

Міністерство освіти і науки, молоді та спорту України
Тернопільський національний педагогічний університет
імені Володимира Гнатюка

Наукові записки

Тернопільського національного
педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка

Серія: Мистецтвознавство

1' 2011

Тернопіль

ББК 85
УДК 7.072.2

Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. – № 1. – 2011. – 232 с.

Засновник: Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка
Свідоцтво про реєстрацію КВ №15881-4353р видане Міністерством юстиції України 26.10.09

Друкується за рішенням Вченої ради Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка
(протокол № 9 від 26 квітня 2011 року)

Головний редактор *Олег Смоляк* – доктор мистецтвознавства, професор

Заступник головного редактора *Марія Маркович* – кандидат мистецтвознавства, доцент

Редакційна колегія:

Михайло Станкевич – доктор мистецтвознавства, професор
Орест Голубець – доктор мистецтвознавства, професор
Наталія Урсу – доктор мистецтвознавства, професор
Богдан Водяний – кандидат мистецтвознавства, доцент
Олена Дудар – кандидат мистецтвознавства, доцент

Літературний редактор: Галина Одинцова

Комп'ютерна верстка: Марії Логош

ББК 85
УДК 7.072.2

© Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, 2011

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 781. 2

М. І. ЯРКО

ОНТОЛОГІЯ ЗНАННЯ ТА ЕПІСТЕМОЛОГІЯ СВІТУ МУЗИКИ: ЗНАННЄВІ ОРІЄНТИРИ СУЧАСНОГО ТЕОРЕТИЧНОГО МУЗИКОЗНАВСТВА

У статті висвітлюється методологічна сутність «епістемології світу музики», що як певна знаннєва модель спирається на цінності та герменевтичну компоненту постмодерної музикознавчої свідомості. Стверджується, що визначальним чинником герменевтичної рецепції світу музичних ідей є когнітивна діяльність – інтелектуально наснажене знання-відношення, що організовується довкола інваріантної моделі вибудови світу музики та уявлень щодо його архітекτονіки (інформаційної системи з ієрархічним зіставленням конструктів інтонаційного поля музики).

Ключові слова: герменевтична компонента постмодерної музикознавчої свідомості, архітектоніка та епістемологія світу музики.

М. И. ЯРКО

ОНТОЛОГИЯ ЗНАНИЯ И ЭПИСТЕМОЛОГИЯ МИРА МУЗЫКИ: ЗНАНИЕВЫЕ ОРИЕНТИРЫ СОВРЕМЕННОГО ТЕОРЕТИЧЕСКОГО МУЗЫКОВЕДЕНИЯ

В статье освещается методологическая сущность «эпистемологии мира музыки», которая в качестве определённой знаниевой модели опирается на ценности и герменевтическую компоненту постмодерного музыковедческого сознания. Утверждается, что определяющим моментом герменевтической рецепции мира музыкальных идей является когнитивная деятельность – интеллектуально насыщенное знание-отношение, которое организовывается вокруг инвариантной модели строения мира музыки и представлений о его архитектонике (информационной системе с иерархическим сопоставлением конструктов интонационного поля музыки).

Ключевые слова: герменевтическая компонента постмодерного музыковедческого сознания, архитектоника и эпистемология мира музыки.

M. I. YARKO

ONTOLOGY OF KNOWLEDGE AND EPISTEMOLOGY OF THE WORLD OF MUSIC: A KNOWLEDGE POINTS OF THE CONTEMPORARY THEORETICAL MUSICOLOGY

The article presents a task to the methodological approbation of "the epistemology of the world of music", which is defined as a knowledge model based on the values and hermeneutic component postmodern musicological consciousness. It claims that the defining moment of hermeneutic reception of the world of musical ideas is a cognitive activity - intellectually rich knowledge-attitude, which is organized around the invariant model of the structure of the world of music and conceