские” рожки. Их внешняя отделка выполнена по рекомендации Дмитрия Деменчука” [13].

У роботі над сопілкою Д.Демінчук ставив собі за мету досягнення таких характеристик, як: хроматичний звуко-ряд у поєднанні зі зручною пальцівкою (аплікатурою); розширення діапазону до двох з половиною октав; досягнення доброї температури; збільшення гучності інструмента; збереження тембрової відкритості, наближеної до етнографічного зразка; фіксація досягнутих параметрів у вигляді креслення з розрахунками, опис матеріалів і технологічних процесів для їх обробки.

Для чіткішого окреслення новаторських рішень Демінчука стисло проаналізуємо кожен із цих позицій. В описі будуть використані спеціальні аплікатурні позначення, які були запропоновані Р.Дверієм і випробувані протягом тривалої практики М.Корчинським.

Це – мішаний числово-буквений запис, у якому буквами позначені ліва й права руки, а числа означають пальці рук, наприклад: 1245 і п. – перший, другий, четвертий і п’ятий пальці лівої руки, які затуляють відповідні їх отвори, а “п.” – уся права рука (пальці на отворах). Або 234 і 123 – означає, що зазначені пальці обох рук затуляють відповідні їм отвори. Якщо задіяна лише одна з рук, то виписується перша літера (без крапки) потрібної руки й номери пальців, які повинні затуляти отвори: л123. Слід урахувати також, що музика для сопілки нотується октавою нижче від абсолютної висоти звучання (крім тенорової сопілки, запис якої ідентичний звучанню).

Усі поширені на території України свисткові флейти, західноєвропейська блокфлейта, свисткові інструменти інших культур є діатонічними (кількість отворів при цьому значення не має). Хроматичні й навіть деякі діатонічні звуки утворюють способом відтуляння або затуляння потрібних отворів на 1/2 чи 1/4 їх діаметра, а також засобом використання т. зв. вилкових аплікатур.

Це створює певні аплікатурні незручності, унеможлиблює виконання деяких трелей та інших мелізмів, обмежує зміну тональностей, сповільнює швидкий рух. Навіть у грі дуже вправних виконавців з досконалою пальцевою моторикою й диференціацією чуття пальцевих м’язів відчутні некоректні переходи, мікрозатримки в пасажах і лігатурах.

З метою подолання цих недоліків Д.Демінчук розмістив уздовж трубки додаткові пальцеві отвори для звуків до-дієз (л і 1234), мі-бемоль (л і 23), фа-дієз (л1234) і сі-бемоль (л2). Це стало основою для наступного укладання хроматичної аплікатури, яка не містить вилоквих розташувань пальців, за винятком звука соль-дієз¹ (1245 і п.) і соль-дієз² (1245 і 1), а також мі-бемоль³ (1245 і 13).

Діапазон свисткових флейт різних народів коливається в межах 1–1/2 октав і ще одного або кількох звуків, які беруться не послідовно, а через певний інтервал, наприклад, останній звук основного діапазону – ре³, проте можна передати ще звуки соль-дієз³ і сі-бемоль³, при цьому між ре³ і соль-дієзом³ пролягатиме “мертва зона”.

М.Корчинський указує на давність діатонічного звукоряду: “Не кажучи про акустичну застарілість, вона (сопілка. – Б. К.) до пол. ХХ ст. залишалася з обмеженим звукорядом, сформованим приблизно в ХІІ–ХІІІ ст. (за систематизацією Ф.Колесси – другий, діатонічний етап еволюції інтонаційно-ладового мислення в українському фольклорі). Відповідність діатонічних інструментів інтонаційній будові пісень другого етапу утворилася шляхом еволюційного взаємовпливу інструмента на мелос і навпаки: збагачуваний століттями мелос поступово знаходив своє втілення у звукоряді сопілки, розширюючи його від оліготоніки до діатоніки” [6; 7].

Ладоінтонаційна структура автентичних флейт завжди відповідає інтонаційній будові музики, з якою розвивається паралельно, тому її амбітус не можна вважати недоліком. Проте такі інструменти непридатні для виконання тонально розвиненої, насиченої хроматизмами музики. М.Корчинський вдало формулює цю тезу: “Цивілізаційні процеси відбулися як на мелосі, так і на інструменті: перший зазнав оновлення, другий – заміни. Мелос третього еволюційного етапу з його хроматизмами й ладотональною мінливістю не вкладався в законсервований звукоряд діатонічної сопілки й вимагав нового інструментального засобу” [6; 7].

Д.Демінчук вирішив цю проблему, знайшовши оптимальні мензуральні пропорції, які дають можливість використання горішніх гармонік (обертонів звуків натурального звукоряду). Завдяки циліндричній будові внутрішнього каналу в поєднанні з певною довжиною цівки й розміщенню на ній пальцевих отворів, можна досягати шостого обертону і, застосовуючи нормативну й додаткову аплікатури, заповнювати звуками простір між обертонами.

Чистота строю є проблемною майже всіх, у тому числі й темперованих інструментів, а особливо – духових. Відомо, що навіть інструменти, обладнані клапанною механікою, містять у межах свого звукоряду інтонаційно нестійкі звуки. Дослідник акустики духових інструментів В.Порвенков зазначає: “Практично кожен духовий інструмент має окремі нечисті звуки, тобто виконавець повинен застосовувати спеціальні прийоми гри для правильного інтонування окремих натуральних звуків, і це не завжди вдається [11, с.128]. Автор називає декілька причин, процитую найосновніші: “Недосконалість конструкції, пояснювана неможливістю створення ідеального, з акустичного огляду, інструмента, і помилки самого проектування” [11, с.129].

Хроматичний звукоряд сопілки Д.Демінчука також має недоліки. Зокрема, у сопраніно, сопрано й альтів (f і g) октавні передування не зовсім чисті: у сопрано звуки до¹, ре¹, мі¹, фа¹, соль¹ (за записом) завжди зависокі щодо тих же звуків у другій октаві. Те саме стосується й альтових сопілок.

У тенорової сопілки, починаючи від мі другої октави, усі звуки висхідного ряду занижкі. Звуки першої октави нестійкі й мають широку інтонаційну зону. Наприклад, звук соль¹ можна з легкістю передати майже до ля-бемоля¹. Так само податливими до передування є й інші звуки в першій октаві.

Широка звуковисотна зонність є притаманною для сопілок усіх величин. Причиною є циліндрична будова трубки, широка щілина голосника й достатньо великі гральні отвори. Унаслідок цього, стає можливим розгойдування одного звука в межах 1/2 тону, а в деяких екземплярів сопілок навіть більше. Ця особливість будови зумовлює звуковисотну нестійкість внутрішніх інтервальних співвідношень у сопілках конструкції Д.Демінчука й вимагає від виконавця підвищеного контролю інтонування.

Новаторським рішенням Д.Демінчука стало використання спеціального накладного підстроювача для сопранових сопілок. Спершу він мав вигляд кільця в ділянці лабіума, а згодом його стали робити у формі сферичної накладки, монтованої на спеціальних металевих дробках. Його функцією було пониження загального строю інструмента в межах близько 1/2 тону,

тобто досить відчутно. Щоправда, відсування накладки на велику відстань змінювало не лише стрій, але й внутрішні звуковисотні пропорції. Негативні зміни відбувалися й у тембрі інструмента – з'являвся шип і зайві призвуки.

Механізм дії підстроювача полягав у частковому зменшенні лабіального вікна, що видовжувало повітряний стовп і понижувало стрій інструмента. Із часом цей механізм був замінений звичним для дерев'яних духових поділом трубки інструмента на дві частини, що давало змогу розсувати інструмент і таким чином видовжувати повітряний стовп. Другий спосіб виявився ефективнішим і зручнішим.

Тембральна характеристика сопілок Д.Демінчука є наближеною до етнографічних зразків. Звук – відкритий та об'ємний, багатий на обертони й призвуки, м'який, ніби оксамитовий, пронизливий у горішньому регістрі, наповнений у середньому й приглушений у низькому регістрах. Гучність звучання залежна від регістру – слабка в низькому й сильна у високому.

Такий звуковий образ відповідав тогочасному уявленню майстра про місце застосування сопілки. Сам віртуоз-сопілкар, довголітній артист Буковинського ансамблю пісні і танцю, Д.Демінчук бачив сопілку перш за все як оркестровий і сольний інструмент для фольклорних ансамблів. Цей погляд цілком відповідав статусові інструмента в 60-70-х рр. минулого століття, який невдовзі радикально змінився завдяки серійному випуску сопілок, що посприяв швидкому поширенню інструмента, уможливив відкриття класів у музичних школах, а пізніше – й у вищих музичних навчальних закладах.

Зручна послідовна аплікатура й хроматичний звукоряд, розширений діапазон, коректний стрій і приємний тембр сопілки Д.Демінчука зробили її віртуозним інструментом, придатним для виконання авторської музики різних епох. З поширенням сопілки цієї моделі й формуванням нового звукового ідеалу погляд Д.Демінчука на власний винахід теж не залишився незмінним. Остаточно переконавшись у потенційних можливостях сопілки, він до кінця життя продовжував експерименти з величинами, матеріалами, клапанами, іншими конструктивними деталями. Проте найфункційнішим його винаходом залишилася саме хроматична концертна сопілка.

Аналіз конструктивних елементів десятиотвірної хроматичної сопілки Д.Демінчука дозволяє стверджувати, що вона є унікальним винаходом, який серед безклапанних духових інструментів, зокрема, поздовжніх свисткових флейт, аналогів не має. Цей інструмент відкрив шлях для пошуку нової виконавської технології, на базі якої й розвинулася професійна, академічна сопіловова школа, почав формуватися новий виконавський жанр.

15 серпня 2010 року в Києві Дмитро Демінчук відійшов у вічність. Постать видатного майстра, винахідника хроматичної сопілки назавжди залишиться в історії сопілкарства. Визначний вклад Д.Демінчука в розвиток професійного сопілкарства можна сміливо порівнювати з вкладом Теобальда Бьома в розвиток флейтового виконавства.

1. А. с. 711612 СССР, М. Кл. 2 G 10 D 7/02. Хроматическая продольная флейта / Д. Ф. Деминчук (СССР). – № 2570978/28-12 ; заявл. 24.01.78 ; опубл. 25. 01. 80, Бюл. № 12.
2. Демінчук Д. Особисте інтерв'ю. – Київ, 15 березня 2010 р.
3. Дутчак В. Динаміка конструкції бандури в Україні та діаспорі / В. Дутчак // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ, 2004. – Вип. VI. – С. 157–167.
4. Губ'як Д. Еволюція конструкторської думки у вдосконаленні бандури / Д. Губ'як // Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство. – Тернопіль ; К. : ТНПУ ім. В. Гнатюка, НМАУ ім. П. Чайковського, 2006. – № 1 (16). – С. 85–89.
5. Кондрашевський А. Душа співає голосом сопілки / А. Кондрашевський. – К. : Муз. Україна, 2006. – 40 с.
6. Корчинський М. Спроба історичного вивчення сопілки / Мирослав Корчинський // Наукові збірки ЛДМУ ім. М. Лисенка. – 2006. – Вип. 11. – С. 154–157.
7. Кушнір О. Виготовлення та вдосконалення бандур як важливий чинник професіоналізації бандурного мистецтва / О. Кушнір // Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка. – Л., 2009. – Вип. 21. – С. 39–48.
8. Маринін І. Історичні витоки створення першого оркестру сопілкарів в Україні / І. Маринін // Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного університету ім. Лесі Українки та НМАУ ім. П. І. Чайковського : зб. наук. пр. – Луцьк, 2010. – Вип. 6. – С. 129–138.

9. Незовибатько О. Украинские цимбалы и их усовершенствование [Текст] : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. искусствовед. : 17.00.03 / О. Незовибатько. – К., 1971. – 25 с.
10. Пасічняк Л. Удосконалення народного інструментарію як передумова активізації академічного інструментального ансамблевого виконавства України ХХ століття / Л. Пасічняк // Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету ім. В. Гнатюка та НМАУ України ім. П. Чайковського. Серія: Мистецтвознавство. – Тернопіль : ТДПУ, 2003. – № 2 (11). – С. 82–91.
11. Порвенков В. Акустика и настройка духовых инструментов / В. Порвенков. – М.: Музыка, 1990. – 192 с.
12. Скляр І. Подарунок сопілкарям : [практичний посібник] / І. Скляр. – К. : Мистецтво, 1968. – 56 с.
13. Степанов П. Ушел из жизни мастер народных инструментов Дмитрий Деминчук [Електронний ресурс] / П. Степанов. – Режим доступу : <http://bagpipe.ru/tag/zhizn> – 2010. – 10 жовтня.

В статье освещена роль конструкторского изобретения мастера Дмитрия Деминчука в профессионализации игры на сопели (сопилка). Описаны конструктивные особенности хроматической сопели и их влияние на формирование новой исполнительской технологии. Принимая во внимание отсутствие персоналии Д.Деминчука в опубликованных источниках, статья содержит также некоторые биографические данные мастера.

Ключевые слова: Д.Деминчук, профессиональное сопельное искусство, хроматическая концертная сопель (сопилка).

In the article the role of Dmytro Deminchuk's designer invention in development of the professional sopilka music art is clarified. There are described structural features of the chromatic sopilka (recorder) and their influence on forming of the new carrying out technology. Having regard to absence of D.Deminchuk's music figure in the published sources, brief CV data of the master are also included in the article.

Key words: Dmytro Deminchuk, professional sopilka music art, chromatic concert sopilka (recorder).

УДК 78.071.2:681.816.68

Олена Резнік

МИКОЛА ПЕТРОВИЧ МОЗЖУХІН – ФУНДАТОР КУСТАРНОГО Й ПРОМИСЛОВОГО ВИРОБНИЦТВА БАЯННОГО ІНСТРУМЕНТАРІЮ

Стаття присвячена аналізу творчості майстра баянів М.Мозжухіна, який створив основу для індустриального виробництва музичних інструментів у районі Кремінне. Проаналізовано введення нових видів музичного асортименту фабрики, особистий внесок майстра. Крім того, розглянуті його погляди на баянну гру на всіх рівнях музичної освіти.

Ключові слова: майстер, баян, експериментальний сектор, музичний асортимент, баяни оркестру, музична школа, консерваторія, музична колегія, філармонія.

Протягом ХХ століття вітчизняні музикознавці приділяли ретельну увагу вивченню еволюції різновиду музичних інструментів, основою звукоутворення яких є коливання металевих язичків. Разом з тим науковці завжди хвилювало питання дослідження діяльності народних майстрів у справі виготовлення баянно-акордеонного інструментарію. Незаперечним є той факт, що саме діяльність кустарів, які об'єднувалися в артілі з ремонту та виготовлення гармоній і баянів, стала базовою у сфері започаткування промислового виробництва.

Ця проблема вивчалася науковцями в контексті історичного шляху розвитку та вдосконалення баянно-акордеонного інструментарію, а також у контексті розгляду найбільш популярних виконавців цього інструментарію. В абсолютній більшості ці роботи були присвячені розгляду й вивченню діяльності зарубіжних і вітчизняних (російських) майстрів.

До проблеми вивчення діяльності зарубіжних майстрів звертався Альфред Мірек. У своїй праці він розглядає діяльність найвідоміших європейських майстрів-кустарів, таких як: Христіан Фрідріх Людвіг Бушман [10, с.19–22], Христіан Месснер [10, с.23], Чарлз Уїтстон [10, с.23, 29–30], Кирил Деміан [10, с.26], Карл Фрідріх Уліг [10, с.33]. Також подано портрети зарубіжних майстрів, які стали фундаторами фірм із цього виробництва: Паоло Сопрані [10, с.36], Сеттімо Сопрані [10, с.36–37], Маріано Даллане [10, с.37–38], Сільвіо Скандаллі [10, с.38] і Матіаса Хонера [10, с.39]. У цій самій роботі велику увагу приділено й вітчизняним (росій-

ським) майстрам-кустарям: Леонтію Олексійовичу Чулкову [10, с.45], Я.І.Якк [10, с.51], Д.Нелюбіну [10, с. 58], Миколі Івановичу Белобородову [10, с.62–71], Миколі Зинов'євичу Синицькому [10, с.72], Петру Єгоровичу Стерлігову [10, с.85–88], Олександрю Олексійовичу Глаголеву [10, с.113], Олексію Петровичу Пастухову [10, с.110–111, 113–114].

Але не менш важливою у вітчизняному музикознавстві постає проблема вивчення українського досвіду й надбання майстрів-кустарів у цій галузі, адже саме в Україні в 1930-ті рр. XX століття було започатковано промислове виробництво баянно-акордеонного інструментарію.

До проблеми вивчення досвіду українських майстрів у своїх працях зверталися В.В.Воеводін та Є.О.Іванов.

В.В.Воеводін вивчав діяльність майстрів Донбасу: Павла Васильовича Перегудова та Івана Гладкова. Є.О.Іванов увів у науковий обіг невідомі сторінки історії зародження кустарного й фабричного виробництва баянно-акордеонного інструментарію в Україні, зокрема, він дає відомості про таких майстрів-кустарів, як: К.О.Міщенко [4, с.10, 27–34], Пашенко [4, с.36], Монастирський [4, с.36], брати Г.Ф. і В.Ф.Сібілеви [4, с.36] (Харків), Г.Гребенюк [4, с.36], Буевич і Сорокапуд [4, с.36] (Дніпропетровськ), сім'я Заболотних [4, с.36] (Верхньодніпровськ), Яків Юхимович Бобок [4, с.36] (Київ), Петро Ілліч Чайников [4, с.36] (Запоріжжя), Лук'янченко та Григорій Федорович Плаксеев [4, с.36–37] (Херсон), Митрофан Федорович Іваненко [4, с.37] (Сумщина), В.Г.Рупов (Кіровоградщина) [4, с.36].

У цих двох авторів є також дуже стислі відомості про кременського майстра-кустаря Миколу Петровича Мозжухіна. Тому основна мета публікації полягає в повноцінному розгляді постаті М.П.Мозжухіна й узагальненні його творчого доробку.



Микола Петрович Мозжухін народився 10 грудня 1911 року в Орловській губернії, яка ще в другій половині XIX століття була славетна випуском двох різновидів гармонік: лівенки та елеської рояльної, виробництво яких існувало в м. Лівни та м. Елець (звідси походить і назва цих гармонік). Наведені факти підтверджують здогадку про те, що Микола Петрович Мозжухін з дитинства виховувався в осередку народної музичної культури, у межах якої він отримав ту нескінченну любов до цих музичних інструментів, яку проніс через усе своє життя. Нестійке матеріальне положення сім'ї Мозжухіних змушує Петра Йосиповича (батька Миколи Петровича) прийняти рішення щодо переїзду сім'ї на Донбас, який на той час був промисловим центром. Оселилася сім'я Мозжухіних у селищі Лозова Павлівка, неподалік сучасного Алчевська [7, с.1].

Є.О.Іванов зауважує, що росіяни з північних, центральних і південних районів Росії в пошуках заробітку їдуть до України, разом з тим вони привозять свої улюблені музичні інструменти [4, с.23].

В.Білецька відмічає: “Південно-великоруси принесли з собою жваву гнучку частівку, що співається в супроводі гармонії – однорядки так званої лівенки. Лівенка – нерозлучний товариш шахтаря” [4, с.24].

Але, згідно із загальнопоширеними даними, на той час найбільш поширеною в побуті була віденська дворядна гармоніка [4, с.26]. Ці свідчення підтверджують здогадку, що під час переїзду до Лозової Павлівки сім'я Мозжухіних привезла саме ці різновиди гармонік.

Наприкінці 1920-х рр., після смерті Петра Йосиповича, свого племінника (Миколу Петровича) до Кременної запрошує Олексій Йосипович Мозжухін. Племінник приймає запрошення й переїжджає до невеличкого шахтарського містечка [7, с.1].

Вищезгадана фраза В.Білецької: “...Лівенка – нерозлучний товариш шахтаря; в часи спочинку та свят в її звуках виливає шахтар свій сум” дає змогу стверджувати, що цей регіон Донбасу теж мав свої вподобання до гармонік, а значить, і їх поширення серед робітників.

Масове захоплення гармонікою створює передумови для організації майстерні з ремонту цих інструментів. Так, у 1929 році при артілі інвалідів Микола Петрович Мозжухін організовує першу майстерню. До складу працівників увійшли найближчі родичі Миколи Петровича: Олексій Йосипович Мозжухін і Петро Володимирович Рибалко (брат майбутньої дружини Миколи Петровича) [1; 9; с.37, 11; с.1, 14]. За декілька років ремонтування гармонік і баянів

кремінські майстри-кустари дуже ретельно ознайомилися з конструкторськими особливостями цих інструментів, тому вони вже мали змогу не тільки ремонтувати, а й самостійно виготовляти нові інструменти.

Є.О.Іванов стверджує, що "...за часів радянської влади гармоніка привертає до себе увагу державних діячів, відтоді постає питання про будівництво державних фабрик по виробництву гармонік" [4, с.39].

Так, у 1934 році за рішенням Ворошиловградського обласного управління місцевої промисловості на базі кремінської майстерні було організовано фабрику з виготовлення баянів, яку було підпорядковано облмісцпрому [11, с.1]. Наведення цього факту не заперечує того, що все-таки головним фундатором в організації фабрики є Микола Петрович Мозжухін, який своєю діяльністю створив передумови для зародження промислового виробництва. Перед Миколою Петровичем гостро постає питання про підготовку кваліфікованих робітників. Задля цього він вирішує запросити до фабрики найкращих тульських майстрів, серед яких й Олексій Петрович Пастухов [3, с.2].

А.Мірек у своїй праці надає такі відомості про цього гармонного майстра: "Перша артіль була організована в 1922 році в Тулі гармонним майстром О.П.Пастуховим. З ім'ям цього майстра пов'язано виробництво найкращих сольних і оркестрових баянів...Протягом двох десятиліть він навчив багато кваліфікованих майстрів" [10, с.110]. Отже, наведений факт щодо приїзду О.П.Пастухова до кремінської фабрики з метою підготовки кваліфікованих робітників можна вважати правдивим.

Валентина Миколаївна Мозжухіна (старша донька Миколи Петровича 1931 року народження) згадує: "Моя мама Катерина Володимирівна розповідала мені, що коли я була немовлям, мого батька Миколу Петровича запрошували до Київської музичної фабрики, на якій він працював десь понад рік" [7, с.2].

Є.О.Іванов зауважує, що "на початку виробництва гармонік Київська фабрика музичних інструментів стала перед проблемою пошуку необхідних матеріалів та кваліфікованих робітників, тож було прийнято рішення щодо запрошення майстрів-кустарів у межах обміну досвідом...Так у 1932 році до Київської фабрики було завербовано з м. Тули 25 висококваліфікованих майстрів... Протягом 1932 року на Київській фабриці оволоділи технікою виробництва гармонік і водночас організували виробництво баянів та підготували необхідні кадри" [4, с.41–42]. Як видно з наведених фактів, Микола Петрович Мозжухін теж узяв активну участь у розбудові державного фабричного виробництва гармонік і баянів та вніс вагомий вклад у його розвиток. Ці відомості дають змогу стверджувати, що на початку 1930-х рр. Микола Петрович Мозжухін був досить відомою й значною постаттю в галузі вітчизняного (українського) музичного виробництва.

Червень 1941 року – Микола Петрович іде добровольцем на фронт. Пройшовши через усі тяготи війни, старший сержант запасу повертається у своє рідне містечко. Виявилося, що приміщення фабрики під час війни були повністю зруйновані. Але цей факт ніскільки не обтяжує Миколу Петровича. Він знов згуртує навколо себе людей, які не байдужі до музичної культури, і поновлює роботу майстерні, тепер уже з підпорядкуванням райпобуткомбінату [9, с.37]. Майстер починає пошуки самостійного виготовлення музичних інструментів. Микола Петрович вирішує виготовляти "голосові" акорди з мідних гільз відстріляних снарядів [1; 14]. За його ініціативою 27 січня 1947 року майстерню перетворено в самостійну фабрику [11, с.1].

В.Воеводін зауважує: "Майстри з виготовлення баянів в історії розвитку виконавського мистецтва гри на баяні мали вагоме значення не тільки як автори конструкцій інструментів, але і як виконавці. Більшість з них досить пристойно володіли інструментом, у їх квартирах, майстернях завжди було багатолюдно. Вони запозичували один в одного нові прийоми гри, вивчали "з рук" нові твори, обмінювалися своїми досягненнями. Це, певною мірою, було поштовхом до вдосконалення й самоосвіти" [2, с.5].

Валентина Миколаївна Мозжухіна розповідає: "Микола Петрович з юних років самотужки оволодів грою на баяні і навіть мріяв про професійну музичну освіту. У нього була скринька з нотною літературою. В дитинстві досить часто під час зустрічей кремінських музикантів я співала під акомпанемент свого батька" [7, с.2]. Цей факт пояснює прагнення Миколи Петровича щодо створення баяна з посиленими ігровими якостями. За задумом такий інструмент по-

винен розширити концертний репертуар професійних виконавців. Так, за ініціативою М.П.Мозжухіна в 1953 році з'являється баян концертного призначення “Кремінне 58x120-II” [11, с.3].

В.Восводін підкреслює, що учні Ворошиловградського, Дніпропетровського, Харківського, Київського музичних училищ і культпросвітучилищ в абсолютній більшості грали на кремінських баянах до кінця 1950-х рр. [2, с.4]. Таким чином, можна стверджувати, що саме нова модель баяна концертного призначення “Кремінне 58x120-II”, винайдена М.П.Мозжухініним, забезпечувала вимоги середньої ланки музичної освіти України.

У 1950-ті рр. серед баяністів-виконавців збільшується інтерес до колективного музикування, який набуває масового захоплення. Ці події стали передумовою для створення комплексу оркестрових баянів М.П.Мозжухініним. Пріоритет винайдення перших у Росії оркестрових гармонік належить М.І.Белобородову, на замовлення якого майстер Л.О.Чулков виготовив три оркестрових гармоніки: пікколо, альт і бас [10, с.66]. Узагалі на той час уже були відомі оркестрові монофони подібні до струнного квартету: скрипка, альт, віолончель і бас, які виготовив майстер В.Самсонов на замовлення Я.Ф.Орланського-Титаренка [10, с.121–122]. М.П.Мозжухін виготовляє свій комплект оркестрових баянів різноманітних за тембровим звучанням, до якого увійшли: пікколо, прима, альт, тенор, бас і контрабас. У комплектах оркестрових баянів М.П.Мозжухіна, оркестрових монофонів В.Самсонова й оркестрових гармонік Л.О.Чулкова є одна властивість – вони не мають лівої клавіатури. Головними консультантами М.П.Мозжухіна під час створення оркестрових баянів були викладач Київської консерваторії М.І.Різоль та професор і завідувач кафедри народних інструментів Київської консерваторії М.М.Геліс [5, с.6].

Цей незаперечний факт підтверджує Є.О.Іванов, який пише: “Характерною особливістю удосконалення інструментів на Україні в цей період було те, що відбувався цей процес у тісному співробітництві з провідними педагогами та баяністами-виконавцями... на нараді керівників баянних цехів та майстрів по виробництву баянів професор М.М.Геліс вніс ряд цінних пропозицій по удосконаленню баяна, які були схвалені учасниками наради та які будуть розроблятися в експериментальному порядку на фабриках” [4, с.47]. На підставі вищезазначеного можна зробити висновок, що М.І.Різоль і М.М.Геліс співпрацювали й із М.П.Мозжухініним, а значить, вважали його прекрасним майстром у галузі вітчизняного (українського) музичного виробництва. Так створення комплексу кремінських оркестрових баянів зумовило зародження та розвиток колективного музикування на Кремінщині, зокрема, народного самодіяльного оркестру баяністів Кремінського РБК під керівництвом В.А.Осауленка, досвід якого відомий не тільки на Луганщині, а навіть і в Україні, про що свідчить запис телепередачі “Народні таланти” Українського телебачення.

Надзвичайна популярність кремінського баяна не тільки серед дорослих музикантів, а й серед підлітків створює передумови для впровадження нових конструкцій баянів з урахуванням підліткових фізичних особливостей. Із цією метою М.П.Мозжухін починає працювати над виготовленням нових моделей, які б задовольнили потреби підлітків. Так, наприкінці 1950-х рр. з'являється нова модель баяна “Юність 52x100-II”. Продовжуючи працювати в цьому напрямі, у 1960-х рр. М.П.Мозжухін створює ще одну нову модель баяна для дітей підліткового віку “Світанок 55x100-II” [11, с.4]. Указані розміри діапазону нових моделей для підлітків 52x100 та 55x100 викликають сумніви щодо підліткового призначення, оскільки вони мають стандартний діапазон. Проте саме ці моделі баянів “Юність 52x100” і “Світанок 55x100” мають позитивні нововведення: на правій і лівій клавіатурах зменшена відстань між кнопками (більш тісне розкладання або розкладення) і зменшена вага інструмента [5, с.8].

Проблема компактності клавіатур баяна хвилювала не тільки виконавців, а й музикознавців. А.Мірек із цього приводу пише: “У портативних акордеонах і баянах на лівій і правій клавіатурах необхідно мати більш тісне розкладання... На лівому боці баянів усе ще можна зустріти клавіатуру зі сходінками, які залишилися від старих дореволюційних моделей. Це значною мірою призводить до подорожчання виробництва, не дає можливості зменшити відстань між кнопками, а значить, робить клавіатуру громіздкою й незручною для виконавця. Стандарт на ліву клавіатуру акордеонів і баянів має бути спільним, з тісним розкладанням кнопок і гладенькою похилою клавіатурною планкою” [10, с.187]. Таким чином, наведений приклад свідчить про альтернативу винайдення М.П.Мозжухіна, оскільки свої рекомендації щодо підліткового асортименту А.Мірек висловив у 1967 році. Ретельна підготовка й уведення у ви-

робництво підліткових баянів сформували основні засади для створення початкової ланки професійного музичного навчання. Так, у 1966 році в Кременій відкривається дитяча музична школа, де всі бажаючі діти мали змогу оволодівати професійними тонкощами гри на баяні. І в цьому сенсі внесок М.П.Мозжухіна незаперечний.

Сучасним музикознавцям відомі непоодинокі випадки, коли професійні виконавці-баяністи зверталися до найкращих майстрів стосовно виготовлення концертних інструментів з більш досконалими конструкціями. Треба зазначити, що на початку своєї виконавської кар'єри в 1930-х рр. М.І.Різолє саме з такою пропозицією звернувся до Олексія Йосиповича Мозжухіна, який на його прохання власноруч виготовив баян 52x100. Слід особливо наголосити, що баян, виготовлений О.Й.Мозжухіним, супроводжував М.І.Різолє протягом усього його творчого шляху як сольного, так і колективного [12, с.30,15].

Окремим досягненням діяльності М.П.Мозжухіна є виготовлення декількох партій концертних інструментів для Київської державної консерваторії (1948) [9, с.38] і Київської державної філармонії (1971) [13].

На підставі вищезазначеного доходимо висновку, що головним принципом, яким керувався майстер М.П.Мозжухін при виготовленні різних моделей баянів, було врахування вимог професійно-академічної освіти України. Наведені факти діяльності М.П.Мозжухіна свідчать про його прагнення щодо забезпечення музичним інструментарієм усієї системи професійно-музичної освіти: дитячих музичних шкіл, музичних училищ і культпросвітучилищ, інститутів з музичним факультетом, консерваторій і навіть солістів державної філармонії.

Надзвичайно цікавим фактом є те, що музикознавці, ґрунтуючись на власних спостереженнях і дослідженнях, звертають нашу увагу на один з найголовніших чинників у діяльності музичних майстрів – це визнання їх довголітніх експериментів на різноманітних конкурсах та виставках. Серед зарубіжних майстрів першим отримав велику золоту медаль Христіан Фрідріх Людвіг Бушман у 1838 році на виставці в Гамбурзі за інструмент, який комбінував у собі властивості фісгармонії й терподіона [10, с.22]. Визнання якості в галузі зарубіжного музичного виробництва отримали Паоло Сопрані (1900 рік – виставка в Парижі), Маріано Даллапе (1898 рік – Турин, потім Марсель, Тулон, Ніцца, Ліон, Париж), Матіас Хонер (1903 рік – Всесвітня виставка в Чикаго, золота медаль [10, с.39].

У сфері вітчизняного (російського) музичного виробництва перша виставка гармонік була організована в 1928 році в Москві з метою стандартизації моделей гармонік [10, с.111; 4, с.39]. Щодо визнання якості українських конструкцій гармонік і баянів, то в цьому сенсі пріоритет належить К.О.Міщенку. У 1908 році на Всесвітній виставці гармонік у Марселі хроматичним гармонікам К.О.Міщенка було присуджено GRAND PRIX і Велику золоту медаль [4, с.28]. У 1932 році на Всесоюзному конкурсі баян Павла Васильовича Перегудова отримав Диплом III ступеня [2, с.2].

Особисті конструкції баянів кременського майстра М.П.Мозжухіна теж мають відзнаки: Українська Республіканська виставка 1948 року – баян “Кременне 55x100-II” отримав Диплом I ступеня [11, с.1], Українська Республіканська виставка 1950 року – баян “Кременне 55x100-II” отримав Диплом II ступеня [9, с.24], Виставка досягнень народного господарства (ВДНГ) СРСР 1960 року – баян “Юність 52x100-II” отримав срібну медаль [9, с.37], Українська Республіканська виставка 1966 року – баян “Кременне 55x100-II” отримав Диплом I ступеня [14]. С.М.Прасол (директор Кременської фабрики баянів 1995–1997 рр., зять М.П.Мозжухіна) стверджує, що баяни, виготовлені М.П.Мозжухіним для участі в Республіканських конкурсах, завжди отримували високу оцінку [8, с.6].

Усе творче життя кременського майстра М.П.Мозжухіна було спрямоване на виготовлення його улюбленого інструмента, творчий пошук нових конструкцій і нового асортименту. У 1971 році М.П.Мозжухіну виповнилось шістдесят років. В урочистій обстановці за участю всього трудового колективу фабрики відбуваються проводи на пенсію ветерана війни й праці, засновника Кременської фабрики М.П.Мозжухіна [1]. Проте він як творча людина, сповнена нескінченних ідей, а головне – любов'ю й пристрастю до кременського баяна, вирішує залишитися на рідному підприємстві й починає працювати керівником експериментальної дільниці. Основним завданням діяльності цієї дільниці є розробка та винахід нових конструкцій і нових моделей музичного інструментарію для впровадження у фабричне виробництво. Ще однією ви-

значальною рисою діяльності експериментальної дільниці є виготовлення інструментів ручної роботи на спецзамовлення [6, с.13]. Вчинок майстра М.П.Мозжухіна вказує на його переконання щодо переваги інструментів ручної роботи як показника якості.

Більшість музичних майстрів вели пошуки покращення темброво-акустичних характеристик баянного інструментарію. Не стала винятком і творча діяльність М.П.Мозжухіна як керівника експериментальної дільниці.

Спочатку ідея багатотембровості ґрунтувалася на принципі унісонних та октавних подвоєнь звичайного звука баяна. Цей принцип широко використовувався ще наприкінці ХІХ століття на німецьких одно- та дворядних гармоніках. Завдяки принципу унісонного подвоєння, баяни звучали з невеличким “розливом”. Пізніше майстри зробили механізм, за допомогою якого можна було в процесі гри вмикати та вимикати деякі подвоєння, чим змінювали тембральне забарвлення [4, с.49–50].

У зарубіжному музичному виробництві пріоритет винаходу унісонного подвоєння “розливу” належить майстрам з Парижа: Дебену, Бюссону, Летерму. Саме вони випускали акордеони з додатковим регістром. Під час включення регістру звучав ще один ряд голосів, які були настроєні трохи вище, ніж основний. За допомогою цього регістру створювався специфічний звук “розлив”, який має назву “французький” [10, с.35].

У вітчизняному (російському) музичному виробництві про перші спроби щодо пошуків тембральних змін гармонного інструментарію свідчить саратовська гармонь. Ще в середині ХІХ століття саратовські майстри збільшили кількість голосів до основної планки. Вони додавали до неї дві або три планки, які звучали на октаву вище (так звані свистунці), і планку, яка звучала октавою нижче. Таким чином, інструменти стали 5-голосними. Також саратовські умільці застосували ламану деку – акустичний пристрій, який надавав звуку визначений тембр. До кожної клавіші закріплювалися по два важелі з клапанами, що було розташовано в різній площині. На нових моделях з’явилися і регістри, що мали назву “двигунці”, за допомогою яких включали нижню октавну планку, а іноді й свистунці [10, с.50].

У сфері вітчизняного (українського) музичного виробництва в справі поліпшення тембрально-акустичних характеристик інструмента першим почав пошуки К.О.Міщенко, який винайшов ламану деку [4, с.34]. У 1948 році київський майстер А.Ф.Пільшиков на баянах, зроблених на замовлення М.Г.Білецької та М.І.Різоля, сконструював “регістр”, завдяки якому звук змінювався й нагадував звучання концертино [4, с.50].

Яскравим свідченням пошуків кременського майстра М.П.Мозжухіна нових тембральних засобів інструмента є баян “Кремінне 58x120” з двома регістрами. Ідея тембральності кременського майстра також ґрунтувалася на принципі октавних подвоєнь звичайного звука баяна. До трьох основних резонаторів М.П.Мозжухін додав ще два: перший – подвійний (тобто голосові планки акордів розташовано з обох боків резонатора), звуки якого звучали на октаву вище, і одинарний (голосові планки акордів розташовано лише з одного боку резонатора) – його звуки лунали на октаву нижче. М.П.Мозжухін сконструював і механізм, за допомогою якого в процесі гри можна було вмикати та вимикати ці подвоєння.

На баяні “Кремінне 58x120” два регістри: перший – “кларнет” надавав унісонне звучання, а другий – “пікколо, кларнет і фагот” надавав одразу звучання трьох голосів.

Таким чином, можна стверджувати, що баян “Кремінне 58x120-II” з двома регістрами, винайдений М.П.Мозжухіном, був триголосним [6, с.13].

Свідченням діяльності експериментальної дільниці щодо виготовлення баянів ручної роботи на спецзамовлення є два концертних баяни “Кремінне 61x120-II”, які виготовив М.П.Мозжухін для Кременської дитячої музичної школи. Особливістю цих баянів є суцільні голосові планки з латунним акордом, розширений діапазон правої клавіатури з 58 клавіш до 61 та настроювання в “розлив” [6, с.13]. А.Мірек стосовно цієї особливості настроювання, яка притаманна українському інструментові, пише: “Перші російські баяни Стерлігова та й інших майстрів мали настроювання з “розливом”, в Україні вони мають таке настроювання й сьогодні. Улюблений багатьом “розлив” має своєрідний сріблясто-прозорий тембр” [10, с.189–190].

Останньою мрією кременського майстра М.П.Мозжухіна було виготовлення педального баса (ногофона) [6, с.13]. На подібному інструменті грала Р.Г.Білецька у квартеті баяністів

Київської державної філармонії під керівництвом М.І.Різоль, яка поєднувала гру одночасно на двох інструментах: гармоніці-альт і педальному басі [12, с.4].

Проте сучасним музикознавцям відомі факти поєднання педального баса з іншою моделлю гармонік. Так, у 1905–1907 рр. фабрика “Братів Кисельових” почала виготовляти трирядні хроматичні гармоніки – “ліва по правій” і ножні басы [10, с.102]. Така модель гармонік являє собою прообраз сучасного виборного баяна: ліва клавіатура є продовженням правої в більш низькому регістрі. Але для повноцінного акомпанементу необхідно мати додатковий музичний інструмент, який замінив би відсутні басы. Цим інструментом є педальний бас, тобто хроматична гармоніка “ліва по правій”, педальний бас є повноцінним комплектом. На початку ХХ століття на спецзамовлення такі інструменти (“ліва по правій”) виготовляли російські майстри П.Стерлігов, С.Новиков, Л.Чулков, В.Самсонов, пізніше в 1952 році О.Глаголев [10, с.132].

В українському музичному виробництві пріоритет винайдення повноцінного комплекту гармоніки “ліва по правій” і педальний бас належить харківському майстрові К.О.Мищенко [4, с.30]. Потім з’явилися такі конструкції, які мали звичайну ліву клавіатуру з перемикачем. Перші два ряди басів не змінювались, а наступні три ряди за допомогою перемикача видавали звуки готових акордів або звуки виборної клавіатури [10, с.133]. Модель баяна з механізмом перемикачання готової клавіатури на виборну та навпаки вперше була сконструйована ще в 1929 році петербурзьким майстром П.О.Стерліговим для російського баяніста Я.Ф.Орланського-Титаренка [4, с.49]. Є.О.Іванов зауважує, що подібні інструменти вироблялися в досить обмеженій кількості, бо призначалися для професіональних музикантів, чиє мистецтво було основним засобом існування [4, с.30].

Наведені факти певною мірою підтверджують нашу гіпотезу про те, що кременський майстер М.П.Мозжухін прагнув винайти свою особливу модель виборного баяна. На жаль, довготривала хвороба завадила йому втілити в життя всі свої творчі ідеї. 1 квітня 1986 року після довготривалої хвороби пішов з життя М.П.Мозжухін – людина, яка своєю невтомною працею протягом половини ХХ століття з’єднувала однодумців задля виготовлення, по суті, улюбленого народного інструмента, серця і душі своїх земляків – кременського баяна.

1. Бурлуцька Г. Він був засновником / Г. Бурлуцька // Ленінський прапор. – 1971. – № 150. – 16 груд.
2. Воеводин В. В. Из истории исполнительства на баяне в Донбассе / В. В. Воеводин. – ДМПИ, 1974. – 24 с.
3. Гей Н. История баяна Н. И. Ризоль / Н. Гей, М. Кайдаш. – Кременна, 1970. – 2 с.
4. Іванов Є. О. Гармоніки, баяни, акордеони / Є. О. Іванов // Духовні та матеріальні аспекти функціонування в музичній культурі України ХІХ–ХХ ст. : навч. посіб. для вищ. закл. мистецтв і освіти. – Суми : СумДПУ, 2002. – 70 с.
5. Из усних спогадів конструктора Кременської фабрики баянів В. Ю. Андреева. – Записала О. С. Резнік. – 2008. – 16 с. – (Архів автора).
6. Из усних спогадів головного інженера, працівника експериментальної дільниці Кременської фабрики баянів О. Ю. Андреева. – Записала О. С. Резнік. – 2011. – 13 с. – (Архів автора).
7. Из усних спогадів В. М. Мозжухіної – доньки кременського майстра. – Записала О. С. Резнік. – 2009. – 2 с. – (Архів автора).
8. Из усних спогадів директора Кременської фабрики баянів С. М. Прасола (1995–1997 рр.). – Записала О. С. Резнік. – 2009. – 9 с. – (Архів автора).
9. Лавка Г. М. Кременная. Путеводитель / Г. М. Лавка. – Донецк : Донбас, 1980. – 56 с.
10. Мирек А. М. Из истории акордеона и баяна / А. М. Мирек. – М. : Музыка, 1967. – 165 с.
11. Осипенко Н. Е. Краткая справка по истории фабрики баянов / Н. Е. Осипенко, И. Ф. Олефиренко. – Кременская районная библиотека.
12. Ризоль Н. Очерки о работе в ансамбле баянистов / Н. Ризоль. – М. : Сов. композитор, 1986. – 222 с.
13. Сокирянський С. Кременські баяни / С. Сокирянський // Ленінський прапор. – 1971. – № 135. – 11 листоп.
14. Сьомін В. Співучий баян “Кременне” / В. Сьомін // Ленінський прапор. – 1967. – № 86. – 18 лип.
15. Фоменко П. Грай, наш баяне! / П. Фоменко // Ленінський прапор. – 1969. – № 149. – 20 груд.

Стаття посвячена аналізу творчості мастера баянов Н.Мозжухина, котрий створив основу для індустріального виробництва музикальних інструментів в районі Кременне. Проаналізовано введення нових видів музикального асортименту фабрики, личный вклад мастера. Кроме того, рассмотрены его взгляды на игру на баяне на всех уровнях музыкального образования.

Ключевые слова: мастер, баян, экспериментальный сектор, музыкальный ассортимент, баяны оркестра, музыкальная школа, консерватория, музыкальная коллегия, филармония.

This article tells about creativity of craftsman who made bayans and created the base for industrial production of musical instruments in Kremennaya district by means of his remarkable mastery. While I analyses the introduction of new kinds of musical assortment of the factory, the contribution of this craftsman into the establishment of Ukrainian musical production is taken into consideration. Moreover, his contribution into the development of playing the bayan on all levels of musical education is examined.

Key words: a craftsman, a bayan, an experimental sector, musical assortment, orchestra bayans, a musical school, a conservatoire, a musical college, Philharmony.

УДК 78.451+159.923.4

Софія Паламар

РЕАКТИВНІСТЬ НЕРВОВОЇ СИСТЕМИ СПІВАКА ТА МЕТОДИ ЇЇ АКОМОДАЦІЇ В ПРОЦЕСІ ПІДГОТОВКИ КОНЦЕРТНОЇ ПРОГРАМИ

У статті зроблена спроба розглянути стійкість нервової системи співака до зовнішніх подразників, типи темпераменту й теоретично обґрунтувати використання комплексу психологічних прийомів, що сприяють корекції естрадного хвилювання у виконавській практиці та саморегуляції сценічного стану.

Ключові слова: виконавець-вокаліст, типи нервової системи, естрадне хвилювання, саморегуляція сценічного стану.

У контексті завдань, які виникають у процесі формування музиканта-виконавця, особливої актуальності набуває його підготовка до успішної концертної діяльності – спершу в стінах навчального закладу (іспити, заліки, академічні концерти), а в майбутньому – на різних концертних майданчиках. Відомо, що музично-виконавська діяльність – процес нелегкий, позначений взаємозв'язком її основних складових: психологічної, фізичної та інтелектуальної сфер. Виховання виконавських якостей, передусім, передбачає турботу про ефективну діяльність музиканта, яка, відповідно, висуває завдання його обґрунтованої психологічної підготовки до успішного виступу на сцені.

Сьогодні багато виконавців потребують корекції неправильної сценічної поведінки через серйозний аналіз і відповідний підхід до цієї проблеми. Це питання є й залишається одним з найважливіших у теоретичних розробках завдань музично-виконавського процесу. Воно зобов'язане для виконавців на різних інструментах, для студентів і викладачів навчальних закладів середньої та вищої музичної ланки.

Та особливої актуальності ця квестія набуває в контексті підготовки вокаліста, оскільки його інструментом є найчутливіший людський орган – голос, який є частиною організму співака, що, відповідно, обмежує зоровий контроль за процесом голосоутворення та змінює умови слухового контролю (співак чує себе не так, як слухачі). Значний вплив на формування комплексу емоційних станів і стійких психофізіологічних відчуттів вокаліста, які згодом відтворюються його організмом на концертній естраді, має початковий період у його підготовчій роботі. Про це, зокрема, говорить і Д.Аспелунд: “Основним при оволодінні співацьким навиком є не м'язове тренування як таке, а вироблення відповідних рухових координацій, що лежать у сфері вищої нервової діяльності, у галузі психіки, і зв'язані зі свідомістю... На перший план повинна виступати психологічна сторона навчання співу” [1, с.144]. “Спів – явище, пов'язане з усіма сторонами психічного життя людини”, – констатує відомий вокальний педагог Л.Дмитрієв [4, с.271].

Немає сумніву, що виконавська діяльність належить до числа психологічних вольових актів. Та значно менше процес формування вольових якостей, умінь і навиків психічного відновлення й створення оптимального сценічного стану висвітлено в дослідженнях з психології та педагогіки музичної діяльності. Такі дослідження мають, зазвичай, загальний характер й обмежуються констатацією того, що необхідно тренувати естрадну витримку, розвивати вольові якості музиканта. Усі ці дослідження, які трактують музичне виконавство як психофізіологічний акт, високо оцінюють роль психології як вагомого фактора у формуванні майстерності музиканта.

Окремі психологи (О.Готсдінер, К.Платонов, Г.Голубев, А.Родіонов, О.Зінченко) трактують концертний стан, а також стан виступу на спортивних змаганнях як психологічне навантаження, що дорівнює стресовому, і пов'язують успішний результат з типом нервової системи, стверджуючи, що її чотири основні типи (холерик, сангвінік, флегматик, меланхолік) по-різному реагують на стан підготовки до виступу.

Проте такі напрацювання, на жаль, відсутні в галузі вокальної педагогіки та методики. За рідкісним винятком (актор і режисер К.Станіславський, співак Ф.Шаляпін), мало хто з мистців одночасно творили та спостерігали за своєю творчістю. А існуючі дослідження вокальних педагогів і співаків присвячені, здебільшого, фізіології співацького апарату, питанням постановки голосу співака, вивченню акустично-фізіологічних особливостей співу, а також найбільш розповсюджених вокальних недоліків і методів їх подолання та не розглядають вищезазначену проблему.

Спроба дослідити питання психології співу належить відомому вокальному педагогу Д.Аспелунду, який ще в 1952 році у своїй праці "Развитие певца и его голоса" (розділ "Психологія співу") [1] намагався проаналізувати фізіологічний зв'язок між нервовими механізмами функцій голосоутворення та слуху, доводячи, що слух сприяє розвитку музично-художніх сторін психіки співака, формуванню його смаку, естетичних потреб. Автор стверджував, що психіка співака відіграє велику роль у процесі свідомого оволодіння технікою та виконавством і покликана розкрити ставлення до процесів оволодіння вокально-технічними навичками та музичною творчістю. Опираючись на вчення І.Павлова, на висловлювання К.Станіславського, він рішуче заперечував деяким теоретикам і практикам-вокалістам, які вважають, що лише анатомо-фізіологічні особливості вокаліста визначають його розвиток. Ним розглянута й така властива сукупність психічних особливостей людини, як темперамент, і стверджується, що голосова функція співака щільно пов'язана з емоційною стороною його психіки. Проте сьогодні ця інформація має дещо декларативний характер і не вміщує конкретних установок на вирішення зазначених питань.

Отож питання реактивності нервової системи співака та методи його психологічної акомодатії як вирішального компонента підготовки до успішного концертного виступу не вивчені.

Метою дослідження є аналіз стійкості нервової системи співака до зовнішніх подразників, типів темпераменту й теоретичне обґрунтування комплексу психологічних прийомів, що сприяють корекції естрадного хвилювання у виконавській практиці та саморегуляції сценічного стану.

Саме перших два етапи роботи вокаліста над концертною програмою (етап самостійного опрацювання та співпраця з піаністом-концертмейстером) мають значний вплив на формування комплексу емоційних станів і стійких психофізіологічних відчуттів, які згодом відтворюються його організмом на концертній естраді. Відомий вокальний педагог Л.Дмитрієв зазначав: "Питання опрацювання має велике значення, оскільки від нього залежить повноцінність виконання на концерті... З точки зору нервової системи це пояснюється подоланням інертності нервових процесів і необхідністю певного часу, щоб виникли та перебігали з потрібною швидкістю ті рухові співацькі стереотипи, які треба буде виконати" [4, с.271]. Отже, домінантним моментом цього періоду стає необхідність оцінити рівень і реактивність нервової системи вокаліста, визначити механізми та прийоми досягнення оптимально комфортного психофізичного стану.

Реактивність – це властивість людського організму відповідати на вплив оточуючого середовища та його подразників. Реактивність пов'язана зі збудженістю людини, її здатністю реагувати на будь-який малий подразник. Одним з важливих показників рівня реактивності нервової системи стає здатність до накопичення та правильного розподілу психічної енергії. Щоб нервова система людини функціонувала нормально, вона повинна знаходитися в оптимальному режимі збудження.

Як відомо, на естрадне самопочуття та поведінку має вплив темперамент виконавця. Темперамент (латин. *temperamentum* – належне, відповідне поєднання частин) – це стійке об'єднання індивідуальних особливостей музиканта, пов'язаних з динамічними, а не змістовними аспектами діяльності, яке складає основу розвитку характеру людини. З фізіологічної точки зору темперамент є типом вищої нервової системи людини. Від темпераменту людини залежать

перебіг психічних процесів (швидкість сприйняття, швидкість мислення, тривалість зосередженості уваги тощо); пластичність і стійкість психічних явищ, легкість переключення; темп і ритм діяльності, інтенсивність психічних процесів (сила емоційного хвилювання, активність волі).

“За критерієм сили нервових процесів виокремлюють сильний і слабкий типи. У слабого типу процеси збудження та гальмування слабкі, рухливість і врівноваженість не можуть бути охарактеризовані чітко. Сильний тип нервової системи поділяється на врівноважений та неврівноважений. Аналізуючи врівноваженості нервових процесів, відбувається порівняння сили процесів збудження та гальмування. Якщо обидва процеси є сильними та взаємно компенсують один одного, то мова йде про врівноваженість цих процесів. Виокремлюється група, яка характеризується неврівноваженими процесами збудження та гальмування з переважанням збудження над гальмуванням (“нестримний тип”), де головною властивістю є неврівноваженість. Для неврівноваженого типу, у якого процеси збудження та гальмування збалансовані, набуває значення швидкість зміни процесів збудження й гальмування. Залежно від цього, виокремлюються рухливий та інертний типи нервової системи. Така ж схема потенційно можлива й для слабого типу, але оскільки він зустрічається рідко, зазвичай не використовується” [6, с.400].

Ця класифікація І.Павлова порівнюється із широко прийнятою в психології класифікацією темпераментів за Гіппократом: слабкий тип відповідає меланхоліку, дуже неврівноважений (нестримний, з переважанням процесу збудження над гальмуванням) – холеріку, сильний, урівноважений рухливий – сангвініку, сильний, урівноважений, інертний – флегматику. Це – загальноприйняті типи вищої нервової системи.

Помилкою було б вважати, що людину можна зарахувати до одного з основних типів темпераменту, оскільки в чистому вигляді вони трапляються досить рідко. Набагато частіше зустрічаються різні поєднання означених типів з деякою перевагою одного з них за тих чи інших життєвих обставин. Ось що із цього приводу зазначає І.Павлов: “Образ поведінки людини... зумовлений не лише природженими властивостями нервової системи, а й ... залежить від постійного виховання або навчання... І тому, поряд з указаними вище властивостями нервової системи безперервно виступає й важлива її якість – найвища пластичність. Відповідно, якщо мова йде про природний тип нервової системи, то необхідно враховувати всі ті впливи, під якими був від дня народження й тепер знаходиться даний організм” [2, с.144]. Отож мова йде про проміжні чи перехідні форми, які можуть бути наслідками природних задатків чи утворюватися з основних типів протягом життєдіяльності індивіда. Лише переважання рис певного типу темпераменту надає можливість віднести темперамент людини до того чи іншого різновиду.

З точки зору психологів, чотири темпераменти – лише одна з можливих систем для оцінки психологічних особливостей людини. Розуміння темпераменту людини виходить з визначення інертності та ступеня стійкості її нервової системи, а також кількості життєвої енергії. Під інертністю розуміємо швидкість нервової реакції на зовнішні подразники, швидкість розгону та гальмування. Стійкість (або стабільність) нервової системи – це властивість людини діяти під тиском зовнішніх обставин. Ці дві змінні величини й дають чотири варіанти темпераменту. Від інертності нервової системи залежить скерованість людини в себе або в зовнішній світ. Саме тому психології відомі ще й два принципово різні типи особистості: інтроверти й екстраверти. Уперше ці терміни з’явилися в праці К.Юнга* “Психологічні типи” (1921). Згідно з К.Юнгом, екстраверсія виявляється в скерованості людини в зовнішній світ, інтроверсія – у зануренні в себе. Отож екстраверти імпульсивні, відкриті до зовнішнього світу; інтроверти ж, навпаки, поринають у власний світ, схильні до усамітнення. Відповідно й реактивність нервової системи кожного із цих індивідів є різною. Інтровертами, зазвичай, є меланхоліки та флегматики. Екстравертами – сангвініки та холеріки.

Якщо спроектувати це на виконавців-вокалістів, то в інтровертів виникає проблема із самовираженням і розкриттям себе на сцені, хоча вони є стабільними у виконанні. Для вокалістів цього напрямку важливим стає вплив наставника-викладача та концертмейстера, з яким він

* Юнг Карл Густав (1875–1961) – швейцарський психіатр, засновник одного з напрямів глибинної психології й аналітичної психології. Найбільш відома концепція психологічних типів К.Юнга, які поділяються за установкою (екстраверти-інтроверти) і за поєднанням функцій (“мислення”, “почуття”, “сенсорика”, “інтуїція”).

виступатиме. Екстраверти-вокалісти, навпаки, схильні до естрадного хвилювання та впливу негативних зовнішніх подразників, що, відповідно, впливає на їхній виступ. Оскільки в нормальній популяції розподіл центрований на середній ділянці шкали “інтроверсія-екстраверсія”, то більшість людей можна віднести до амбівертів – особистостей зі середніми показниками цієї шкали. Безумовно, для вокалістів вищезначених типів як, принагідно, і чотирьох типів темпераменту, існує ряд методів психологічної адаптації, які варто опановувати вже на перших етапах їх підготовки до концертного виступу.

До цих методів належать: медитація (занурення у звукову матерію з глибоким усвідомленням того, що відбувається під час співу; гранична концентрація уваги на теперішньому моменті); “рольова підготовка” (імітаційна гра: переключення в інший стан, ідентифікація з образом улюбленого співака); аутогенне тренування (релаксація – уявлення – словесне самопереконання); формування сценічного самопочуття за системою К.Станіславського (вироблення стану “публічної самотності”, яке досягається з допомогою утворення “кіл уваги”: мале, середнє та велике кола уваги); оволодіння оптимальним концертним станом через “уявний виступ” (виконання подумки з уявленням себе на сцені, тренування здатності емоційно виконувати програму в умовах естрадного хвилювання); різноманітні апробації перед слухацькою аудиторією (виступи перед студентами класу свого викладача, перед однокурсниками; в будь-якому концерті поза навчальним закладом, у концерті-лекції, де вокаліст презентує себе у двох ролях: виконавця й ведучого) і передконцертні репетиції (у концертному залі з використанням запису свого виступу). Саме такі форми систематичного тренування співака допоможуть знизити негативні прояви того чи іншого темпераменту та покращити позитивні.

Зокрема, вокаліст-*холерик* із захопленням виконує лише ті твори, які йому подобаються. Працюючи над концертною програмою, він змушений докладати зусиль для досягнення єдності раціонального й емоційного начал. Наділений артистизмом і вольовим началом. Завжди більш емоційний і виразний під час виступу, але дуже хвилюється. Співає яскраво та виразно, хоча схильний до форсування звука, неточності інтонації (пониження або підвищення). Зазнає труднощів у ритмічній організації музичного матеріалу, що виявляється в прискоренні темпу, скороченні пауз, недотриманні довгих тривалостей. Вдалих виступ переживає бурхливо, а в невдалому – схильний шукати причини в зовнішніх факторах (концертмейстер узяв занадто швидкий темп, у залі було голосно, незручне концертне вбрання тощо). Зауваження сприймає важко, ображається. З вокалістом такого типу варто спілкуватися делікатно, але з натиском, обирати твори, які йому подобаються, поступово впроваджуючи й ті, які потрібно співати та які сприятимуть його подальшому творчому зростанню; виховувати в нього здатність викладатися не лише під час концерту, а й на етапах як самостійного опрацювання твору з ретельною роботою над усіма деталями музичного тексту, так і різноманітних форм передконцертних виступів. Знизити хвилювання йому допоможе аутогенне тренування та формування сценічного самопочуття за системою К.Станіславського.

Співак-*сангвінік* доволі працездатний, проте не полюбляє детального опрацювання, одноманітних тренувань. Саме тому швидко вчить, але не допрацьовує. Часом емоції переважають над раціональним началом. Перед відповідальним виступом працює із захопленням, проте після цього важко збирається для подальшої роботи. Із задоволенням виступає на концертній естраді, хвилюється не часто (залежно від обставин), іноді може дозволити собі змінювати темп, штрихи. У його виступі можливі й технічні недоліки. Зауваження сприймає спокійно; невдачі виступу – легко. Через підвищене прагнення знайти будь-яке застосування своїм творчим силам, організаційну ініціативність часом може втратити зацікавленість співом і захопитися іншим напрямом. Такого співака потрібно примушувати найбільш активно працювати на етапах самостійної роботи та співпраці з концертмейстером; долати хибну практику виконувати лише ті твори, які подобаються. Знизити хвилювання йому допоможе “рольова підготовка”, різноманітні апробації перед слухацькою аудиторією та передконцертні репетиції. Співака сангвінічного типу важливо зацікавлювати виступами в різноманітних концертах та інших імпрезах, пов’язаних зі співом. Можна запропонувати й виступ у ролі лектора концерту.

Слабкість перебігу нервових процесів (тривожність, стурбованість, швидка втомлюваність, необхідність у постійній підтримці), які властиві співаку-*меланхоліку*, поєднується в нього з такими важливими для музиканта якостями, як підвищена чутливість, емоційність і ви-

разна музикальність. Він ретельно опрацьовує кожну деталь твору, приділяючи увагу всім нюансам виконання, хоча йому не вистачає масштабності виконання, артистичної свободи, творчої сміливості та яскравості. Він важко пристосовується до незвичних умов праці, до нових концертних майданчиків. Страждає від негативних форм естрадного хвилювання. Хворобливо переживає невдачі виступу. Отож зауваження викладача повинні бути коректними та мати оптимістичний характер, оскільки такий тип характеризується невірою у свої сили. Співак меланхолійного типу потребує частіших передконцертних апробацій і використання таких методів, як: медитація, “рольова підготовка”, аутогенне тренування, формування сценічного самопочуття за системою К.Станіславського, оволодіння оптимальним концертним станом з допомогою “уявного” виступу.

Співак-**флегматик** довго входить у роботу, на етапах попередньої роботи розгойдується, учить повільно. Разом з тим уміє опиратися на вже здобуті знання та навички. Інертність, що складає основу витримки й властива флегматику, поєднується в нього з низькою чутливістю та слабкою емоційністю. Це може проявитися у в’ялості виконання, емоційній безбарвності, відсутності артистизму. У його співі присутня небагата динамічна палітра, також він любить відтягувати темп. Для такого типу викликає труднощі виконання творів сучасних композиторів з їх складними гармоніями, незвичними інтонаційними зворотами. Він часто хвилюється в процесі підготовки концертної програми, але виступає стабільно, без зривів. Серед усіх типів найменше схильний до хвилювання саме на концертній естраді. Зауваження сприймає спокійно, не ображається. Такому співакові потрібно частіше виступати на будь-яких концертних майданчиках, що буде сприяти підвищенню його емоційної реакції, щоразу прагнути до емоційно насиченого виконання – як на справжньому концерті, швидше долати інертність. З боку викладача має бути контроль за етапом самостійного опрацювання твору. Співак цього темпераменту має застосовувати такі методи психологічної адаптації, як: “рольова підготовка” й оволодіння оптимальним концертним станом з допомогою “уявного” виступу.

Висновки. Визначення стійкості нервової системи співака до зовнішніх подразників, типу темпераменту з відповідним комплексом психологічних прийомів, що сприяють корекції естрадного хвилювання у виконавську практику та саморегуляції сценічного стану, допоможе правильно будувати процес його підготовки до концертного виступу, сприятиме позитивному кінцевому результату та фаховому зростанню.

1. Аспелунд Д. Развитие певца и голоса / Дмитрий Львович Аспелунд / [под ред. М. Львова]. – М. ; Л. : Музгиз, 1952. – 192 с.
2. Брейтбург А. Значение физиологического учения академика И. П. Павлова для музыкальной педагогики и музыкального исполнительства / А. Брейтбург // Вопросы музыкознания: ежегодник / [под общ. ред. А. С. Оголевца]. – М. : Музгиз, 1954. – Вып. 1 : (1953–1954). – С. 108–149.
3. Гостдинер А. Подготовка учащихся к концертным выступлениям (к вопросу об эстрадном волнении) / А. Гостдинер // Методические записки по вопросам музыкального образования : сб. статей / [ред.-сост. А. Лагутин]. – М. : Музыка, 1991. – Вып. 3. – С. 182–192.
4. Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики / Леонид Борисович Дмитриев. – М. : Музыка, 1968. – 676 с.
5. Зінченко О. О. Особливості психічних станів музикантів виконавців у ситуації публічних виступів / Зінченко О. О. // Проблеми загальної та педагогічної психології : зб. наук. праць Інституту психології ім. Г. С. Костюка НАПНУ. – Т. XII. – Ч. 5. – Режим доступу : http://www.nbu.gov.ua/portal/soc_gum/pzpp/2010_12_5/144-149.pdf.
6. Нормальная физиология : учеб. для студ. мед. ф-тов ун-тов] / [А. В. Коробов, А. А. Башкиров, К. Т. Ветчинкова и др.] ; под ред. А. В. Коробова. – М. : Высшая школа, 1980. – 550 с. : ил.
7. Платонов К. Психология : учебное пособие [для повыш. квалификации инж.-пед. работников] / К. Платонов, Г. Голубев. – М. : Высшая школа, 1977. – 247 с. : схем.
8. Платонов К. Система психологии и теория отражения / Константин Платонов. – М. : Наука, 1982. – 309 с.
9. Родионов А. Психология. Темперамент и типы высшей нервной деятельности : лекции [для студентов-заочников 3-го курса] / А. Родионов. – М. : Высшая школа, 1968.
10. Юнг Карл Густав. Психологические типы / Юнг Карл Густав // Научная электронная библиотека “Веда”, 2003–2011: info@lib.ua-ru.net (Источник № 7037). – 285 с.

В статье сделана попытка рассмотреть устойчивость нервной системы певца ко внешним раздражителям, типы темперамента и теоретически обосновать использование комплекса психологических приёмов, способствующих коррекции эстрадного волнения в исполнительской практике и саморегуляции сценического состояния.

Ключевые слова: исполнитель-вокалист, типы нервной системы, эстрадное волнение, саморегуляция сценического состояния.

The attempt to consider types of temperament, stability of nervous system of the singer to external irritants is made in the article; also theoretical provement of psychological receptions' use promoting correction of vaudeville agitation in performing practice and self-control of a scenic condition is given in the abstract

Key words: vocalist-performer, types of nervous system, vaudeville agitation, self-regulation of a stage condition.

УДК 78.082.4:788.6

Олександр Мельник

ПУБЛІЧНИЙ ВИСТУП КЛАРНЕТИСТА-ВИКОНАВЦЯ: СПЕЦИФІКА СИНТЕЗОВАНОГО ПІДХОДУ

У статті запропоновано комплекс практичних порад і рекомендацій стосовно вирішення проблем, які постають перед кларнетистом під час його публічного виступу, зокрема, подолання сценічного хвилювання, адаптації до слухацької аудиторії, особливостей вибору концертної програми, розвитку музичної пам'яті, організації режиму праці та відпочинку.

Ключові слова: духове виконавство, кларнетист, концертна практика, сценічне хвилювання.

Становлення музиканта-духовика, зокрема кларнетиста, – процес довготривалий, багатогранний і відповідальний. Практика навчання кларнетиста передбачає активну взаємодію в ньому цілого ряду виховних, організаційно-конструктивних факторів, а також художньо-естетичних засад і методико-педагогічних настанов, що впливатимуть на його творче формування. Не останнє місце в цьому багатоканальному навчальному процесі займають підготовка та проведення концертно-сценічного виступу кларнетиста-виконавця.

Публічний виступ музиканта на естраді – чи то перед широкою слухацькою аудиторією філармонійного або концертного залу музичного закладу, чи перед спеціальною екзаменаційною комісією під час іспиту, заліку – завжди визначна подія в його навчальній, а не раз і подальшій художньо-артистичній біографії. Усе, що відбувалося в навчальному класі до моменту сходження учня чи студента на естраду, так чи інакше спрямоване до цієї вирішальної миті. Незалежно від того, чи є кларнетист початківцем в опануванні фаху, чи досвідченим концертантом-професіоналом, його виступ – це звіт про досягнуте та перевірка себе на художньо-артистичну зрілість. Кожен із практикуючих музикантів переживає у своєму житті хвилюючий факт сценічного виступу неодноразово. З роками досвіду у виконавця кристалізується й поглиблюється усвідомлення того, що участь у концерті та безпосереднє спілкування зі слухачем є актом найвищої творчої самореалізації його як музиканта.

Україні необхідна для професійного зростання кларнетиста концертна практика крок за кроком формує його виконавський досвід і наближує до високої місії інтерпретатора світової музичної класики.

Окрім публічної демонстрації набутих практично-виконавських навичок, резервів віртуозної палітри, кларнетист-концертант переслідує вищу мету: його сценічний виступ має донести до слухача “слово” автора виконуваної музики – її змістову парадигму, образно-емоційний стрій, стилістичні закономірності, а з нею й по-своєму унікальну авторську манеру письма.

Питання психологічної підготовки виконавця до концертного виступу цікавить багатьох науковців, музикантів-виконавців, педагогів-методистів тощо. Цінні поради з вирішення цієї проблеми містяться в книгах, статтях, спогадах, методичних розробках видатних музикантів і педагогів – Л.Баренбойма, Д.Благого, Г.Когана, Г.Нейгауза, С.Савшінського, С.Фейнберга та ін. Але ці рекомендації не систематизовані й не об'єднані в самостійний розділ методики. Крім того, більшість авторів наукових робіт про природу й саморегуляції сценічного стану є виконавці-піаністи. Це призвело до явної односторонності дослідження проблеми. Способи усунення

неконтрольованих, деструктивних форм сценічного хвилювання цікавлять музикантів усіх виконавських спеціальностей. Тому зазначена проблема потребує розгляду й обговорення музикантами усіх спеціальностей. Тож **мета** пропонованої статті – окреслити спектр проблем, характерних для кларнетиста-виконавця перед виступом на концертній естраді та запропонувати комплекс методичних порад і рекомендацій для їх вирішення.

У виробленні стратегії “артистичного виховання” студента-кларнетиста педагог повинен ураховувати, щонайперше, такі моменти: індивідуальність учня (у всьому спектрі психофізіологічних, емоційних та інтелектуальних складових його натури) і його схильність до повторних прикрих “рецидивів” у сценічній практиці. Останнє слід “викорінювати” на початковій стадії артистичної біографії юного виконавця. Поодинокий зрив на сцені (в ідеалі бажано: перший і – останній!) жодним чином не повинен зафіксуватися в його свідомості як, начебто, притаманна йому “норма” чи фатально непереборна “планка”, вище від якої йому надалі не піднятися. Інтуїція викладача має спрацювати в цьому напрямі блискавично, щоб на майбутнє забезпечити даного студента/учня від “хронічного” перебігу властивої йому естрадної “лихоманки”.

Заходи, що сприятимуть вирішенню цієї проблеми, можуть бути як загальнометодичного порядку (експериментально випробуваними, до речі, у концертній практиці численними музикантами), так і підібрані суто індивідуально, творчо – з оптимальним налаштуванням на конкретного вихованця-інструменталіста.

Головною обставиною, яка завадить повноті самовираження виконавця на концертній естраді, є **сценічне хвилювання**. Здебільшого, цей особливий стан організму включається в дію в екстремальних умовах публічного виступу, проте нерідко й передусе йому – наче непогамовне, непідвладне контролю виконавця виснажливе очікування виходу на сцену (іноді – як приховане в підсвідомості небажання цього неминучого факту). Не раз трапляється й парадоксальна ситуація: з виходом на естраду й першим контактом з власним інструментом виконавець заспокоюється, “виплескуючи” розбурхані емоції в русло інтерпретації, в образно-емоційний зміст виконуваного твору.

Сценічне хвилювання як специфічно збентежене самопочуття властиве виконавцям усіх вікових категорій – від початківців до видатних майстрів виконавського мистецтва. В одних воно породжує особливий підйом духу, сприяє одухотвореному виконанню музики (так звані “розквітаючі” артисти), в інших – набирає надмірних чи потворних форм, сягаючи панічного страху перед сценою.

Сценічне хвилювання не виникає само собою, як наче рефлекторна реакція на небуденну ситуацію, а зумовлюється цілим рядом об’єктивних і суб’єктивних причин. Із числа об’єктивних наведемо, як першочергову, “надійність” інструмента, на якому студент-кларнетист виконує концертну програму. Він потребує регулярного догляду, а перед виступом – особливо ретельного плекання й спеціального обстеження.

Заздалегідь, за кілька днів до концерту, кларнетист мусить оглянути всі елементи конструкції інструмента, аби під час гри на сцені не виникло з їх боку якогось несподіваного “фокусу” і, як наслідок – пронизливого “кіксу” чи недоречного “випадання” звука, коли він не “береться” і перериває звукову лінію. Відтак у ході підготовчого “косметичного ремонту” кларнета необхідно відрегулювати в ньому пружини під клапанами, забезпечити належну герметичність у місцях з’єднання його частин, припилувати стан корків і гумок (бажано – однорідних і максимально точно припасованих). Окрім вдало підбраного мундштука, який є, образно кажучи, “душею” інструмента, суттєве значення для інтонування на кларнеті має тростина. Англійська гобоїстка Евелін Ротвелл слушно зауважила: “Тростина може зробити життя музиканта важким або значно полегшити його” [10, с.59]. Вона в кларнеті – кінцева й дуже вагома деталь багатоелементного інструментального організму. Для концертного виконання підбирається достатньо витривала (не надто легка), пружна й гнучко реагуюча тростина, яка вдячно відзивається на атаку язика та породжує м’який, завчасу “переграти” тростину, приберігають до виступу кілька надійних (попередньо випробуваних) тростин, які можуть стати в нагоді. Незайвим буде чистий та об’ємний тон. Деякі виконавці задля впевненості й уникнення ризику подбати про хустинку чи папірець, які застосовуються для ліквідації скупчення вологи, а з тим і виникнення недоречного “булькання” під час гри. І на довершення: з наближенням ча-

су концертного виступу особливого догляду й економної експлуатації потребуватиме головний “інструмент” виконавця-духовика – його губи. Перевантаження амбушура, перевтомлений апарат, особливо напередодні концерту, може виявитися згубним, а для гри – фатальним.

Концертне приміщення – ще одна об’єктивна реальність, з якою мусить рахуватися виконавець. Акустичні закономірності конкретного залу, слухове й візуальне “вживання” концертанта в його параметри, тобто *адаптація* в конкретному звукопросторі – теж впливають на його сценічне самопочуття. Недосвідченого музиканта, який виходить на сцену без попередньої спроби (зокрема, навпростець – із затишної атмосфери навчального класу чи коридора) і потрапляє в невідоме йому акустичне середовище, цей момент може дещо шокувати.

Вихід на сцену, остання побіжно оглядова перевірка інструмента, настроювання його під естрадне фортепіано, шанобливий поклін убік публіки, знаходження “точки опори” для зору, а також глибокий затяжний вдих, нетривале затамування подиху й потім спокійний видих – деталі, які під наглядом викладача відпрацьовуються в репетиційний період ще на перших стадіях навчання кларнетиста. Цей щойно описаний короткотривалий, але традиційний для концертанта “ритуал” знадобиться йому як психологічна підготовка безпосередньо перед виступом: за автоматизмом звичних рухів і дій ховається внутрішня робота – очікування повної тиші в аудиторії, концентрація волі, зосередження уваги й миттєве відтворення – “прелюдіювання” в уяві образного змісту виконуваного твору та його початкових звуків. А вже потім – пірнання у творену на сцені музику.

Слухачка аудиторія є також суттєвим приводом для сценічного хвилювання юного кларнетиста. Якою вона є: доброзичливою в стосунку до нього, здатною співпереживати разом з ним у ході виступу чи, навпаки, байдуже спостережливою й критичною, прискіпливо назираючи за помилками в його грі? Питання це нуртує в підсвідомості виконавця, а у вельми полохливого сковає його рухи, паралізує волю або ж породжує відчуття безпомічності, навіть самотності на сценічному майданчику. Зарадити психологічному дискомфорту недосвідченого артиста треба своєчасно, щоб острах перед слухачами не укорінився у свідомості виконавця й не виникав надалі інерційно, за кожним наступним його виступом. Задля того педагогові варто впровадити традицію садити в перших рядах концертного залу учнів свого класу, які позитивно-співчутливо сприйматимуть гру свого колеги й морально підтримуватимуть його в сценічній “битві”. Додамо до означеної проблеми “виконавець – слухач” ще одну методичну пораду, якою доволі часто послуговуються на практиці педагоги духового класу. Мова йде про ініціювання кількох спеціальних прослуховувань, влаштованих студентом перед відповідальним публічним виступом. Такі попередньо випробувальні слухання його концертної програми здійснюються як перед викладачами духового відділу, так і в навчальному класі – за обов’язкової присутності вихованців класу педагога або й інших сторонніх слухачів. Головна вимога до “екзаменованого” у цей спосіб студента-кларнетиста – гра на повну “віддачу”, з демонстрацією концертного репертуару в повному його обсязі. Пробна “інсценізація” атмосфери публічного залу (присутність зацікавлених слухачів) виявить рівень сценічної витримки молодого артиста й ступінь готовності концертної програми.

Залежно від індивідуальності, характеру студента та його нервово-психічного стану перед публічним концертом, методика конкретизує деякі способи психологічного впливу на нього. В одних випадках перед виходом на естраду слід підбадьорити юного артиста, вселити в нього впевненість у сильних сторонах його гри, полишаючи поза увагою аналітичну “рентгеноскопію” властивих їй недоліків. Неприпустимо ганьбити молодого виконавця за невідшліфовані деталі, виявляти своє роздратування, нервозність. Навпаки, слід настроїти його свідомість на благополучний результат.

Ще один ефективний, якщо не вирішальний, захід, який допомагає подолати страх перед публікою – переключення уваги концертанта на саму музику. Робота свідомості має бути спрямована в бік художньої інтерпретації, на контакт із тим позитивом, який дарує музикантові-виконавцеві твір композитора. Виконавця, що поглинув “з головою” у сам процес музикування й переживає щире замилювання красою музичного твору, крила музики піднесуть вище від усіх банальних життєвських страхів і пересторог. За такого творчого стану й артистичного піднесення все інше може виглядати дріб’язком, несуттєвим і марним відволіканням від основного – озвучування на естраді музичного послання. Не побоювання “змазати” пасаж, спіткати “провал” у па-

м'яті, допуститися випадкового фальшування чи зайвих звуків має турбувати виконавця, а бажання передати всім присутнім у залі власне, зацікавлене та глибоке переживання музичного дива.

Щоб достатньо вільно й, головне, творчо почуватися на сцені, виконавцю-кларнетисту необхідна імпонуюча його художнім смакам і відповідна виконавським можливостям концертна програма. Саме та, яка викликає в нього реакцію глибокої симпатії, радість спілкування з музикою автора. У зв'язку із цим, викладачеві потрібно провадити виважену й адресно спрямовану на конкретного виконавця “репертуарну політику”. Окрім стандартних класичних творів, вивчення яких забезпечує базове підґрунтя у вихованні технічно-виконавської майстерності кларнетиста, у репертуар включатимуться композиції, виконання котрих вдало розкриватиме його індивідуальність, резонуватиме з його нахилами. Звісно, музикант зобов'язаний оволодіти різними “техніками” і виразовими площинами, охопити весь спектр жанрового й образного змісту музики. Проте йдеться наразі про “репертуарну” підтримку кларнетиста на початкових етапах навчання, коли “зручний” для нього твір допоможе йому опанувати страх перед зустріччю віч-на-віч із публікою. Надважкі для нього твори не рекомендуються, бо можуть спровокувати сценічний зрив; однак не припустимо й інертно-розслаблююче “тупцювання” на місці. Щаблі складності програми мусять поступово зростати.

Стан підготовленої концертної програми, яка виноситься студентом-кларнетистом на естраду (у тому числі на залік, академічний концерт чи іспит), значною мірою визначає успіх (чи неуспіх) публічного виступу. “Хвилювання обернено пропорційне ступеню підготовки”, – справедливо зауважував М.Римський-Корсаков [9, с.140]. Схильному до хвилювання студентові можна радити вивчати концертну програму “з запасом” – не на 100%, а на всі 120%. Усвідомлення недовершеного в попередній класній і домашній роботі опрацювання деталей нотного тексту, деяких технічних елементів може гнітюче переслідувати виконавця, “чигати” на нього й під час концертної гри. Як не кортить викладачеві дати студентові останні настанови перед його виходом на естраду, спеціальне акцентування уваги на цих небезпечно “слизьких” для нього місцях композиції неприпустимо, бо в цю “передстартову” мить завдає лише шкоду. Серед молодих виконавців тільки окремим відчайдухам удається “проскочити” проблемний для них бар'єр, не грузнучи в трясовині непевності чи щасливо уникаючи “аварії” на небезпечному для них “віражі” у тексті інтонаваного твору.

Підступний “провокатор” сценічної тривоги й непевності виконавця перед виступом – недовіра до власної пам'яті, побоювання забути текст, “збитися” або й зупинитися під час гри на сцені. Існує думка, що означена вище проблема певною мірою породжена необхідністю виконувати концертну програму без нот, виключно з пам'яті. Із цього погляду закордонна концертна практика радикально відрізняється від вітчизняної: у багатьох європейських країнах культивується *гра з нотним аркушем* перед очима виконавця [5, с.14].

Музична пам'ять – один із складових компонентів виконавського обдарування. Проте не всі музиканти володіють нею однаковою мірою. Здебільшого молоді виконавці свідомо плекають резерви власної пам'яті або компенсують “нестачу” таких наполегливою працею над її різнобічним розвитком. При цьому процес удосконалення йде кількома паралельними та взаємопов'язаними шляхами: до слухової пам'яті підключаються мускульно-рухова (моторна, м'язова, пальцева), тактильна (дотикова), а також зорова й логічна. Виконавець-початківець не повинен покладатися, скажімо, лише на автоматизм “пальцевої” пам'яті – у легковажній чи розпачливій надії на те, що вона “винесе” на собі весь тягар відповідальності за гру на сцені. Сила-силенна випадків із концертної практики музикантів заперечує таке безпідставне сподівання: навіть випадкова аплікатурна похибка (спітнілі руки, недоладний ковзний рух повз клапан) може викликати в недосвідченого виконавця спантеличення і, як результат – “змазаний” фрагмент музики. Студентові варто синхронізувати запам'ятовування твору всіма способами. Окрім звичних щоденних тренувальних вправ, рекомендується проспівування твору вголос або подумки (перевірка й активізація слухової пам'яті), візуальна (зорова) робота над текстом, із клавіром у руках (без гри, але обов'язково з внутрішнім, уявним інтонуванням музики, до того ж – з урахуванням партії фортепіано, тобто сольних висловлювань і “реплік” концертмейстера, котрий імітує в них оркестрові вставки).

У ході сценічної гри в активі виконавця не виключене й застосування хисту імпровізації, принаймні, для “склеювання” чи прийнятного завершення випадково призабутого ним нотного тексту. За роки навчання кларнетиста можна спонукати його до експериментального “дофантазування” дрібного фрагмента музики – хоча б для завершення мелодичної думки чи структурної побудови, наприклад, із використанням елементарної мелодико-гармонічної формули каденційного закінчення. Не слід ігнорувати творчу імпровізацію у виконанні й у ширшому розумінні: виконавець повинен усвідомити, що утримуваний у пам’яті музичний твір – це не “штамп” чи непорушна “заготовка”. Хай не буде для нього несподіванкою, що сценічне хвилювання (і піднесення!) може породити нові нюанси в його власній виконавській інтерпретації твору, а деякі з них стануть справжнім художнім відкриттям.

Останнє міркування з приводу “підстрахування” пам’яті студента в момент виступу стосується терміну вивчення концертної програми. Услід за попереднім елементарним розбором твору варто відразу докласти зусиль для його запам’ятовування, не надто покладаючись на те, що музика якимось самою собою закарбується в пам’яті.

Ефективним методом естрадного гартування молодого виконавця-кларнетиста, його сценічної витримки є продуктивна концертна практика, часте залучення його до концертних виступів. Не має значення, чи зі щоразу новою концертною програмою, чи з відомою, укотре перевіреною на слухачах. Останнє не лише можливе, а й корисне для виконавця, котрий страждає невпевненістю в собі: повторення завченого дасть йому шанс виправляти помилки, яких він припустився раніше, шліфувати виконання, поглиблювати інтерпретацію.

Річними програмами передбачені 3–4 короткочасні появи учня-кларнетиста на концертній естраді (академічні концерти й іспити). Проте в колі відомих музикантів існує думка, що кількість виступів, менша двох упродовж місяця, згубна для зростання виконавської снаги [3, с.57].

Урешті, в окремих концертних заходах можливе залучення студента до ансамблевої гри – чи з вихованцями класу ансамблю, чи з учасниками студентського диксиленду, чи з учнями школи педпрактики при музичному училищі та ін. Таке спільне музикування, де, насамперед, важитиме гармонійна цілість ансамблевого звучання, зніме з нього надмірний “прес” індивідуальної відповідальності за якість гри, яка тривожила його в ситуації самотійного сольного виступу. Товариське “прикриття” з боку колег-ансамблістів послабить внутрішню напругу молодого музиканта, дасть можливість почути себе достатньо комфортно в публічному музично-концертному дійстві. І останнє: інтервали між концертними виступами мають бути регулярними й наповненими інтенсивною “чорною” роботою над подальшим удосконаленням програми. У проміжку між виступами нервова система виконавця повинна відпочити, “остудитися”, щоб у ній накопичувався новий емоційний заряд.

Ритмічність і строгий режим у навчальній роботі кларнетиста-виконавця – фактор принципово важливий. Ритмічно-періодичними повинні бути інтенсивна праця над програмовим матеріалом і відпочинок. Бажаною відпочинковою “релаксацією” є виїзди на природу, екскурсії, а також фізичні вправи, заняття спортом у допустимо розумній мірі. Пріоритетом у виборі фізично-тренувальних занять мають бути ті види спорту, які не містять ризику ушкодження рук, пальців кларнетиста. Музиканти надають перевагу бігу, гімнастиці, тенісу.

Таким чином, кожен етап роботи над концертною програмою має бути чітко усвідомлений кларнетистом: термін, конкретна мета й методи її досягнення. Починаючи від моменту обговорення й аналізу останнього виступу виконавця до наступного його сходження на концертну естраду – весь цей проміжок часу має бути присвячений самовдосконаленню музиканта. Зусилля він спрямовуватиме не лише на подолання “опору” нового музичного матеріалу, а й на вольове самоутвердження – виховання цілеспрямованості, наполегливості, рішучості, самовладання, витримки, стійкості духу та ясності намірів. Із цього приводу варті уваги рекомендації сучасної музичної психології, яка пропонує аутотренінгові вправи, способи активізації когнітивного (мисленнєвого) компонента в досягненні оптимального концертного стану.

Навіть якщо молодий виконавець не стане в найближчому майбутньому видатним артистом, знаменитим маестро сцени, алгоритм підготовки до виступу та його проведення, а також набута концертна практика знадобляться йому в усіх сферах його багатогранної фахової діяльності.

1. Апатский В. Н. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства : учеб. пособ. для студ. высших муз. учеб. завед. Украины III–IV уровней аккредитации / В. Н. Апатский. – К. : НМАУ им. П. И. Чайковского, 2006. – 432 с.
2. Благой Д. Д. Роль эстрадного выступления в обучении музыкантов-исполнителей / Д. Д. Благой // Методические записки по вопросам музыкального образования. – М. : Музыка, 1979. – Вып. 2. – С. 166–183.
3. Диков Б. Методика обучения игре на кларнете / Б. Диков. – М. : Музыка, 1983. – 192 с.
4. Коган Г. Работа пианиста / Г. Коган. – М., 1963. – 200 с.
5. Маккinton Л. Игра наизусть / Л. Маккinton. – Л., 1967. – 144 с.
6. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога / Г. Нейгауз. – М., 1988. – 300 с.
7. Ойстрах Д. Ф. Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма / Д. Ф. Ойстрах ; [сост. В. Григорьев]. – М., 1978. – 288 с.
8. Федотов А. Методика обучения игре на духовых инструментах / А. Федотов. – М., 1975. – 160 с.
9. Федотов А. Особенности концертного исполнительства на духовых инструментах / А. Федотов // Методика обучения игре на духовых инструментах : учеб.-метод. пособ. / А. Федотов. – М. : Музыка, 1975. – С. 138–143.
10. Rotwell E. Oboe Technique / E. Rotwell. – London, 1962. – 106 p.

В статье предложен комплекс методических советов и рекомендаций относительно решения проблем, которые появляются перед кларнетистом во время его публичного выступления, в частности, преодоление сценического волнения, адаптации к слушательской аудитории, особенностям выбора концертной программы, развития музыкальной памяти, организации режима труда и отдыха.

Ключевые слова: духовое исполнительское, кларнетист, концертная практика, сценическое волнение.

In the article the complex of methodical advices and recommendations is offered in relation to the decision of problems which appear before a clarinettist during his public appearance, in particular, overcoming of a stage agitation, adaptation, to the listener audience, features of choice of the concerto program, development of musical memory, organization of the mode of labour and rest.

Key words: the wind performance, clarinettist, concerto practice, performing thrill.

УДК 78.452

Іванна Комаревич

ПРОБЛЕМА ХУДОЖНЬО-ЗВУКОВОЇ ТА ВИКОНАВСЬКОЇ РЕАЛІЗАЦІЇ ВОКАЛЬНОГО ТВОРУ В ПЕДАГОГІЧНІЙ ПРАКТИЦІ С.КРУШЕЛЬНИЦЬКОЇ

У статті висвітлюється ставлення видатної інтерпретаторки до проблем художньо-звукової та виконавської реалізації вокального твору в процесі педагогічної роботи. Підкреслюється, що різні інтерпретації, різне виконання залежать від світогляду, рівня таланту, голосу виконавця, уміння воскресити змальовані композитором образи, котрі зумовлюються розумінням суттєвої ідеї твору й вибором підтексту. Соломія Амвросіївна Крушельницька від своїх учнів вимагала осмисленого співу, вдумливої інтерпретації, бо саме від цього, на її думку, повинен залежати успіх співака.

Ключові слова: Соломія Крушельницька, педагогіка, інтерпретація, твір.

Проблема інтерпретації вокальних творів у педагогічній діяльності Соломії Крушельницької викликає велику цікавість у сучасних дослідників у галузі історії українського вокального мистецтва та вокальної педагогіки. Так, питанням висвітлення педагогічної діяльності уславленої співачки займалися дослідники В.Врублевська, С.Павлишин, О.Зелінський, М.Жишкович. Проте методи роботи С.Крушельницької з вокалістами в науковій вокально-педагогічній літературі розкриті недостатньо. Причиною цього є відсутність методичних праць С.Крушельницької, у яких би більш повно зображалися основні засади роботи педагога з вокалістами.

Метою статті є з'ясування особливостей підготовки до виконання творів у педагогічній практиці Соломії Крушельницької.

Станіслав Людкевич у спогадах про співачку писав: “Педагогічна праця Крушельницької, хоч і не довгочасна, принесла гарні плоди. Своїм студентам вона прищепила навик справжньої вокальної культури, і деякі з них з успіхом працюють на оперних сценах” [7, с.271].

У своїй педагогічній діяльності С.Крушельницька мала значні успіхи. Співачка обрала особливу форму проведення уроків вокалу – заняття-лекції, на яких багато співала сама, вправляла помилки учнів своїм голосом, вважаючи, що саме такий спосіб є найбільш ефективним у роботі педагога-вокаліста. Як згадують вихованці С.Крушельницької, дуже часто після закінчення заняття під власний акомпанемент виконувала для них вокальні твори українських і зарубіжних композиторів, обробки українських народних пісень. Сучасна вокальна педагогіка класифікує цей метод як метод впливу на слухові уявлення вокаліста через безпосередній показ педагога на занятті вокалу й визнає його найбільш ефективним у роботі з вокалістами-початківцями на ранніх етапах занять співом. Під час занять Соломія Амвросіївна робила мало словесних зауважень, але вони завжди були влучними й доречними. Це дозволяло студентам сконцентрувати увагу на конкретних моментах голосоутворення, ефективно та швидко усувати наявні недоліки. Насамперед позитивно позначалося вміння педагога давати точні послідовні зауваження в роботі з початківцями, які не можуть розподіляти свою увагу на виправлення кількох помилок одночасно.

С.Крушельницька була дуже вимогливою у своїй викладацькій роботі. Вона ніколи не пропускала найменшої ритмічної, інтонаційної або текстової неточності, довго пояснювала значення художньої виразності в кожному слові, музичній фразі або реченні й навіть у кожній окремо взятій ноті. Завжди вимагала осмисленого співу, глибокого та детального розуміння художнього образу. Вона вважала, що в будь-який твір треба вкласти свою душу, тоді він зазвучить по-справжньому та схвилює слухача.

Перш ніж розпочати вивчення твору, Соломія Амвросіївна докладно ознайомлювала учня з його змістом, примушувала правильно прочитати, продекламувати текст з усіма логічними наголосами. Вона завжди підкреслювала, що співати треба з любов'ю, умінням і знанням, що без наполегливої повсякденної праці над собою неможливо досягти вільного володіння голосом. У кожного виконавця мусить бути логічна послідовність у рисунку образів, щоб слухачеві дати ясне, а не сумнівне чи хаотичне розуміння твору. Виконавець повинен мати дар вслухатися в найменші різниці почувань, навіть таких, яких йому в житті самому не доводилося пережити. Крушельницька прекрасно відчувала різні стилі музики, та все ж у педагогічній практиці в інтерпретації пісні прагнула пояснити учневі, що потрібно йти від поетичного тексту, шукати розкриття ідейного змісту саме в поезії.

Дуже своєрідним у творчості Соломії Амвросіївни був реалістичний спосіб трактування нею рекомендованих для виконання композицій. Звичайно, що ця правда, вірність у передачі типових характерів повніше й пластичніше мусили виступати в оперних ролях, але й у камерному репертуарі, особливо в народних піснях, чулося, що в основі виконання лежить розкриття життєвої правди почуттів з одночасною стилістичною відмінністю, способом вислову кожного твору, кожного композитора.

На відмінність інтерпретації впливає ступінь уміння зануритися в глибину змісту, ступінь схвилювання виконавця під час інтерпретації, ступінь почуття артистичної міри й уміння працювати з напруженням усіх сил інтелекту й серця.

Кожний співак трактує сюжет по-своєму, бо інтерпретація залежить від суми якостей співака й індивідуальності виконавця. Чим краща вокальна техніка, чим барвистіший голос, чим кращий тембр голосу, чим більші діапазон і сила голосу, тим більше можливостей для розвитку майстерності співака.

Притаманною рисою інтерпретаційного таланту С.Крушельницької був артистичний темперамент. Відомо, що важливим завданням виконавця є оживити твір, відгадати властиву йому пульсацію. Уже сам вибір темпу часто спричиняється до зміни характеру твору. У Соломії Крушельницької темп виконуваних творів був швидшим, ніж в інших співаків. Це пояснювалося її душевними якостями: великим оптимізмом, сильною вірою в переможну силу краси мистецтва, пристрасною любов'ю до музики. У музичних творах артистка вміла глибоко розкривати зміст і засобами вокального мистецтва подати його в зрозумілій, доступній для кожного слухача формі. Вона відчувала й розуміла підтекст, внутрішню логіку поетичної та музичної думки.

Соломія Крушельницька брала до репертуару учнів часом дуже важкі для виконання пісні, у яких розкривалися глибокі людські почуття. Твори подавалися слухачам у реалістичній інтерпретації, тому образи ставали природними та вмотивованими, а через це – зрозумілими.

Артистка дуже продумано й художньо виправдано добирала звучання, коли йшлося, скажімо, про відображення гніву, жалю, болю або розпачу, про сильні душевні емоції, і виражала все це новою барвою та щораз іншою силою тону. Її інтерпретація твору була так продумана й настільки відчута, подана так просто, природно, щиро, що завжди переконувала та викликала глибоке естетичне задоволення й змушувала слухача стежити за кожним, навіть найменшим, звуком і переживати його нюанси.

Маючи величезний виконавський досвід, тонкий художній смак і чудовий вокальний слух, Соломія Крушельницька широко користувалася своїми безцінними надбаннями в педагогічній роботі. Дуже часто Соломія Амвросіївна розбирала вокальний твір разом з учнем. Вона намагалася навести студента на правильний шлях розуміння твору, але ніколи не нав'язувала свого нюансування і своєї манери виконання. Перш за все, указувала Соломія Амвросіївна, треба вникнути в текст, уміти виділити головне, але робити це не грубо, а відповідно до музичного змісту. Треба добре знати музику даного твору, відчувати всі вказівки композитора, уміти підійти до кульмінації, на паузах не виключатися із створюваних картин чи образів пісні, арії, романсу.

Михайло Гринишин згадував: “На уроках співу Соломія Амвросіївна була дуже вимогливою. Вона ніколи не пропускала найменшої ритмічної, інтонаційної або текстової неточності, довго пояснювала значення художньої виразності в кожному слові, музичній фразі або реченні і навіть у кожній окремо взятій ноті. Вона завжди вимагала осмисленого співу, глибокого і детального розуміння художнього образу” [7, с.336].

Її інтерпретація твору була досконалим поєднанням емоційності, природності та раціональності, логічності. З одного боку, видавалося, що твір звучить просто, природно, щиро – спонтанно, але разом з тим кожен відтінок, кожен акцент й агогічний нюанс були нею завжди продумані наперед. Тим-то вона переконувала й викликала глибоке естетичне задоволення та примушувала слухача слідкувати за кожним звуком і переживати всі нюанси музичного тексту.

Співачка зазначала, що “переконливість, сила вокального мистецтва досягається не тільки голосом, музикальністю, грою, добре підібраними костюмами. Це, правда, має важливе значення, але, ще не все. Глядач повинен повірити, що дія на сцені – то життя, він хоче побачити правду, незважаючи на те, що сама суть театру – це лише відтворення життя. Ось тут для артиста найважче завдання. Він повинен глибоко усвідомлювати, що йому треба відтворювати і як він повинен це зробити. А там уже в кожного свій підхід. Пригадайте деякі твори у виконанні видатних музикантів. Кожен з них виконує по своєму, і кожний робить це досконало...” [2, с.27].

Нестор Горницький, учень С.Крушельницької, споминав: “Уроки співу вона давала у себе вдома. Постійним і чудовим акомпаніатором був Богдан Дрималик. Як згадували студенти, він завжди акомпанував з великим натхненням, намагаючись разом з виконавцем якнайглибше розкрити зміст кожного твору.

На уроках, розучуючи зі мною якусь партію, Соломія Амвросіївна любила показувати, як виконували її великі співаки. “Це місце, – говорила вона, – Енріко Карузо на гастролях у Парижі співав так...” І вона в деталях передавала своєрідність інтерпретування партії великим співаком. Думаю, що це була одна з найбільш вдалих і дохідливих форм навчання і розучування репертуару.

Особливої уваги вона надавала вимові окремих слів та їх органічному зв'язку з музикою. При виконанні художніх творів з великою увагою стежила не тільки за правильністю звучання голосу, а й за акторською грою учня, ритмом і темпом. Органічно не могла терпіти відхилень від оригіналу твору.

Співак повинен своїм співом так захопити слухачів, говорила Соломія Амвросіївна, щоб вони не тільки уважно слухали його, а й переживали разом з ним виконуване” [7, с.271].

Соломія Амвросіївна була великим противником байдужості, сірості й формалізму в співі, у музиці. “Ноти, – говорила вона, – це мовчазні знаки на папері, які ще нічого не говорять про свою величезну художню силу. І треба дуже багато докласти зусиль, праці, часу, щоб твір ожив під пальцями піаніста, під смичком скрипача або в голосі співака і по-справжньому схвилював слухача. Якщо ж твір не хвилює – виконавець не досяг мети, твір недороблений” [5, с.161]. Як педагог вона наполягала, щоб у кожну ноту, у кожну фразу, у кожне слово студент вкладав свою душу й власну думку, бо від цього значною мірою залежить інтерпретація твору.

Висновки. Соломія Крушельницька не залишила після себе методичних праць, у яких би теоретично обґрунтувала свій метод викладання вокалу. Тому чимале значення мають статті про велику співачку, рецензії на її виступи, інформація від тих осіб, що були знайомі з нею, особливо ж спогади її учнів, зібрані й упорядковані Михайлом Головащенко.

Маючи величезний виконавський досвід, тонкий художній смак і чудовий вокальний слух, Соломія Крушельницька широко користувалася своїми безцінними надбаннями в педагогічній роботі. Співачка обрала особливу форму проведення уроків вокалу – заняття-лекції, на яких багато співала сама, виправляла помилки учнів своїм голосом, вважаючи, що саме такий спосіб є найбільш ефективним у роботі педагога-вокаліста. Це – метод впливу на слухові уявлення вокаліста через безпосередній показ педагога на занятті вокалу. Вона визнає його найбільш ефективним у роботі з вокалістами-початківцями на ранніх етапах занять співом. Під час занять Соломія Амвросіївна робила мало словесних зауважень, але вони завжди були влучними й доречними. Це дозволяло студентам сконцентрувати увагу на конкретних моментах голосоутворення, ефективно та швидко усувати наявні недоліки.

Соломія Крушельницька працювала над розбором вокального твору разом зі студентом. Вона намагалася спонукати його до правильного розуміння твору, але ніколи не наполягала на копіюванні своєї манери виконання. Перш за все, указувала Соломія Амвросіївна, треба вникнути в текст, уміти виділити головне, але робити це не грубо, а відповідно до музичного змісту. Потрібно добре знати музику даного твору, відчути всі вказівки композитора. Педагог завжди вимагала осмисленого співу, глибокого й детального розуміння художнього образу. Вона вважала, що в кожний твір треба вкласти свою душу, тоді він зазвучить по-справжньому та схвилює слухача.

1. Бандрівська О. Науково-методичні праці, статті, рецензії / Одарка Бандрівська // Наукові збірки ЛДМА ім. М. Лисенка / [редкол.: С. Павлишин та ін.; упорядкув., ред., пер., прим., комент. Р. Мисько-Пасічник; передм. Л. Кияновської; вступ. ст. М. Жишкович]. – Львів: Априорі, 2002. – Вип. 6. – 147 с.
2. Герета І. П. Музей Соломії Крушельницької: нарис-путівник / І. П. Герета. – Львів: Каменяр, 1978. – 94 с.; Соломія Крушельницька та світовий музичний простір: зб. ст. – Тернопіль: Астон, 2007. – 187 с.
3. Жишкович М. Освітньо-педагогічні аспекти розвитку вокального мистецтва Львова (друга половина ХІХ – перша половина ХХ ст.): монографія / М. Жишкович. – Львів: Сполом, 2012. – 256 с.
4. Соломія Крушельницька та світовий музичний простір: зб. ст. – Тернопіль: Астон, 2007. – 187 с.
5. Соломія Крушельницька. Міста і слава. – Львів: Априорі, 2009. – 167 с.
6. Соломія Крушельницька. Шляхами триумфів: статті та матеріали / [упоряд. П. Медведик, Р. Мисько-Пасічник]. – Тернопіль: Джура, 2008. – 392 с.
7. Соломія Крушельницька: спогади, матеріали, листування: у 2 ч. / [вступ. ст., упорядкув., прим. М. Головащенко.] – К.: Муз. Україна, 1978. – Ч. 1: Спогади. – 397 с.; 1979. – Ч. 2: Матеріали. Листування. – 447 с.

В статтє освещается отношение выдающегося интерпретатора к проблемам художественно-звуковой и исполнительской реализации вокального произведения в процессе педагогической работы. Подчеркивается, что различная интерпретация, различное исполнение зависят от мировоззрения, уровня таланта, голоса исполнителя, умения воскресить изображенные композитором образы, которые зависят от понимания идеи произведения и выбора подтекста. Соломия Амвросиевна Крушельницкая от своих учеников требовала осмысленного пения, вдумчивой интерпретации, поскольку именно от этого, по ее мнению, должен зависеть успех певца.

Ключевые слова: Соломия Крушельницкая, педагогика, интерпретация, произведение.

The article highlights the outstanding interpreter attitude to the problems of art and sound and performance of vocal works in the pedagogical work. It is emphasized that different interpretations, different execution depends on ideology, class talent, voice artist, the ability to resurrect the images portrayed composer who depend on understanding the essential idea of the work and the choice of subtext. Salome Amvrosiyivna Krushelnyska of their students demanded meaningful singing, thoughtful interpretation, because it is from this, in her view, must depend on the success of the singer.

Key words: Salome Krushelnyska, education, interpretation, work.

УДК 371.132

Ірина Зарецька

ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО КЛАСИЧНОГО БАЛЕТУ В ПЕРШІЙ ПОЛОВИНІ ХХ СТОЛІТТЯ

Дослідження присвячене тенденціям розвитку українського класичного балету, ознайомленню з творчістю видатних українських композиторів, які залишили помітний слід у скарбниці цього жанру, зокрема, М.Вериківський, К.Данькевич, М.Скорульський, Р.Сімович, А.Кос-Анатольський та ін.

Ключові слова: композитор, балет, розвиток, драматургія, фольклор.

Шляхи розвитку російського балету ґрунтовно досліджені мистецтвознавцями Ф.Лопуховим, Ю.І.Громовим, М.І.Валукінім, О.Тарасовою, О.Васильєвим та ін. у наукових працях, монографіях. Проте питанням історії та теорії українського хореографічного мистецтва займалися такі вчені, як П.Білаш, Ю.Станішевський, О.Таранцев, О.Попик, О.Кульчицька, О.Васильєва, А.Тараканова, З.Шаповал, Р.Сторожук, Є.Тихонова. Оскільки український балет як самостійний жанр почав розвиватися тільки у 20–30 рр. ХХ ст., тенденції його розвитку, на нашу думку, висвітлені недостатньо, що й спонукало нас звернутися до цієї теми й зумовило проаналізувати шляхи розвитку українського класичного балету та визначити його значення у світовій хореографічній скарбниці.

Як самостійний музично-хореографічний жанр національний балет виник у 20–30-х рр. ХХ ст. Це пов'язано з відкриттям у 1925–1926 рр. в Україні державних оперних театрів. Але свій початок балет бере ще з ХІІІ ст., коли в Харкові професійна театральна трупа дала перші балетні спектаклі, які більше були схожі до балетних вистав – дивертисментів. Перші балетні вистави були показані глядачеві в Києві в 1801 році трупою поміщика Д.Ширая. У 1814 році вже було збудовано Харківський міський театр, де розпочала свою діяльність російсько-українська трупа І.Штейна, яка мала досить різноманітний балетний репертуар. І.Штейн як балетмейстер проявляє великий інтерес до народного танцювального мистецтва. Але яскраво всі барви українського танцю було використано в п'єсі І.Котляревського “Наталка Полтавка”, яка була поставлена разом з автором – видатним актором М.Щепкіним у 1819 році в Полтаві.

Постановка “Наталки Полтавки” ознаменувала народження професійного українського музично-драматичного театру, “...органічно пов'язаного з національним пісенним і танцювальним фольклором, утвердила й якісно новий тип сценічного танцю, що був складовою частиною музичної вистави і переконливим засобом розкриття характеру персонажа” [8, с.10].

Український танець також культивується у творах видатних представників української композиторської школи, зокрема, в опері “Запорожець за Дунаєм” Гулака-Артемовського, “Наталка Полтавка” і “Тарас Бульба” М.В.Лисенка.

Наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. чітко вирізняються, на наш погляд, дві тенденції розвитку українського танцю на театральній сцені, зокрема, одна з них була пов'язана з прагненням до яскравої театралізації українського народного танцю, а друга передбачала дбайливе збереження малюнка й манери виконання кожного танцю.

“Перша художня тенденція найбільше виявилась у творчості відомого балетмейстера Хоми Ніжинського, друга – в роботах хореографа-фольклориста Василя Верховинця”, – засвідчує у своїх працях Ю.Станішевський [8, с.20]. “Українського балету ще не було і нема: він ще в народі як матеріал”, – писав видатний хореограф ХХ ст. В.Верховинець [2, с.114].

Тільки з організацією національного оперного театру народився український класичний балет. Постає питання про створення оригінального балетного репертуару. Саме до того часу належать перші композиторські спроби в цьому жанрі. У 1924–1926 рр. з'явився балет М.Вериківського “Ягелло” на історичну тематику, дещо пізніше балет “Весняна казка”, який виявився першою спробою музично-хореографічної інсценізації однойменної драми О.Олеся. Вдалим можна вважати балет композитора П.Козицького на лібрето А.Петрицького “Вогні великого міста”. У цей самий період композитор Л.Лісовський працює над ескізами першого українського балету “Майська ніч”, де широко використовує українські народні пісні, український фольклор.

З перших повоєнних років навколо балету точилися бурхливі суперечки. Він вважався одним з найяскравіших проявів тенденцій аристократичного суспільства. Недовір'я до балету

перебороли прогресивні діячі музичного театру, які активно включилися в будівництво нової культури (К.Данькевич, В.Верховинець, М.Вериківський, драматурги Л.Курбас, Г.Юра).

Однак епоха вимагала впровадження тем героїзму, відтворення тогочасних реалій, що спонукало українських композиторів висвітлювати це у своїх творах.

Яскравим прикладом цього є балет композитора М.Форрегера “Дніпросталь”, присвячений будівництву величної гідроелектростанції й уперше поставлений на сцені Харківського театру опери та балету.

У кінці 20-х років домінуючою стає тенденція введення певних змін у традиційну балетну драматургію, де яскраво визначились основоположні принципи балетної драматургії: тісне поєднання двох сфер музичної виразності – сюжетно-програмної, пантомімно-драматичної і танцювальної. У цей період виникають героїко-революційні балети В.Феміди “Карманьйола” і Б.Яновського “Ференджі”. Як наголошує Ю.Станішевський, ці балети створювалися під впливом “Червоного маку” Р.Глієра, і “в них відбилися як його позитивні, новаторські риси, так і недоліки, пов’язані з елементами відвертої розважальності, дивертисментності” [9, с.55]. Головна сюжетна лінія балету Б.Яновського “Ференджі” – зіткнення індійських робітників з колонізаторами й визвольний рух народних мас. У балеті вдало переплелися елементи класичного танцю, акробатики, пантоміми, стилізована індійська пластика та розважальні дивертисменти мюзик-холльного плану. Балет “Ференджі” став дуже популярним серед глядачів і довго не сходив зі сцен багатьох оперних театрів України. Не менш яскравим виявився, на нашу думку, балет В.Фемеліди “Карманьйола”. В основу цього балету покладено тему Великої французької революції 1789–1794 рр., яка виявилася співзвучною тодішнім настроям. У музиці використано чимало засобів оперного мистецтва. Композитор майстерно ввів у музичну тканину симфонічні елементи, темброве розмаїття оркестрової палітри, використано мелодії популярних пісень французької революції – “Марсельєзи”, “Карманьйоли”.

Однак епоха вимагала суто української тематики, де б яскраво був представлений народно-сценічний танець. Вагому роль у цьому відіграв В.Верховинець, який разом з М.Вериківським створили перший національний балет “Пан Каньовський”, присвячений героїчній боротьбі українського народу проти панів в другій половині ХVIII ст. 19 квітня 1931 року на харківській сцені відбулася прем’єра цього балету, який увібрав кращі тенденції героїчних балетів “Червоний мак”, “Ференджі” і “Карманьйола”.

Як зазначає у своїх нотатках музикознавець М.П.Загайкевич [4, с.58], М.Вериківський у музичній драматургії найменше відійшов від класичних зразків цього жанру, найширше використав його традиції, а В.Верховинець прагнув прищепити акторам своєрідну виконавську манеру, збагатити виставу лексикою українського танцю.

Отже, з другої половини 20-х рр. балет зайняв одну з головних ніш у творчих планах українських митців. Величезний вплив, на нашу думку, на становлення молодого українського балетного театру мали пошуки українського драматичного театру, зокрема, мистецького керівника “Березіля” Леся Курбаса та режисура Гната Юри.

Значною віхою в розвитку й становленні національного балету стало народження балету “Лілея” у співдружності композитора К.Данькевича, балетмейстера Г.Березової та лібретиста В.Чаговець. В основі балету використано не один твір Т.Шевченка, а мотиви численних його поезій. “Незважаючи на це, драматургія твору сприймається як єдине ціле, а події й характери розвиваються динамічно і напружено”, – зазначає В.Ф.Володько [3]. К.Данькевич майстерно вплив у музичну канву українську народну пісню, симфонізував її й збагатив. В основу лейтмотиву “Лілеї” покладено задушевну мелодію “Ой зійди, зійди ти, зірненько та вечірняя”. Балет “Лілея” – це синтез українського та класичних танців з яскравим національним колоритом. Постановка балету “Лілея” відбулася 26 серпня 1940 р.

Під час війни українські театри знаходилися в евакуації й тому діяльність багатьох українських композиторів у балетному жанрі була пов’язана з культурними процесами, що відбувалися в східних радянських республіках. Як наслідок цього, виник один з перших туркменських балетів “Акпамик”, написаний композиторами О.Зноско-Боровським і Мухатовим. Композитори на матеріалі народних казок Туркменії розкрили одвічну тему боротьби добра й зла, світла та мороку. За допомогою фольклору вони передали національний колорит казки [4, с.224].

У період евакуації виникає комедійний балет “Бісова ніч”, який, вважаємо, заслуговує на увагу. Цей балет створений українськими митцями за мотивами повістей М.Гоголя, музику до якого написав диригент Київського оперного театру В.Йориш. У балеті дивертисментно поєдналися гумористичні сценки, запозичені з “Вія”, “Ночі перед Різдом”, “Сорочинського ярмарку” та ін. повістей М.Гоголя. Базу партитури склали переважно примітивні гармонізації українських фольклорних танців, пісенних мелодій. І все ж, як зазначає М.Загайкевич, поява “Бісової ночі” В.Йориша у важкі воєнні часи мала певне значення для еволюції українського хореографічного мистецтва. Вона свідчила про настійне прагнення композитора працювати в цьому жанрі, засвоювати українську тематику [4, с.225].

25 лютого 1946 р. у Київському театрі опери і балету відбулася прем'єра “Лісової пісні” М.Скорульського, завершеної ще в 1937 р. Це – жанровий різновид психологічної драми, де композитор за допомогою музично-хореографічних засобів прагне показати живі людські характери, гаму душевних почуттів. В основу “Лісової пісні” М.Скорульського покладено однойменну драму-феєрію Лесі Українки. У музичну канву композитор вдало вплітає фольклорні мотиви (велику увагу приділяє наспівам Волині, де відбувається дія), а також мелодії, які вміщені Лесею Українкою в додатку до драми. Музика М.Скорульського відмічена ознаками мелодійності, ліричності, романтизму, а також не суперечить поетичній образності першоджерела.

В оркестровій колористиці помітний вплив балетної музики П.Чайковського, а також О.Глазунова. Окрім змалювання романтичних образів Мавки та Лукаша, композитор вдало висвітлює за допомогою музично-зображальних моментів поетичні картинки природи. Саме “Лісова пісня” М.Скорульського засвідчила розширення драматичних засад українського балетного мистецтва.

На початку 50-х рр. українські митці все частіше звертаються до національного героїчного минулого. Відчувається тяжіння до епічного типу драматургії із залученням музичного й хореографічного фольклору. Яскравим прикладом цього, на нашу думку, є балет “Маруся Богуславка” А.Свечникова. Музична канва насичена живим пульсуючим ритмом, ліричною мелодією.

Тип народно-героїчної драми з яскравим національним забарвленням притаманний багатьом українським балетам, створеним у 40–50-х роках ХХ ст.

Не стояли осторонь цього процесу й львівські митці, у творчості яких виразно зазвучали національні мотиви. У 1947 р. Р.Сімович створює балет “Сопілка Довбуша” (лібрето О.Гериновича), характерною рисою партитури якого стало послідовне перетворення інтонацій і жанрових ознак гуцульського фольклору. Чільне місце в партитурі посідає гуцульський чоловічий танець “Аркан”, а для змалювання масових сцен композитор використовує коломийку, козачок та ін. танці. На жаль, постановка балету Львівським театром опери та балету ім. І.Франка не була здійснена, оскільки був репресований автор лібрето О.Геринович.

До творів народно-героїчного плану належить також балет А.Кос-Анатольського “Хустка Довбуша” (лібрето П.Ковиньова). На нашу думку, автори вдало поєднали історичну тему із сучасністю. У музиці партитури чітко прослідковуються інтонаційні мотиви гуцульського фольклору, зокрема, у дивертисментних танцях широко використовується коломийка. Як зазначає мистецтвознавець М.Загайкевич, завдяки активному претворенню гуцульського фольклору, уведенню нового інтонаційно-лексичного матеріалу “Хустка Довбуша” відіграла певну роль у процесі розвитку національного українського балету [4, с.241].

У першій половині ХХ ст. українські композитори звертаються до такого жанрового різновиду як балет-казка. До таких балетів належить “Весняна казка” композитора В.Нахабіна. В основу твору покладено відому російську п'єсу-казку О.Островського “Снігуронька”, яка своєю поетичністю, феєричністю приваблювала діячів музичного театру, у тому числі геніальних російських композиторів М.Римського-Корсакова та П.Чайковського.

У 50-х роках українські композитори продовжують працювати над утіленням в українському балеті тем і сюжетів класичної літератури. У цьому ряду не можна не відзначити балет А.Кос-Анатольського “Сойчине крило”, в основу якого покладено новелу І.Франка.

Протягом 1945–1958 рр. відбувається подальше утвердження й збагачення досягнень українських композиторів у балетному жанрі.

Отже, у своєму розвитку український класичний балет пройшов складний еволюційний шлях від недовір'я й заперечення його існування представниками влади того часу до переборення негативних тенденцій, розширення образно-виражальних можливостей балетних творів, що надалі визначили шляхи розвитку української балетної музики. Здобутки творців виконавських традицій українського класичного балету В. Дуленко, О. Гаврилової, А. Яригіної, В. Литвиненка, О. Соболя, Л. Герасимчука, А. Васильєва та ін. використовують сучасники у своїх балетних постановках.

Відрадним є те, що й сьогодні на сценах багатьох театрів різних регіонів України поряд з хореографічними витворами світової класики чільне місце займають балети, що стали золотим фондом української танцювальної культури (“Лісова пісня” М. Скорульського, “Сойчине крило” Кос-Анатольського та ін.).

Однак, на нашу думку, почергова поява чи зникнення їх з репертуару українських театрів, тенденція до надання переваги балетам зарубіжної класики повинні турбувати не тільки знаних балетмейстерів-постановників, мистецтвознавців, але й рядового шанувальника українського балетного театру.

1. Великий тлумачний словник української мови (з дод. та допов.) [Текст] / уклад. В. Т. Бусел. – К. : ВТФ Перун, 2005. – 1728 с.
2. Верховинець В. М. Теорія українського народного танцю [Текст] / Верховинець Василь Миколайович. – 5-те вид., допов. – К. : Муз. Україна, 1990. – 150 с.
3. Роль класичного танцю у створенні українського національного балету (до сторіччя з дня народження Заслуженої артистки України Г. О. Березової): стаття [Електронний ресурс] / Володько Ванда Федорівна. – Режим доступу : http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Mz/2009_16/39/pdf.
4. Історія української музики, 1941–1958 рр. Т. 5 [Текст] / відп. ред. А. І. Муха [та ін.]. – К. : НАНУ України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2004. – 504 с. – Імен. покажч. : с. 467–499 : іл., нот.
5. Історія української музики. Т. 4 [Текст] / відп. ред. Л. Пархоменко [та ін.]. – К. : Наук. думка, 1992. – 616 с.
6. Кияновська Л. О. Українська музична культура [Текст] : навч. посіб. / Кияновська Любов Олександрівна. – Львів : Тріада плюс, 2009. – 356 с.
7. Павлишин С. С. Музика двадцятого століття [Текст] : навч. посіб. для студ. ВНЗ культури і мистецтв / Павлишин Стефанія Стефанівна. – Львів : БАК, 2005. – 232 с.
8. Станішевський Ю. О. Балетний театр Радянської України 1925–1985 [Текст] / Станішевський Юрій Олександрович. – К. : Муз. Україна, 1986. – 240 с.
9. Станішевський Ю. О. Український радянський балетний театр 1925–1975 [Текст] / Станішевський Юрій Олександрович. – К. : Муз. Україна, 1975. – 223 с.

Исследование посвящено тенденциям развития украинского классического балета первой половины ХХ века. Автор статьи знакомит читателей с творчеством известных украинских композиторов, таких как М. Верыкивский, К. Данькевич, М. Скорульский, Р. Симович, А. Кос-Анатольский и др., которые оставили заметный след в сокровищнице этого жанра.

Ключевые слова: композитор, балет, развитие, драматургия, фольклор.

Research on trends in the development of Ukrainian classical ballet, his progress trends, acquaintance with creation of the prominent Ukrainian composers which left noticeable track in the treasury of this genre, in particular, M. Verikivskij, K. Dankevich, M. Skorylskij, R. Simovich, A. Kos-Anatolskij and others.

Key words: composer, ballet, development, drama, folklore.

РЕЦЕНЗІЇ

Лідія Хом'як

МОНОГРАФІЯ ОЛЕГА ЧУЙКА “КУЛЬТУРА МОНАСТИРІВ ГАЛИЧИНИ XVI–XIX СТОЛІТЬ”

Чуйко О. Культура монастирів Галичини XVI–XIX століть / Олег Чуйко. – Івано-Франківськ : Видавець Віктор Дяків, 2012. – 163 с. : іл.

Пропоноване монографічне видання вийшло за рекомендацією вченої ради Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника. Йому передувала дисертаційна праця на тему “Культура монастирів Галичини в контексті суспільно-історичних процесів XVI–XIX століть” (2005).

Вишукана за дизайном книга містить цінну наукову інформацію культурологічного, історичного та мистецтвознавчого характеру. У ній уперше комплексно досліджено монастирські осередки в Галичині минулих століть як цілісне історико-культурне явище, як духовні інституції, що відігравали важливу роль у формуванні релігійної ідеології, у розвитку образотворчого мистецтва, архітектури, освіти, писемності, активно впливали на українську громадськість, сприяючи її етноконсолідації.

Актуальність цього видання автор вбачає в необхідності різновекторного вивчення колишнього досвіду функціонування монастирів краю в системі соціально-релігійних, художньо-естетичних та етнічних відносин у зв'язку з інтенсивним відродженням тепер традицій монастирської культури, появою нових форм взаємодії церкви й суспільства, пошуками ефективних чинників духовного зміцнення нації.

Чітко структурована монографія Олега Чуйка з її послідовним і логічним викладом складається, відповідно до характеру наукової публікації, зі вступу, у якому сформульована мета дослідження, трьох розділів і блоку вмотивованих висновків. Ґрунтовний огляд опрацьованих джерел засвідчує повагу автора до внеску інших учених у дослідження цієї теми.

У першому розділі під назвою “Історичні етапи та специфіка монастирського руху в Галичині XVI–XIX століть” читачеві запропоновано місткі характеристики періодів складної еволюції галицьких монастирів, зумовленої особливостями церковно-ієрархічної організації, суспільного устрою, релігійних доктрин і культурно-освітніх рухів. Так, XVI – кінець XVII століть – це період збереження й адаптації в монастирському середовищі культурних традицій Візантії, Київської Русі й Галицько-Волинського князівства, дотримання засад ранньохристиянської духовності. Наступний етап, що припадає на XVII–XVIII століття, пов'язаний з реформою галицького чернецтва (1617), створенням конгрегації отців Василіан і впровадженням західних моделей суспільно-релігійної практики.

Особлива увага автора привернута до XIX століття, позначеного національно орієнтованою стратегією в діяльності греко-католицької церкви та відродженням галицько-київських художніх традицій у церковно-обрядовій сфері. Оцінюючи згаданий етап, О.Чуйко відзначає стабілізацію в той час таких важливих для національної культури явищ монастирського життя в Галичині, як поновлення Галицької Митрополії, зростання авторитету церкви серед широких верств населення в умовах релігійних і національних утисків з боку Австрійської монархії, а згодом Польщі, зумисна архаїзація літургійно-обрядового дійства. Він не оминув увагою й особистісний подвиг пастирського служіння митрополита Андрея Шептицького та його внесок у розвій українського мистецтва.

З огляду на поставлені в дослідженні завдання, автор насичує текстову частину першого розділу аналізом історичних подій, мистецьких творів, іменами видатних постатей. Вільно оперуючи фактологічним матеріалом, дослідник подає його на тлі широких історичних і культурних паралелей. Щоправда, аналіз діяльності монастирів певною мірою обтяжений тут описами суспільно-історичних процесів, що є, вочевидь, наслідком попередньої роботи над дисертаційною темою.

Текст другого розділу "Формування культурно-естетичних основ національного стилю церковного будівництва та сакрального мистецтва в Галичині" побудований на основі мистецтвознавчого аналізу багатьох артефактів, що дозволило авторові розкрити культурний внесок монастирів у царину освіти, книгодрукування, ікономалярства та монументального живопису, інтер'єрного облаштування храмів упродовж кількох століть. При цьому Олег Чуйко акцентується на таких аспектах, які залишилися поза увагою попередніх дослідників монастирської культури. Це, зокрема, активна поява в околицях окремих чернечих осідків іконографічно споріднених творів, сформованих під впливом Марійського культу, або роль у мистецьких процесах світських і церковних ктиторів, які залучалися для підтримки монастирів не тільки з теренів Галичини, але й волинських, литовсько-білоруських земель, Молдови та Балкан.

Заслуговує схвалення намагання автора розкрити посередництво монастирів у становленні т. зв. "низової культури", простежити процес проникнення багатьох тем, мотивів, іконографічних схем, що культивувалися в монастирському середовищі, у народну творчість, де нерідко високопрофесійні зразки інтерпретувалися в дусі народного примітиву, зазнавали фольклоризації.

Наслідком тривалої науково-пошукової роботи дослідника стало введення ним у науковий обіг багатьох невідомих або знаних лише в колах фахівців мистецьких пам'яток монастирського походження XVI–XIX століть із західноукраїнських теренів. Це, зокрема, архітектурно-художній комплекс Тисменицького монастиря Різдва Богородиці на Івано-Франківщині XVIII–XIX століть, іконостас Сокілецького монастиря на Тернопільщині, датований 1743 р., кілька ікон монастирського кола з фондів Івано-Франківського художнього музею, твори з приватних колекцій і діючих церков Івано-Франківської, Тернопільської та Львівської областей.

На сторінках пропонованої публікації порушено також проблему оптимального впровадження в старі культові споруди, з їх усталеним інтер'єрним облаштуванням, сучасних творів і предметів літургійного призначення.

У третьому розділі монографії "Культурно-мистецька та книговидавнича діяльність галицьких монастирів" поетапно проаналізовано продукцію монастирських друкарень. Предметом вивчення стали, передусім, художньо-стильові особливості графічного оздоблення тексту й палітурок, еволюція книжкової гравюри, співвідношення в ній традиційної іконографії й стилістики з елементами західноєвропейських запозичень. Проте доводиться констатувати, що книговидавнича діяльність монастирів у книзі О.Чуйка не засвідчена жодною ілюстрацією.

Окремі сторінки монографії присвячені такій формі діяльності монастирів, як формування й підтримка бібліотек. У книзі оприлюднено важливий архівний документ – дарчу грамоту митрополита Андрія Шептицького (1901) про передачу особистої бібліотеки Станіславської капітулі, у тексті якої бібліотечна справа розглядається як один із шляхів зміцнення віри та повноцінного виконання священниками душпастирських обов'язків.

Опираючись на попередні висновки провідних вітчизняних науковців, володіючи знаннями багатьох артефактів, автор результативно простежує взаємозв'язок між ідеологічними настановами тієї чи іншої монастирської корпорації та підтримуваною нею відповідною мистецькою стилістикою. Так, у XVIII столітті в системі діяльності Василіанського чину, зорієнтованого на зразки західної культури, склався, за словами О.Чуйка, "власний різновид барокової стилістики", представлений професійною й "фольклоризованою" течіями.

Чимало сторінок видання присвячено процесам відродження на межі XIX і XX століть обрядових і художніх традицій візантійського й давньоруського походження, коли підтримувався модернізований стиль у культовому будівництві, монументальних розписах, вітражах та ікономалярстві. У цьому контексті розглянуто діяльність іконописної школи, заснованої в 1927 р. при монастирі студитів у Львові та в Унівській Успенській лаврі, навчальну програму якої уклали відомі художники-монументалісти Михайло Осінчук і Василь Дядинок.

Визнаючи висновки автора про вагомий внесок монастирської культури в перебіг мистецьких процесів у Галичині, хотілося б почути його міркування стосовно зворотного впливу культурно-мистецького життя краю на характер діяльності чернечих осередків.

У цілому монографічне видання Олега Чуйка як за структурою, так і за змістовим наповненням постає як ґрунтовне мистецтвознавче та культурологічне дослідження, виконане на належному фаховому рівні. Під час написання монографії опрацьовано великий за обсягом фонд

наукової літератури, про що свідчать посилання в кінці кожного розділу та список використаної літератури (188 позицій). Книга містить кілька таблиць, якісні кольорові (у додатках) і чорно-білі (у тексті) ілюстрації (на жаль, їх посторінкове розташування здебільшого не узгоджене зі змістом текстової частини). Наукової повноти додають ретельно укладені іменний покажчик і список ілюстрацій.

Пропонована праця, попри висловлені зауваження, є науково вартісним внеском у подальше вивчення та популяризацію однієї з актуальних тем, пов'язаних із культурним життям Галичини. Видання буде корисним для культурологів, істориків, мистецтвознавців і представників духовенства. Книга матиме й практичне застосування у викладацькій практиці, художній творчості та в сакральному будівництві.

Михайло Станкевич

ЕНЦИКЛОПЕДІЯ ДОСЛІДНИКІВ НАРОДНОГО МИСТЕЦТВА

Шудря Є. Оранта нашої світлиці. Розвідки й нариси з народознавства / Євгенія Шудря. – К., 2011. – 488 с. : іл.

Книжка Євгенії Шудрі підсумовує понад піввікову творчу діяльність відомої вишивальниці, котра в останні роки ще й плідно вивчає історіографію вітчизняної культури. Статті й есеї Євгенії Стефанівни, оприлюднені свого часу в періодиці, зібрані тепер під однією обкладинкою. Більшу частину книги (с.103–343) займають 70 біобібліографічних нарисів про видатних дослідників українського народного мистецтва та колекціонерів од початку його наукового вивчення в 1870-х роках Федором Вовком, Оленою Пчілкою (Ольгою Косач), Пелагеєю Литвиною й до наших днів. У міру готовності до друку нариси вже публікувались окремими зошитами (за редакцією д-ра мистецтвознавства М.Селівачова) у 2003, 2005, 2008 роках і викликали чимало схвальних рецензій та відгуків у пресі – близько двадцяти.

Цінність праці Є.Шудрі в надзвичайно ретельному та майже вичерпному доборі матеріалу, високому професіоналізмі його подачі. Копітки пошуки, тривале листування з родичами й учнями визначних осіб дозволили авторці не тільки систематизувати й доповнити наше уявлення про доробок окремих дослідників, а й у низці випадків визначити, чи верифікувати дату їх смерті. Останнє стосується, передусім, емігрантів і репресованих осіб, а до них належали практично всі провідні мистецтвознавці й етнографи Радянської України 1930–1940-х років.

Не менш важливо, що Євгенії Шудрі пощастило розшукати й уперше оприлюднити унікальні фотографії видатних, але призабутих діячів художнього промислу, колекціонерів і науковців. Серед них Варвара Капніст і Наталія Шабельська, Катерина Скаржинська й Наталія Яшвіль, Олена Прахова й Наталія Давидова, Євгенія Прибильська та Ксенія Берладіна – цей список можна продовжувати. І хоча персони Шудрі чоловічої статі загалом відомі нам дещо більше, авторка зуміла роздобути рідкісні фотопортрети також Євгена Кузьміна, Володимира Пещанського, Петра Савицького. Зовсім уже ветхі світлини, що не надавалися до відтворення, перевів у графіку народний художник України Василь Перевальський.

Залишилося виявити зображення Юлії Гудим-Левкович, Євгенії Берченко, Віри Білецької, і тоді зможемо сказати: повернуто обличчя славним іменам в історії вивчення нашого традиційного мистецтва.

Водночас можна лише пошкодувати, що в такому прекрасному виданні не знайшлося місця серед подвижниць народного мистецтва Ірині Гургулі, Марії Долинській, Софії Вальницькій (працювала в Будинку народної творчості у Львові), а серед дослідників українського орнаменту – Антонові Будзану, Олексієві Соломченку чи Михайлові Куриличу.

До важливих позитивів книги Є.Шудрі маємо зарахувати передрук перших публікацій про українське народне мистецтво, орнамент: Федора Вовка “Відмітні риси південно-руської орнаментики” (1874); Ольги Косач “Український народний орнамент. Вишивки, тканини, писанки” (1876); Пелагеї Литвиної-Бартош “Піденно-руський орнамент. Чернігівська губернія” (1904) – усі перекладено з російської.

Отже, можемо сподіватися, що велика пошукова праця вишивальниці й патріотки українського народного мистецтва Євгенії Шудрі стане в пригоді студентам мистецьких вишів, викладачам, усім, хто любить і шанує чарівні мотиви візерунків.

Рада Михайлова

АНТИЧНА АРХІТЕКТУРА ТА СУЧАСНІСТЬ

Пучков А. А. Поэтика античной архитектуры / А. А. Пучков ; ИПСИ АИУ. – К. : Феникс, 2008. – 992 с. : XXXII л. ил.

Праця Андрія Пучкова “Поэтика античной архитектуры”, яка вийшла друком у київському видавництві “Фенікс”, охоплює значне коло проблем історії архітектури, історії мистецтв, філософії, естетики, мистецтвознавчих дисциплін. Її основу складає античність, яка нині втілює й часово-просторові показники культури, і її якісні параметри, і змістовно-сутнісну характеристику.

Античний спадок привертає увагу дослідників від XVIII ст. Його вивчали М.Алпатов, Е.Бікерман, А.Боннар, В.Блаватський, Й.Вінкельман, Б.Віппер, Ю.Колпінський, О.Лосєв, В.Сергєєв, Н.Сидорова, І.Тронський, О.Штаєрман, які присвятили античності велику кількість статей, монографій, оригінальних творів. Здавалося, що при значному обсязі робіт, присвячених давній культурі, нині вже не можна очікувати “гостроти” у викладі такого матеріалу. Однак робота А.Пучкова, присвячена архітектурі як частині загальнокультурного феномену стародавнього світу, демонструє певну протидію руху “за накатаним” сценарієм.

Смислову канву дослідження А.Пучкова зумовлюють дві головні лінії: “архітектурна”, спрямована на відображення історико-теоретичних аспектів будівельного мистецтва Греції та Риму, і “літературна”, означена в роботі як *текст* і створений ним “метафізичний контекст” щодо існування архітектурної форми через певні реалії часу”.

Перша, яка охоплює матеріально-інженерну частину архітектурної діяльності та коло питань мистецької практики, акцентує сенс творчої події, художнього акту, матеріалізації мистецького задуму. Інша, спрямована на реконструкцію минулого через писемні джерела, у свою чергу, включає питання мистецької практики через вивчення пам’яток фахового призначення: альбомів, вітражів та обмірів, коментованих видань давніх авторів, епіграфіку, індекси, конволюти, конкорданси, а також літературно-філософські концепції: “архітектурні” міркування Платона щодо міфу про Атлантиду (V–IV ст. до н. е.), термінологічні “будування” Марка Валерія Марціала в жанрі поетичної епіграми (I–II ст.), естетичні уявлення про архітектуру Вітрувія (за трактатом I ст. до н. е.). На основі такої двоєдиності автор здійснює спробу розглянути явища й процеси – внутрішні й зовнішні, – притаманні античній архітектурі, проаналізувати їх у широкому загальнокультурному контексті, у тому числі через дефініції “архітектура”, “античність”, “поетика”.

Так, “архітектура” та “архітектурознавство”, розглянуті автором як галузі мистецтвознавства, виявляють назрілу об’єктивну потребу нового застосування цих термінів. Їх розробка й уточнення є суттєвою новацією в розвитку наукової думки.

Оригінальною ідеєю А.Пучкова є спроба застосування літературознавчого поняття “поетика” в архітектурознавчому дослідженні, показ його дієвості в опрацюванні літературних форм, які закріплюють в історичному просторі архітектурознавчий текст, за словами автора – “оповідь про архітектуру у зв’язку з античною культурою, й античну культуру у зв’язку з античною архітектурою”.

Отже, у вказаному дослідженні поетика задіяна і як метод, і як засіб, вона визначає методологію роботи, підхід до розуміння античної культури, її ідеально-сміслове навантаження та форми, особливості пластики й стилістики.

Одним із суттєвих понять запропонованої роботи є “культура”, яку дослідник бачить як “форму творчого зупинення часу за допомогою матерії в історично детермінованих, предметно закріплених параметрах, визначеної шаблонами саморозвитку людського світу, реальності, форми

якої піддаються дослідженню як природно-історичний процес безпосередньої життєдіяльності людини, її повсякденності й віддзеркалення сутності людини як родової істоти, наочно презентованої в реальності архітектурними формами”, прагнучи відійти від загальноприйнятих визначень, зокрема таких, де культура (від лат. *culture* – обробляння, виховання, освіта, розвиток, шанування) характеризується як історично встановлений рівень розвитку суспільства, творчих сил і здібностей людини, виражений у типах і формах організації життя та діяльності людей, а також створених ними матеріальних і духовних цінностей.

Формуючи роботу в культурологічному (естетико-теоретичному) аспекті, автор істотно розширює архітектурознавчу “площину” досліджень. Осмислюючи на феноменологічних засадах процес створення й функціонування творів античної архітектури, він виявляє їх зв’язок з літературознавчою, мистецтвознавчою, театрознавчою, релігієзнавчою проблематикою й виявляє на такій комплексній основі художнє значення архітектурного явища. Спроба мистецтвознавчого прочитання вказаної проблеми покликана, на думку автора, зблизити цю дисципліну та сучасне архітектурознавство.

Звернувшись до категорій філософії (осмислення закономірностей розвитку природи та суспільства) і похідної від неї естетики (аналіз аспектів чуттєво-емоційного сприймання творів мистецтва), з притаманними їм категоріальними побудуваннями, автор досягає багатозаровості, яка змістовно та типологічно тяжіє до філософської культурології. Відтак у монографії є логічною, з одного боку, реконструкція світогляду античної людини, сформована на ідіонографічному методі опрацювання текстових джерел (документальних, епіграфічних, художньо-літературних), з іншого, – кореляція понять різних рівнів.

Естетичну основу дослідження формують поняття архітектурного екфрасису, відстеженого в художньо-літературній формі (віршах), письмовій фіксації саморефлексії автора щодо архітектурних форм у вигляді “публікації архітектури”; метафоро-метонімічний характер античної архітектурної термінології – своєрідної точки сходу мови – “технічної” і художньо-мистецької, інші подібні аспекти. При цьому А.Пучков розглядає архітектурознавчий текст як самостійне літературне явище, питомо давньогрецьке.

Додамо, що його римський етап, репрезентований творчістю Вітрувія, продовжили та розвинули в добу Середньовіччя трактати “ремісницького” змісту майстра Теофіла (Німеччина, XII ст.), естетичного – абата Сугерія (Франція, XII ст.), архітектурного – Віллара де Оннекура (Франція, XIII ст.), Вітелло (Італія, XIII ст.); у добу Відродження – Ченніно Ченніні (Італія, XIV ст.), історико-теоретичні “Коментарі” Лоренцо Гіберті та праці Леона-Баттіста Альберті, містобудівні Антоніо Аверліно (Філарете), наукові да Вінчі, антропометричні А.Дюрера (XV–XVI ст.), а в Новий час – термінологічні, наприклад, “Тосканський словник мистецтв, оснований на малюнку” 1681 р. італійця Ф.Бальдинуччі*.

Найбільш наближеною до мистецтвознавства є наукова розвідка автора щодо звукової, ороакустичної, театральньо-видовищної природи еллінської повсякденності як шлях від звучної словесності через записане слово й читання цього слова вголос – до еллінських драматургів, а потім еллінського амфітеатру. Такий аспект відображає також розглянутий у книзі принцип художньо-пластичної тілесності. Показовий з точки зору найважливіших завдань мистецтва, цей принцип, як видається, є еталонним не лише щодо античної архітектури, а й світової культури в цілому як *єдино* правильний і вичерпний у своїй гуманістичній цілеспрямованості.

Наостанок, окрім усього переліченого, варто відзначити солідний обсяг книги, до якої увійшли вступ, чотири глави, висновки, список літератури (кількістю 948 позицій), додаток у вигляді переліку вживаних понять, рисунки, схеми, репродукції живописних творів.

Написана з літературним хистом, праця Андрія Пучкова “Поетика античної архітектури” – вдала спроба сучасного осмислення буття архітектурної форми в античній культурі та її впливів на сьогодення й заслуговує не лише на увагу прискіпливого фахового дослідника, а й широких кіл читацької аудиторії, зацікавленої у відкритті нового.

* Baldinucci F. Vocabolario toscano dell'arte del disegno / F. Baldinucci. – Firenze, 1681.

**ГНАТ ХОТКЕВИЧ – БАНДУРИСТ: ПОВЕРНЕННЯ
(135-річчю від дня народження митця присвячується)**

Хоткевич Г. Бандура та її можливості / Гнат Хоткевич. – Торонто ; Х. : Глас–Майдан, 2007. – 92 с. – (Серія “Музична спадщина Гната Хоткевича”; вип. 1).

Хоткевич Г. Твори для харківської бандури / Гнат Хоткевич ; [передм. В. Мішалова]. – Х. : ТО “Ексклюзив”, 2007. – 302 с. – (Серія “Музична спадщина Гната Хоткевича”; вип. 2).

Хоткевич Г. Бандура та її репертуар / Г. Хоткевич ; [заг. ред., комент. і передм. В. Мішалова] – Х. : Фонд нац.-культ. ініціатив імені Гната Хоткевича, 2009. – 270 с. – (Серія “Музична спадщина Гната Хоткевича”; вип. 3).

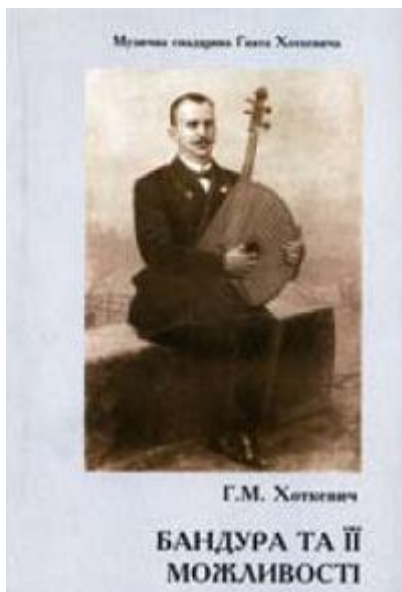
Хоткевич Г. М. Вибрані твори для бандури / Г. М. Хоткевич ; [упорядкув., передм. В. Мішалова]. – Х. : Фонд нац.-культ. ініціатив імені Гната Хоткевича, 2010. – 116 с. – (Серія “Музична спадщина Гната Хоткевича”; вип. 4).

Хоткевич Г. М. Бандура та її конструкція / Г. М. Хоткевич ; [передм., комент., заг. ред. В. Мішалова]. – Х. : Фонд нац.-культ. ініціатив імені Гната Хоткевича, 2010. – 292 с. – (Серія “Музична спадщина Гната Хоткевича”; вип. 5).

Спадщина Гната Мартиновича Хоткевича (1877–1938) – українського культурного діяча, універсального митця на ниві літератури (прозаїк, драматург, публіцист, перекладач, літературознавець), історії (дослідник і популяризатор національної історії), театру (сценарист, режисер, актор, театрознавець), фольклористики (знавець народного інструментарію, обрядових дійств, організатор етнографічних концертів), музики (композитор, диригент, віртуоз-бандурист) – упродовж останніх десятиліть перебуває в об’єкті активного вивчення мистецтвознавцями (Н.Супрун, М.Семенюк, О.Шлемко та ін.), а особливо дослідниками бандурного мистецтва. 125-річний ювілей митця (2002) був позначений науковими й концертними урочистостями в Харкові й Івано-Франківську, репринтним перевиданням його наукової монографії “Музичні інструменти українського народу” (1930 р.) – першим ґрунтовним органологічним дослідженням I половини ХХ ст. не лише в Україні, але й в Європі. У 2004 році було сукупно перевидано всі частини його підручників гри на бандурі (1909, 1929–1920 рр.).

За десятилітній період – до 135-ліття Г.Хоткевича – у Харкові вийшло друком ряд видань, що не лише стали даниною пам’яті митцю, але й стимулювали наукові та виконавські пошукові напрями бандуристів в Україні й за кордоном. Видання були зініційовані Фондом національно-культурних ініціатив імені Гната Хоткевича (Харків, президент Петро Черемський, сьогодні – Микола Голобородько, голова правління Костянтин Черемський – кандидат мистецтвознавства, заслужений працівник культури України) і популяризатором бандурної творчості Г.Хоткевича кандидатом мистецтвознавства, заслуженим артистом України, керівником Канадської капели бандуристів Віктором Мішаловим (Торонто, Канада). Зауважимо, що практично всі матеріали Хоткевича були опубліковані вперше, оскільки залишалися в рукописах, були частково збережені його родиною в Україні, а більшість “емігрувала” разом з учнями й послідовниками (Григорій Бажул, Леонід Гаїдамака та ін.) у Північну Америку, Австралію, слугували основою розвитку традицій бандурного мистецтва в діаспорі.

“Першою ластівкою” повернення бандурної спадщини Г.Хоткевича стала робота “Бандура та її можливості” (2007). Її неповне видання попередньо вийшло друком у матеріалах журналу “Бандура”*, пізніше – в Івано-Франківську**.

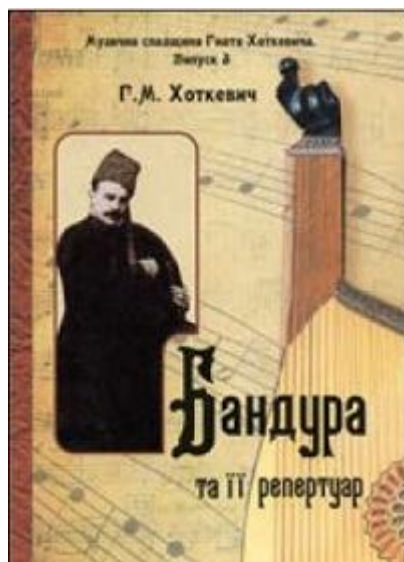
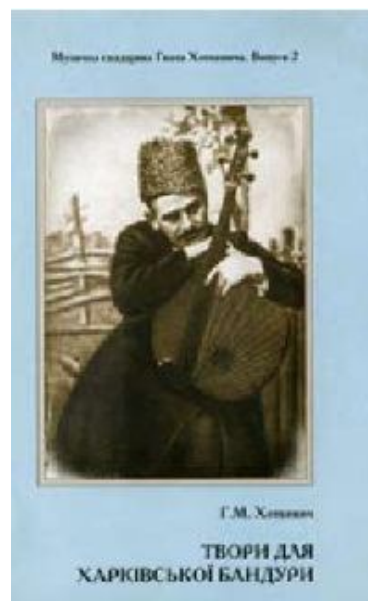


* Хоткевич Г. Бандура і її можливості // Бандура. – 1985–1989. – № 13–22, 25–28.

** Дутчак В. Гнат Хоткевич і бандурне мистецтво України / В. Дутчак // Українознавство : документи, матеріали, раритети. – Івано-Франківськ : Плай, 1999. – С. 319–348.

Натомість харківський варіант містить повний текст Г.Хоткевича, пропонує не лише малюнки та нотні приклади, подані свого часу автором, але й ілюстрації упорядника В.Мішалова, особливо в частині комбінацій постановки рук, пальців при різних способах гри на бандурі. Слід відзначити, що праця Г.Хоткевича має як історичний, так і навчально-методичний характер стосовно становлення харківського бандурного інструментарію та відповідного способу гри, який визначався Хоткевичем як універсальний. Хоткевич пропонує на бандурі різні способи звуковидобування, приглушування, штрихової системи, звукоімітації тощо. Окремі висловлювання автора – це конкретні коментарі до настроювання інструмента, проблем пошуку тембральних барв на інструменті.

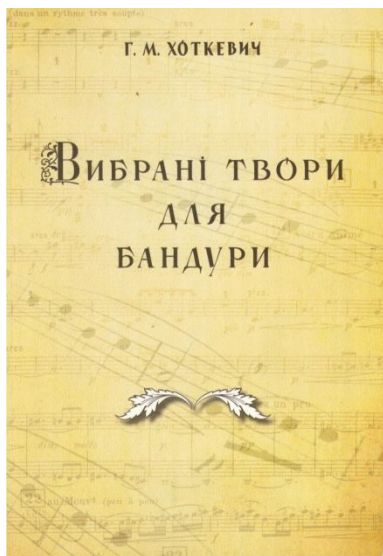
Наступне видання “Твори для харківської бандури” охоплює авторські твори Г.Хоткевича, що написані впродовж 20–30-х рр., пройшли апробацію в Україні, виконувалися в Північній Америці й Австралії. Збірник включає сольні твори для старосвітської бандури, вокальні, інструментальні композиції та мелодекламації для харківської бандури, а також ансамблеві твори для харківських інструментів. У другій половині видання вміщені практичні поради упорядника В.Мішалова до виконання творів Гната Хоткевича на бандурі харківського типу. В.Мішалов аналізує строї інструментів, які використовував Хоткевич, коментує жанри композицій, методичні особливості гри, а також указує на місцезнаходження рукописних оригіналів творів. У збірнику вміщено узагальнюючу статтю В.Мішалова “Видатний будівничий бандурного мистецтва – Гнат Хоткевич” українською та англійською мовами, де автор поряд з біографічними й творчими відомостями особливу увагу приділяє діяльності митця в справі популяризації кобзарства, його розвитку на академічних засадах. В.Мішалов також подає бібліографію про Хоткевича з українських і зарубіжних публікацій.



Як своєрідне продовження попереднього видання виходить третій збірник “Бандура та її репертуар”, до якого увійшли особисті замітки Г.Хоткевича як до власних творів, так і з аналізом кобзарського репертуару в сучасному йому історичному періоді загалом. Усі матеріали становлять розшифрування В.Мішаловим рукописів Хоткевича (із Центрального державного історичного архіву України у Львові). Збірник систематизований за змістом коментарів Хоткевича стосовно етнографічних записів (М.Лисенка й Ф.Колесси), “пів-етнографічних” записів (І.Кучеренка), аналізу існуючих підручників гри на бандурі (В.Шевченка, В.Овчинникова, М.Домонтовича (Злобінцева) і самого Хоткевича), авторських творів для народної бандури та стандартної харківської бандури. Подано також історію друкованих видань для бандури у 20–30-ті рр. в Україні та за кордоном. У додатках упорядник пропонує передрук окремих раритетних публікацій як самого Хоткевича, так і його сучасників (В.Овчинникова та М.Злобінцева), які відчували на собі вплив митця.

Важливо, що в збірнику подані оригінальні погляди Хоткевича на систему бандурного репертуару, його складові за історичними та жанровими показниками. Уперше Хоткевич вводить термін “педагогічна література”, що було новаторським для свого часу, зважаючи на початкові кроки становлення професійної освіти бандуристів.

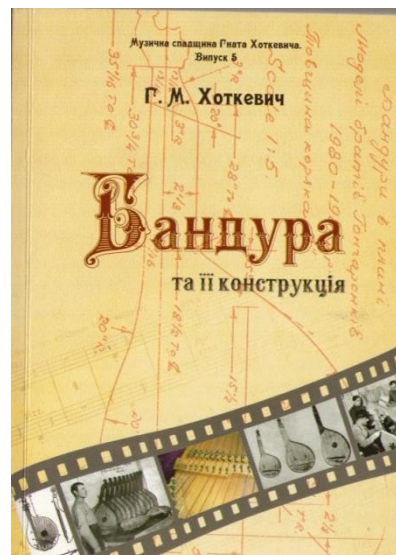
Якщо видання творів для харківської бандури ставило за мету продемонструвати оригінальні композиції Г.Хоткевича, то збірник “Вибрані твори для бандури” був підготовлений упорядником В.Мішаловим з присвятою V Міжнародному конкурсу виконавців на українських



народних інструментах імені Гната Хоткевича, що традиційно раз у два роки проводиться в Харкові на базі Харківського національного університету мистецтв імені І.Котляревського. До нього увійшли твори Хоткевича в перекладі для бандур київського типу, що більш поширені в сучасній Україні, задля популяризації творчості митця. Це – композиції, що свого часу пройшли апробацію в його навчальному колективі (чоловічому квартеті) у Харківському музично-педагогічному інституті та в Полтавській капелі бандуристів: вокально-інструментальні (“Ой по горах”, “А в полі корчомка”, “Кармалюк”, “Побратався сокіл”, “Залізник”, “Заповіт”) та інструментальні (“І шумить, і гуде”, “Марш полтавський”, “Метелиця”, “Терціяльний етюд”, “Байда”, “Ранок”). Упорядник і перекладач використовує сучасний нотний запис без традиційного для Хоткевича модуляційного трактування інструмента й відповідної фіксації на письмі. Особливістю збірки є також збереження вокального оригіналу автора, що

сприятиме поверненню чоловічого виконавства в нинішньому бандурному мистецтві.

Робота Г.Хоткевича “Бандура та її конструкція” за своєю тематикою дещо відрізняється від попередніх, оскільки видає солідну інженерно-технічну освіту автора*, репрезентує ще один важливий напрям його діяльності – не лише вивчення інструментарію, але його конструктивне вдосконалення. Для Хоткевича актуальними завжди були питання уніфікації інструментарію, обґрунтування специфіки хроматизації бандури, пошуку оптимального співвідношення положення грифа стосовно корпусу, його довжини й ширини, товщини деки, що забезпечувала потрібну вібрацію й, відповідно, протяжність звука, технічного забезпечення (вибору деревини, клеїв, лаків, металу для кілків і струн, їх розміщення, кріплення та ін.). Креслення бандур ми знаходимо й у його підручниках, відомо також, що Хоткевич отримав патент на пристрій “для зміни строю музичних щипкових інструментів типу бандури” у 1927 р.



Робота “Бандура та її конструкція” містить дев’ять розділів, з яких окремі – суто технологічні. Перший розділ – загального історичного характеру, у ньому автор уміщує історичний зріз форми, устрою та способів гри на традиційних зразках сучасних йому інструментів. Наступні розділи – “Сучасна бандура”, “Конструкція бандури”, “Краски” (фарби), “Покривання лаком”, “Струни”, “Діатонізм”, “Хроматизм”, “Удосконалення бандури” – послідовно пропонують визначення позиції автора стосовно окремих параметрів майбутнього інструмента. Зауважимо, що тексти Хоткевича в книзі складають лише частину. Порівняно значний обсяг упорядник В.Мішалов виділяє для додатків, куди увійшли як власні матеріали майстрів діаспори другої половини ХХ ст. – Олександра й Петра Гончаренків, В.Вецала, так й узагальнення напрямів діяльності В.Гляда, Ф.Деряжного, К.Блума та ін. В.Мішалов подає також коротку історію виготовлення й удосконалення бандури в діаспорі, узагальнену за алфавітом та авторськими покликаннями номенклатурну термінологію інструмента, здійснює спробу порівняння напрацювань майстрів України й зарубіжжя, збереження ними позиції Хоткевича.

У далекому 1934 р. Хоткевич писав, що його бандурні дослідження й музичні твори – це “індивідуальна продукція зайнятої іншими справами людини, а головне людини, яка не мала й не має стимулу до писання, окрім свого власного внутрішнього почуття”. Повернення для сьо-

* Закінчив Харківський технологічний інститут (сьогодні – Національний технічний університет “Харківський політехнічний інститут”).

годнішніх поколінь опублікованої бандурної спадщини Г.Хоткевича стало не лише стимулом інтересу до цього національного мистецтва, особливо харківської бандури в сучасній Україні, але підтвердило його пророцтво: “Я дав цілу нову галузь мистецтва – бандурне мистецтво. Я підвів під нього науковий фундамент...” і далі: “Прийдуть нові люди з новою енергією – справа піде вперед”. Очевидно, що Віктор Мішалов і його соратники з Фонду національно-культурних ініціатив імені Гната Хоткевича голова правління Кость Черемський і редактор-видавець Олександр Савчук можуть із впевненістю віднести себе до покоління нових енергійних людей, завдяки яким справа Хоткевича знайшла гідних подвижників і послідовників.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Басса Оксана – кандидат мистецтвознавства, доцент Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка (м. Львів).

Бермес Ірина – кандидат мистецтвознавства, професор Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка (м. Дрогобич).

Білоус Леся – аспірантка Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ).

Бойчук Богдан – кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри образотворчого мистецтва імені Михайла Фіголя Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ).

Бойчук Оксана – аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (м. Київ).

Бородченко Наталія – аспірантка Харківської державної академії дизайну і мистецтв (м. Харків).

Бурденкова Лідія – концертмейстер, аспірантка Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ).

Веретко Оксана – викладач Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ).

Воляннюк Наталія – асистент Кременецького обласного гуманітарно-педагогічного інституту імені Тараса Шевченка, здобувач наукового ступеня (м. Кременець Тернопільської області).

Галета Олександр – аспірант Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ).

Гілязова Наталія – аспірантка Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ).

Глушич Артем – аспірант Харківської державної академії дизайну і мистецтв (м. Харків).

Гнатюк Михайло – кандидат мистецтвознавства, доцент Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ).

Голуб Ігор – аспірант Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ).

Горак Яким – кандидат мистецтвознавства, доцент Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка (м. Львів).

Гундер Любов – заслужена артистка України, доцент Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ).

Гусарчук Тетяна – кандидат мистецтвознавства, доцент Національної музичної академії України імені Петра Чайковського (м. Київ).

Дрозда Петро – кандидат мистецтвознавства, викладач Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ).

Дундяк Ірина – кандидат мистецтвознавства, доцент Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ).

Дутчак Віолетта – кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри народних інструментів і музичного фольклору Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ).

Закопець Роксоляна – здобувач наукового ступеня Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка (м. Львів).

Зарецька Ірина – провідний концертмейстер Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ).

Івашків Галина – кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник Інституту народознавства НАН України (м. Львів).

Ізваріна Олена – кандидат мистецтвознавства, доцент, докторант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (м. Київ).

Карась Ганна – кандидат педагогічних наук, заслужений працівник культури України, професор Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ).

Кіндратюк Богдан – кандидат педагогічних наук, доцент, директор Центру дослідження дзвонарства Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ).

Кірсева Тетяна – кандидат мистецтвознавства, професор Донецької державної музичної академії імені Сергія Прокоф'єва (м. Донецьк).

Коваль Ігор – кандидат історичних наук, доцент Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ).

Комаревич Іванна – аспірантка Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка (м. Львів).

Корчинська-Яскевич Божена – аспірантка Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка (м. Львів).

Костюк Наталія – кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені Максима Рильського НАН України, доцент Національного університету театру, кіно і телебачення імені Івана Карпенка-Карого (м. Київ).

Кравченко-Завіруха Наталія – викладач Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ).

Кузенко Петро – кандидат мистецтвознавства, доцент Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ).

Куліковська Ірина – асистент Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича (м. Чернівці).

Левкович Наталія – кандидат архітектури, доцент Львівської національної академії мистецтв (м. Львів).

Лукань Володимир – доцент Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ).

Майчик Остап – кандидат мистецтвознавства, заслужений діяч мистецтв України, доцент, проректор з науково-педагогічної, виховної роботи та міжнародних зв'язків Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка (м. Львів).

Макаренко Лідія – здобувач наукового ступеня Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ).

Макогін Ганна – старший викладач Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ).

Мартинова Наталія – старший викладач Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка (м. Львів).

Мельник Олександр – заслужений працівник культури України, доцент Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ).

Михайлова Рада – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри теорії та історії мистецтв Київського національного університету культури і мистецтв, провідний науковий співробітник Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені Максима Рильського НАН України (м. Київ).

Мокрогуз Інна – кандидат мистецтвознавства, викладач Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича (м. Чернівці).

Новосядла Ірина – кандидат мистецтвознавства, викладач Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ).

Осадча Олена – кандидат мистецтвознавства, доцент Київського державного інституту декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука (м. Київ).

Осадча Світлана – кандидат мистецтвознавства, доцент Одеської державної музичної академії імені Анатоніни Нежданової (м. Одеса).

Паламар Софія – викладач Львівської дитячої музичної школи №2, здобувач наукового ступеня Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка (м. Львів).

Палійчук Ірина – кандидат мистецтвознавства, доцент Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ).

Панфілова Олександра – кандидат мистецтвознавства, старший викладач, завідувач кафедри образотворчого мистецтва та методики його викладання Кременецького гуманітарно-педагогічного інституту імені Тараса Шевченка (м. Кременець Тернопільської області).

Проців Ігор – здобувач наукового ступеня Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка (м. Львів)

Радченко Анна – кандидат мистецтвознавства, доцент Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ).

Резник Олена – здобувач наукового ступеня Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ).

Романюк Ірина – завідувач відділенням Тернопільського обласного державного музичного училища імені Соломії Крушельницької (м. Тернопіль).

Романюк Леся – кандидат мистецтвознавства, доцент Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ).

Руденко Людмила – кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник Відділу формування музичного фонду Національної бібліотеки України імені Володимира Вернадського (м. Київ).

Рудик Дар'я – аспірантка Харківської державної академії дизайну і мистецтв (м. Харків).

Сопко Одарка – старший викладач Закарпатського художнього інституту (м. Ужгород).

Сподаренко Віктор – аспірант Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ).

Станкевич Михайло – доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент Національної Академії мистецтв України, завідувач кафедри дизайну і теорії мистецтва, Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ).

Сташевський Андрій – кандидат мистецтвознавства, доцент Луганського національного університету імені Тараса Шевченка (м. Луганськ).

Тивонюк Богдана – асистент Кременецького обласного гуманітарно-педагогічного інституту імені Тараса Шевченка, здобувач наукового ступеня (м. Кременець Тернопільської області).

Типчук Вікторія – кандидат мистецтвознавства, доцент Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ).

Титаренко Валерій – професор Київського національного університету культури і мистецтв, народний артист України, дійсний член Петровської академії наук і мистецтв (м. Санкт-Петербург), головний редактор журналу “Джаз” (м. Київ).

Тихонюк Олена – кандидат мистецтвознавства, доцент Київського державного інституту декоративно-прикладного мистецтва та дизайну імені Михайла Бойчука (м. Київ).

Толошняк Наталія – кандидат мистецтвознавства, доцент Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ).

Хом'як Лідія – кандидат мистецтвознавства, доцент Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ).

Чигер Олег – аспірант Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ).

Чмелик Ірина – кандидат мистецтвознавства, доцент Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ).

Шпільчак Уляна – аспірантка Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ).

Юсипчук Юрій – кандидат мистецтвознавства, доцент Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ).

Янощак-Пшибила Оксана – викладач Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ).

Янчук Юлія – асистент Кременецького обласного гуманітарно-педагогічного інституту імені Тараса Шевченка, здобувач наукового ступеня (м. Кременець Тернопільської області).

ВИМОГИ

до подання статей у Віснику Прикарпатського університету

ВІСНИК ПРИКАРПАТСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ ім. В.СТЕФАНИКА
СЕРІЇ “МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО”

(фахове видання, затверджене ВАК України від 14.04.2010 р. № 1-05/3)

1. Авторами статей можуть бути викладачі, аспіранти, докторанти вищих навчальних закладів, здобувачі наукового ступеня. Мова видання – українська. Обсяг статті – 7–12 сторінок тексту й 4–5 чорно-білих малюнків чи нотних зразків. Ім'я та прізвище автора подаються над заголовком статті справа.
2. Рукопис друкується в одному примірнику (папір А4, шрифт Times New Roman, висота шрифту 14 пунктів, інтервал 1,5; кількість рядків на сторінці 29–30, поля зліва, справа, зверху і знизу 2 см). Нотні зразки, графічні малюнки вміщуються в статті згідно з текстом, в електронному варіанті подаються окремими малюнковими файлами.
3. Стаття повинна містити такі атрибути: на першій сторінці – індекс УДК (зліва), ім'я і прізвище автора (справа), назву статті (великими буквами) по центру, анотацію (3–4 речення) і ключові слова (5–6) українською мовою. Після списку джерел російською та англійською мовами: ім'я і прізвище автора, назву статті, анотацію і ключові слова. Зміст та структура статті мають відповідати вимогам ВАК України до фахових видань: постановка проблеми, аналіз останніх досліджень та публікацій за темою, актуальність, мета й завдання статті, виклад основного матеріалу, висновки.
4. Посилання на джерела подаються в тексті порядковою цифрою у квадратних дужках, наприклад [1, с.128]. Список використаної літератури подається в кінці статті в порядку посилань, які зроблено в тексті, або за алфавітом. Бібліографія подається згідно з новими вимогами оформлення (Бюлетень ВАК України № 3 за 2008 р.).
5. До рукопису додається на окремій сторінці авторська довідка – прізвище, ім'я та по батькові, адреса, e-mail, телефон. Викладачі без наукового ступеня з інших навчальних закладів обов'язково додають до рукопису статті рецензію кандидата чи доктора наук за спеціальністю, аспіранти – рецензію свого наукового керівника.
6. До роздрукованого примірника рукопису обов'язково додається електронний варіант (диск) із записом статті (розширення *doc* або *rtf*), графічних чи нотних додатків (розширення *tif* або *jpg*).
7. Оплата за друк статті авторам з інших навчальних закладів – 15 грн за сторінку тексту – надсилається поштовим переказом після прийняття статті до друку.
8. Питання, пов'язані з публікацією статей, вирішуються редколегією. Статті, оформлені згідно з вимогами, просимо подавати відповідальному секретареві редколегії вісника ДУТЧАК Віолетті Григорівні – доценту, кандидатів мистецтвознавства, р. т. 0342-52-34-29. Адреса редколегії: 76000, м. Івано-Франківськ, вул. Сахарова, 34 А, Інститут мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В.Стефаника, ауд. 405. Редколегія вісника “Мистецтвознавство”.

ЗМІСТ

ТЕОРІЯ Й ІСТОРІЯ ВІЗУАЛЬНИХ МИСТЕЦТВ

<i>Михайло Станкевич. Квазіпоняття і морфологія дизайну.....</i>	3
<i>Ірина Дундяк. Скульптура Івано-Франківська поч. ХХІ ст. у контексті розвитку сучасної монументальної релігійної скульптури.....</i>	8
<i>Наталія Гілязова. Храмові вітражі Івано-Франківщини початку ХХІ століття.....</i>	13
<i>Галина Івашків. Кераміка ХVІ – початку ХХ століть в інтер’єрі церкви.....</i>	21
<i>Олена Осадча. Світоглядний феномен української хатньої ікони.....</i>	29
<i>Олена Тихонюк. Етапи розвитку мистецтва витинанки в Україні.....</i>	35
<i>Ігор Голуб. Маніпуляційна структура засобів рекламних повідомлень на зовнішніх рекламних носіях.....</i>	40
<i>Олександра Панфілова. Документальні поштові листівки Кременеччини першої третини ХХ століття.....</i>	45
<i>Петро Кузенко. Штрихи до портрета скульптора Сергія Литвиненка.....</i>	49
<i>Юлія Янчук. Мистецькі напрями творчості Ростислава Глущака.....</i>	53
<i>Наталія Волянчук. Творчість Андрія Бурбели в контексті розвитку волинської школи іконопису ХХ століття.....</i>	57
<i>Анна Радченко. Декор міських особняків Прикарпаття кінця ХІХ – першої третини ХХ ст.: порівняльний аспект.....</i>	61
<i>Ігор Гоян. Художня творчість як тип духовності.....</i>	67
<i>Наталія Кравченко-Завіруха. Загальні тенденції декору в народному одязі України ХІХ – початку ХХ століття.....</i>	71
<i>Уляна Шпільчак. Художні особливості формування міського середовища: джерела й засоби.....</i>	75
<i>Дар’я Рудик. Реконструкція як підхід у створенні етнічного художнього образу в дизайні готельних комплексів.....</i>	80
<i>Артем Глушич. Дизайн сучасної музейної експозиції: від витоків до сучасності.....</i>	85
<i>Наталія Левкович. Символіка антропоморфних зображень в єврейському декоративно-ужитковому мистецтві Східної Галичини ХVІІ–ХІХ ст.....</i>	89
<i>Олександр Галета. Особливості класифікації скульптури в контексті дослідження малих архітектурних форм.....</i>	95
<i>Леся Білоус. Сакральна народна скульптура Рогатинщини ХХ – початку ХХІ століть.....</i>	100
<i>Ганна Макогін. Соціальні функції українського народного вбрання: аксіологічний аспект.....</i>	105
<i>Наталія Бородченко. До проблеми формування внутрішнього простору кінотеатрів 60–80-х рр. ХХ ст.....</i>	111
<i>Богдана Тивонюк. Видавнича та культурно-освітня діяльність Почаївської Свято-Успенської лаври у ХVІІІ–ХХ століттях.....</i>	115
<i>Оксана Веретко. Генеза традиційних хатніх прикрас.....</i>	119
<i>Оксана Янощак-Пишибила. Орнаментальна майоліка в коломийській архітектурі.....</i>	124
ДО 100-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ ГРИГОРІЯ КРУКА (1911–2011)	
<i>Богдан Бойчук. Українська національна ідея в мистецькій творчості Григорія Крука.....</i>	132
<i>Михайло Гнатюк. Фахові школи в професійному зростанні скульптора Григорія Крука.....</i>	136
<i>Ірина Чмелик. Стилiстичні засади творчості Григорія Крука.....</i>	145
<i>Вікторія Типчук. Григорій Крук і Володимир Луців: до історії взаємин на тлі мистецького життя української еміграції другої половини ХХ ст.....</i>	149
<i>Віолетта Дутчак. Творчість Григорія Крука в контексті культурно-мистецької діяльності української еміграції в Німеччині.....</i>	152
<i>Ігор Коваль, Юрій Юсипчук. Церковно-релігійні мотиви в скульптурі Григорія Крука.....</i>	156
<i>Володимир Лукань. Жанр “Ню” у рисунках Григорія Крука.....</i>	159
ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ТА СВІТОВОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ	
<i>Світлана Осадча. Стилiвові основи вивчення богослужбово-співацької традиції.....</i>	164

<i>Наталія Костюк.</i> Основні критерії аналізу української богослужбово-музичної культури 1801–1916 років.....	168
<i>Одарка Сопко.</i> Рукописна спадщина Івана Югасевича середини XVIII – початку XIX ст..	173
<i>Наталія Толошніак.</i> Концертно-виконавська діяльність провідних піаністів Галичини першої половини XX століття в музично-критичній оцінці Бориса Кудрика.....	178
<i>Ірина Бермес.</i> Михайло Вербицький і Віктор Матюк: спадкоємність художньо-естетичних традицій.....	183
<i>Богдан Кіндратюк.</i> Реквізовані в Першу світову війну дзвони Перемишльської єпархії як кампанологічні джерела.....	190
<i>Леся Романюк.</i> Історичне підґрунтя формування мистецького життя Станіслава в культурному просторі Галичини другої половини XIX – першої третини XX ст.....	199
<i>Яким Горак.</i> Листи Володимира Садовського до Івана Белея.....	205
<i>Оксана Бойчук.</i> З історії хорової музики Тернопільщини другої половини XIX–XX ст....	217
<i>Ірина Романюк.</i> Дослідження українських дум у контексті епічної формульності.....	222
<i>Ганна Карась.</i> Стан і перспективи діалогу “Україна – діаспора” у сфері музичної культури.....	228
<i>Ірина Палійчук.</i> Особливості сонатної форми в жанрі концерту для мідних духових інструментів українських авторів другої половини XX століття.....	232
<i>Лідія Макаренко.</i> Програмність як засіб відображення загальнонаціонального мислення в Симфонії № 2 “Шевченківські образи” Лева Колодуба.....	241
<i>Лідія Бурденкова.</i> Роль культурно-мистецького середовища у формуванні особистості Павла Маценка.....	246
<i>Ірина Куліковська.</i> Вплив української народної пісні на музичну творчість Сидора Воробкевича.....	252
<i>Тетяна Кіреєва.</i> Модель часу у творчості С.С.Прокоф’єва.....	257
<i>Людмила Руденко.</i> Постать Степана Дегтярьова в історії української музичної культури..	262
<i>Тетяна Гусарчук.</i> Духовний концерт у творчості С.Дегтярьова: стильові особливості.....	269
<i>Оксана Басса.</i> Новаторські риси обробок народних пісень західноукраїнських композиторів першої третини XX ст.....	275
<i>Наталія Мартинова.</i> “Suite Dansante en Jazz ” Ервіна Шульгофа в контексті асимілятивних процесів у західноєвропейській музичній культурі першої половини XX сторіччя.....	281
<i>Валерій Титаренко.</i> Структурна класифікація музично-критичних статей журналу “Джаз”.....	286
<i>Віктор Сподаренко.</i> Тематична спрямованість музично-критичних статей журналу “Джаз”.....	292
<i>Любов Гундер.</i> Традиції фортепіанної освіти Станіслава – Івано-Франківська.....	297

ВИКОНАВСЬКА ТВОРЧІСТЬ

<i>Олена Ізваріна.</i> Українська оперна режисура другої половини 20-х рр. XX століття.....	305
<i>Петро Дрозда.</i> Формування професійного виконавського репертуару для народно-інструментальних колективів.....	311
<i>Інна Мокрогуз.</i> Аплікатурні принципи виконавства на суміжних з бандурою музичних інструментах.....	315
<i>Остап Майчик.</i> Композиції на шевченківські тексти у творчій діяльності Івана Майчика..	319
<i>Андрій Сташевський.</i> Баянна мініатюра у творчості українських композиторів третьої чверті XX століття: мовностильові особливості жанру.....	324
<i>Ірина Новосядла.</i> Українські авторські обробки колядок і щедрівок у фортепіанному педагогічному репертуарі.....	328
<i>Ігор Проців.</i> Кларнетові сонати французьких композиторів у вихованні виконавського професіоналізму.....	337
<i>Олег Чигер.</i> Концертна діяльність Йосипа Гошуляка в умовах української еміграції другої половини XX століття.....	343
<i>Роксоляна Закопець.</i> Чеські скрипалі на львівських сценах (кінець XIX – початок XX століть).....	348

<i>Божена Корчинська-Яскевич.</i> Конструкторська діяльність Дмитра Демінчука в процесі становлення професійного сопілкарства.....	354
<i>Олена Резнік.</i> Микола Петрович Мозжухін – фундатор кустарного й промислового виробництва баянного інструментарію.....	359
<i>Софія Паламар.</i> Реактивність нервової системи співака та методи її акомодатії в процесі підготовки концертної програми.....	366
<i>Олександр Мельник.</i> Публічний виступ кларнетиста-виконавця: специфіка синтезованого підходу.....	371
<i>Іванна Комаревич.</i> Проблема художньо-звукової та виконавської реалізації вокального твору в педагогічній практиці С.Крушельницької.....	376
<i>Ірина Зарецька.</i> Тенденції розвитку українського класичного балету в першій половині ХХ століття.....	380

РЕЦЕНЗІЇ

<i>Лідія Хом'як.</i> Монографія Олега Чуйка “Культура монастирів Галичини XVI–XIX століть”.....	384
<i>Михайло Станкевич.</i> Енциклопедія дослідників народного мистецтва.....	386
<i>Рада Михайлова.</i> Антична архітектура та сучасність.....	387
<i>Віолетта Дутчак.</i> Гнат Хоткевич – бандурист: повернення (135-річчю від дня народження митця присвячується).....	389
Відомості про авторів.....	393

СОДЕРЖАНИЕ

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ВИЗУАЛЬНЫХ ИСКУССТВ

<i>Михаил Станкевич.</i> Квазипонятие и морфология дизайна.....	3
<i>Ирина Дундяк.</i> Скульптура Ивано-Франковска начала XXI в. в контексте развития современной монументальной религиозной скульптуры.....	8
<i>Наталья Гилязова.</i> Храмовые витражи Ивано-Франковщины начала XXI века.....	13
<i>Галина Ивашикив.</i> Керамика XVI – начала XX вв. в интерьере церкви.....	21
<i>Елена Осадчая.</i> Мировоззренческий феномен украинской домашней иконы.....	29
<i>Елена Тихонюк.</i> Этапы развития искусства вырезанки в Украине.....	35
<i>Игорь Голубь.</i> Манипуляционная структура средств рекламных извещений на внешних рекламоносителях.....	40
<i>Александра Панфилова.</i> Документальные почтовые открытки Кременеччины первой трети XX века.....	45
<i>Петр Кузенко.</i> Штрихи к портрету скульптора Сергея Литвиненка.....	49
<i>Юлия Янчук.</i> Художественные направления творчества Ростислава Глуква.....	53
<i>Наталья Волянюк.</i> Творчество Андрея Бурбелы в контексте развития волынской школы иконописи XX века.....	57
<i>Анна Радченко.</i> Декор городских особняков Прикарпатья конца XIX – первой трети XX вв.: сравнительный аспект.....	61
<i>Игорь Гоян.</i> Художественное творчество как тип духовности.....	67
<i>Наталья Кравченко-Завируха.</i> Общие тенденции декора в народной одежде Украины XIX – начала XX века.....	71
<i>Ульяна Шпильчак.</i> Художественные особенности формирования городской среды: источники и средства.....	75
<i>Дарья Рудык.</i> Реконструкция как подход в создании этнического художественного образа в дизайне гостиничных комплексов.....	80
<i>Артем Глушич.</i> Дизайн современной музейной экспозиции: от истоков к современности... ..	854
<i>Наталья Левкович.</i> Символика антропоморфных изображений в еврейском декоративно-прикладном искусстве Восточной Галичины XVII–XIX веков.....	89
<i>Александр Галета.</i> Особенности классификации скульптуры в контексте исследования малых архитектурных форм.....	95
<i>Леся Билоус.</i> Сакральная народная скульптура Рогатинщины XX – начала XXI веков....	100
<i>Анна Макогин.</i> Социальные функции украинской народной одежды: аксиологический аспект.....	105
<i>Наталья Бородченко.</i> К проблеме формирования внутреннего пространства кинотеатров 60–80-х гг. XX века.....	111
<i>Богдана Тывонюк.</i> Издательская и культурно-просветительская деятельность Почаевской Свято-Успенской лавры в XVIII–XX веках.....	115
<i>Оксана Веретко.</i> Генезис традиционных избухов украшений.....	119
<i>Оксана Яноцак-Пишибыла.</i> Орнаментальная майолика в колумбийской архитектуре.....	124

К 100-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ ГРИГОРИЯ КРУКА (1911–2011)

<i>Богдан Бойчук.</i> Украинская национальная идея в художественном творчестве Григория Крука.....	132
<i>Михаил Гнатюк.</i> Специализированные школы в профессиональном росте скульптора Григория Крука.....	136
<i>Ирина Чмельюк.</i> Стилистические основы творчества Григория Крука.....	145
<i>Виктория Типчук.</i> Григорий Крук и Владимир Луцив: к истории отношений на фоне жизни украинской эмиграции второй половины XX века.....	149
<i>Виолетта Дутчак.</i> Творчество Григория Крука в контексте культурно-художественной деятельности украинской эмиграции в Германии.....	152
<i>Игорь Коваль, Юрий Юсычук.</i> Церковно-религиозные мотивы в скульптуре Г. Крука....	156
<i>Владимир Лукань.</i> Жанр “ню” в рисунках Г. Крука.....	159

ИСТОРИЯ УКРАИНСЬКОЙ И МИРОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

<i>Светлана Осадчая.</i> Стилевые основы изучения богослужебно-певческой традиции.....	164
<i>Наталья Костюк.</i> Основные критерии анализа украинской богослужебно-музыкальной культуры 1801–1916 годов.....	168
<i>Одарка Сопко.</i> Рукописное наследие Ивана Югасевича середины XVIII – начала XIX в... 174	174
<i>Наталья Голошняк.</i> Концертно-исполнительская деятельность ведущих пианистов Галичины первой трети XX века в музыкально-критической оценке Бориса Кудрика.....	178
<i>Ирина Бермес.</i> Михаил Вербицкий и Виктор Матюк: наследственность художественно-эстетических традиций.....	183
<i>Богдан Киндратюк.</i> Реквизированные в Первую мировую войну колокола Перемишльской епархии как кампанологические источники.....	190
<i>Леся Романюк.</i> Исторические основы формирования художественной жизни Станислава в культурном пространстве Галичины второй половины XIX – первой трети XX в... 199	199
<i>Яким Горак.</i> Письма Владимира Садовского к Ивану Белею.....	205
<i>Оксана Бойчук.</i> Из истории хоровой музыки Тернопольщины второй половины XIX – XX веков.....	217
<i>Ирина Романюк.</i> Исследования украинских дум в контексте эпической формульности.... 222	222
<i>Анна Карась.</i> Состояние и перспективы диалога “Украина – диаспора” в сфере музыкальной культуры.....	228
<i>Ирина Палийчук.</i> Особенности сонатной формы в жанре концерта для медных духовых инструментов украинских авторов второй половины XX века.....	235
<i>Лидия Макаренко.</i> Программность как средство отображения общенационального мышления в Симфонии № 2 “Шевченковские образы” Льва Колодуба.....	241
<i>Лидия Бурденкова.</i> Роль культурно-художественной среды в формировании личности Павла Маценка.....	246
<i>Ирина Куликовская.</i> Влияние украинской народной песни на музыкальное творчество Сидора Воробкевича.....	252
<i>Татьяна Киреева.</i> Модель времени в творчестве С.С.Прокофьева.....	257
<i>Людмила Руденко.</i> Творчество Степана Дегтярева в истории украинской музыкальной культуры.....	262
<i>Татьяна Гусарчук.</i> Духовный концерт в творчестве С.Дегтярёва: стилевые особенности. 269	269
<i>Оксана Басса.</i> Новаторские черты обработок народных песен западноукраинских композиторов первой трети XX в. 275	275
<i>Наталья Мартынова.</i> “Suite Dansante en Jazz” Эрвина Шульгофа в контексте ассимиляционных процессов в западноевропейской музыкальной культуре первой половины XX века.....	281
<i>Валерий Титаренко.</i> Структурная классификация музыкально-критических статей журнала “Джаз”.....	286
<i>Виктор Сподаренко.</i> Тематическая направленность музыкально-критических статей журнала “Джаз”.....	292
<i>Любов Гундер.</i> Традиции фортепианного образования Станислава-Ивано-Франковска.. 297	297

ИСПОЛНИТЕЛЬСЬКОЕ ТВОРЧЕСТВО

<i>Елена Изварина.</i> Украинская оперная режисура конца 20-х гг. XX века.....	305
<i>Петр Дрозда.</i> Формирование профессионального исполнительского репертуара для народно-инструментальных коллективов.....	311
<i>Инна Мокрогуз.</i> Аппликатурные принципы исполнительства на смежных с бандурой музыкальных инструментах.....	315
<i>Остап Майчик.</i> Композиции на шевченковские тексты в творческой деятельности Ивана Майчика.....	319
<i>Андрей Сташевский.</i> Баянная миниатюра в творчестве украинских композиторов третьей четверти XX века: языково-стилевые особенности жанра.....	324
<i>Ирина Новосядлая.</i> Украинские авторские обработки колядок и щедривок в фортепианном педагогическом репертуаре.....	328

<i>Игор Процив.</i> Кларнетовые сонаты французских композиторов в воспитании исполнительского профессионализма.....	337
<i>Олег Чигер.</i> Концертная деятельность Иосифа Гошуляка в условиях украинской эмиграции второй половины XX века.....	343
<i>Роксоляна Закопец.</i> Чешские скрипали на львовских сценах (конец XIX начало XX веков).....	348
<i>Божена Корчинская-Яскевич.</i> Конструкторская деятельность Дмитрия Деминчука в процессе становления профессионального искусства игры на сопилке (сопели).....	354
<i>Елена Резник.</i> Николай Петрович Мозжухин – фундатор кустарного и промышленного производства баянного инструментария.....	358
<i>София Паламар.</i> Реактивность нервной системы певца и методы ее акомодации в процессе подготовки концертной программы.....	366
<i>Александр Мельник.</i> Публичное выступление кларнетиста-исполнителя: специфика синтезированного подхода.....	371
<i>Иванна Комаревич.</i> Проблема художественно-звуковой и исполнительской реализации вокальных произведений в педагогической практике С.Крушельницькой.....	376
<i>Ирина Зарецкая.</i> Ведущие тенденции развития украинского классического балета первой половины XX века.....	380

РЕЦЕНЗИИ

<i>Лидия Хомяк.</i> Монография Олега Чуйка “Культура монастырей Галичины XVI–XIX веков”.....	384
<i>Михаил Станкевич.</i> Энциклопедия исследователей народного искусства.....	386
<i>Рада Михайлова.</i> Античная архитектура и современность.....	387
<i>Виолетта Дутчак.</i> Гнат Хоткевич – бандурист: возвращение (135-летию со дня рождения посвящается).....	389

CONTENS

THE THEORY AND HISTORY OF VISUAL ARTS

<i>Mykhailo Stankevych</i> . Qaziabstract and morphology of design.....	3
<i>Iryna Dundyak</i> . Sacral sculpture of Ivano-Frankivsk XXI trends are certain century.....	8
<i>Nataliya Hilyazova</i> . Temple stained-glass windows of Ivano-Frankivsk region of beginning of XXI century.....	13
<i>Halyna Ivashkiv</i> . Ceramic XVI are beginnings of XX century ages in the interior of church.....	21
<i>Olena Osadcha</i> . World view phenomenon of the Ukrainian home icon.....	29
<i>Olena Tykhoniuk</i> . The stages of development paper-cut-art are in Ukraine.....	35
<i>Igor Golub</i> . Manipulation structure of facilities of publicity notifications on outdoor advertising.....	40
<i>Aleksandra Panfilova</i> . Documentary Postcards in the Kremenets Region of the First Half of the 20-th century.....	45
<i>Petro Kuzenko</i> . Strokes to the portrait of sculptor Sergiy Lytvynenko.....	49
<i>Yulia Yanchuk</i> . Cultural activities in creation of Rostyslav Hluvko.....	53
<i>Natalia Volianiuk</i> . Creation of Andriy Burbela is in the context of development of Volyn's school of icon-painting of XX age.....	57
<i>Anna Radchenko</i> . Urban decor mansion Prykarpattya late 19th and first third of 20th century: a comparative perspective.....	61
<i>Igor Goyan</i> . Artistic creation as type of spirituality.....	67
<i>Natalia Kravchenko-Zavirukha</i> . Generaltendencies of decor-art are in the national clothes of Ukraine XIX – began XX ages.....	71
<i>Ulyana Shpilchak</i> . Artistic peculiarities of the urban environment: the sources and means.....	75
<i>Darya Rudyk</i> . Reconstruction as approach in creationof ethnic image is in the design of hotel complexes.....	80
<i>Artem Hlushych</i> . Design of modern museum display: from sources to contemporaneity.....	85
<i>Natalia Levkovych</i> . Symbolism of anthropomorphous images is in the Jewish decoratively-applied art of East Galychyna of XVII–XIX ages.....	89
<i>Oleksandr Haleta</i> . Sculpture in structure of small architectural forms: features of classification and images.....	95
<i>Lesya Bilous</i> . Sacral national sculpture of Rogatynschyna XX–XXI of ages began.....	100
<i>Anna Makogin</i> . Social functions of the Ukrainian folk clothes: acsiology aspect.....	105
<i>Natalia Borodchenko</i> . To the problem the internal space of cinema halls at 60–80s of XX century.....	111
<i>Bogdana Tyvoniuk</i> . Publishing and in a civilized manner-elucidative activity of Pochaiv-Svyato-Uspens'ka large monasteries in XVIII–XX ages.....	115
<i>Oxana Veretko</i> . Genesis of traditional home's adornments.....	119
<i>Oxana Yanoshchak-Pshybyla</i> . Ornamental majolica in the architecture of Kolomyja.....	124

TO THE GRYGORIY KRUK 100th ANNIVERSARY (1911–2011)

<i>Bohdan Boychuk</i> . The Ukrainian national idea is in artistic creation of Grygoriy Kruk.....	132
<i>Mychailo Hnatiuk</i> . Industrial and speciality schools in professional development sculptor Grygoriy Kruk.....	136
<i>Iryna Chmelyk</i> . Stylistic bases of creation of Grygoriy Kruk.....	145
<i>Viktoria Typchuk</i> . Grygoriy Kruk and Volodymyr Luciv: to history of relations on a background life of Ukrainian immigration of the second half of XX age.....	149
<i>Violetta Dutchak</i> . Creation of Grygoriy Kruk in the context of cultural and art activity of Ukrainian emigration in Germany.....	152
<i>Igor Koval', Yuriy Yusypchuk</i> . Church-religious reasons are in the sculpture of G.Kruk.....	156
<i>Volodymyr Lukan'</i> . Genre “nudes” in the pictures of G.Kruk.....	159

HISTORY OF UKRAINIAN AND WORLD MUSICAL CULTURE

<i>Svetlana Osadcha</i> . Stylistic foundations for the study of liturgical-singing tradition.....	164
--	-----

<i>Natalia Kostyuk</i> . Basic criteria of analysis of the Ukrainian liturgical-musical culture 1801–1916.....	168
<i>Odarka Sopko</i> . The manuscript heritage of Ivan Yuhasevich from the middle of the 18th and the beginning of the 19 th centuries.....	174
<i>Natalia Toloshnyak</i> . Concert and performing activities outstanding pianist Galychyna first half of the century in the music and critical assessment Borys Kudryk.....	178
<i>Iryna Bermes</i> . Mychaylo Verbycky and Victor Matyuk: heredity of artistically-aesthetic traditions.....	183
<i>Bogdan Kindratyuk</i> . Requisitioned bells during World War I in the Przemysl eparchy as campanological sources.....	190
<i>Lesya Romanyuk</i> . Historical bases of forming of artistic life of Stanislavov are in cultural space of Galichina of the second half of XIX – first third of XX item.....	199
<i>Yakym Gorak</i> . Letters of Volodymyr Sadovskyi to Ivan Beley.....	205
<i>Oksana Boychuk</i> . History of establishment and development of choral music Ternopil region in the second half of the XIX and XX century.....	217
<i>Iryna Romanyuk</i> . Researches of Ukrainian thoughts are in the context of epical formula.....	222
<i>Anna Karas'</i> . State and prospekt of the Ukraine–Diaspora dialogue in the sphere of musical culture.....	228
<i>Iryna Paliychuk</i> . The features of sonata form in the genre of concert for brass wind instruments of the Ukrainian authors of the second half of the 20-th century.....	235
<i>Lidiya Makarenko</i> . Programmaticness as the reflection mean of national thinking in Symphonia № 2 “Shevchenko’s appearances” by Lev Kolodub.....	241
<i>Lidiya Burdenkova</i> . The role of cultural and art environment in Pavlo Matsenko personality formation.....	246
<i>Iryna Kulikovska</i> . Impast of ukrainian folk song on musical oeuvre of Sydor Vorobkevych.....	252
<i>Tetiana Kireeva</i> . A model of time is in creation of S.Prokofiev.....	257
<i>Liudmyla Rudenko</i> . Creation of Stepan Dehtyariov is in history of the Ukrainian musical culture.....	262
<i>Tetiana Husarchuk</i> . The Spiritual Choral Concerto in the S.Dehtiariov’s creative legacy: some characteristics of style.....	269
<i>Oksana Bassa</i> . Innovative lines of treatments of folk songs of Westukrainian composers of first third of XX century.....	275
<i>Natalia Martynova</i> . “Suite Dansante en Jazz ”Erwin Shulgof in the context of assimilative processes in the Western musical culture of the first half of the XX century.....	281
<i>Valeri Tytarenko</i> . Structural classification musical-critical articles of magazine “Jazz”.....	286
<i>Victor Spodarenko</i> . Genres and typological features musical-critical articles of magazine “Jazz”.....	292
<i>Liubov Gunder</i> . Traditions of piano education of Stanislavov–Ivano-Frankivsk.....	297

PERFORMING ART

<i>Helena Izvarina</i> . Ukrainian Opera’s stage-management of the half past of the 20-th years of the XX century.....	305
<i>Petro Drozda</i> . Forming of professional performance repertoire for folk-instrumental collectives.....	311
<i>Inna Mokroguz</i> . Fingering principles of performance related to bandura musical instruments....	315
<i>Ostap Maychyk</i> . Songs on texts by Shevchenko in the creative activity of Ivan Maychyk.....	319
<i>Andrey Stashevskiy</i> . A bayan miniature is in creation of the Ukrainian composers of third of quarter of XX age: linguistic-stylish features of genre.....	324
<i>Iryna Novosiadla</i> . The ukrainian autors’s treatments of Christmas carols in the piano pedagogical repertoire.....	328
<i>Igor Protsiv</i> . Sonatas by French composers for the clarinet in the education of the performing professionalism.....	337
<i>Oleg Chyger</i> . Concert activity of Yusyp Hoshuliak in the conditions of ukrainian immigration of the second part of XX century.....	343

<i>Roksolyana Zakopets</i> . Czech violinists on Lviv stages (late XIX-early XX centuries).....	348
<i>Bozena Korchynska-Yaskevych</i> . Designer activity of Dmytro Deminchuk in the making of professional sopilka music art.....	354
<i>Olena Reznik</i> . Petro Mozhukhin is a founder of handicraft and industrial industry of bayan tool on Kreminne-region.....	358
<i>Sofia Palamar</i> . The reactivity of singer's nervous system and methods of its accommodation in the preparation for the concert program.....	366
<i>Olexander Mel'nyk</i> . Public appearance of clarinetist-performer: specific of the synthesized approach.....	371
<i>Ivanna Komarevych</i> . Problem artistic-sound and performing implementation vocal creation in teaching practice S.Krushelnytska.....	376
<i>Iryna Zarec'ka</i> . Leading progress of Ukrainian classic ballet of the first half of XX age trends...	380

REVIEWS

<i>Lidiya Khomyak</i> . Monography of Oleg Chuyko "Culture of monasteries of Galychyna XVI–XIX ages".....	384
<i>Mychaylo Stankevych</i> . Encyclopaedia of researchers of folk art.....	386
<i>Rada Mykhaylova</i> . Antic-architecture and contemporaneity.....	387
<i>Violetta Dutchak</i> . Gnat Khotkevich is a bandura-player: returning (to the 135th anniversary)....	389

Наукове видання

ВІСНИК
Прикарпатського університету

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО
Випуск 24–25
2012
Видається з 1995 р.

Старший редактор *Василь ГОЛОВЧАК*
Літературні редактори *Олександра ЛЕНІВ, Руслана БОДНАР*
Комп'ютерна верстка і правка *Віра ЯРЕМКО*
Коректор *Надія ГРИЦІВ*
Дизайн обкладинки *Вікторія КНИГИНИЦЬКА*

Друкується українською мовою
Реєстраційне свідоцтво КВ № 435

Підп. до друку 1.12. 2012 р. Формат 60x84/8. Папір офсет.
Гарнітура "Times New Roman". Ум. друк. арк. 47,2. Тираж 100 пр. Зам. № 123.

Видавець і виготовлювач
Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника
76018, м. Івано-Франківськ, вул. С.Бандери, 1, тел. 71-56-22
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК №2718 від 12.12.2006.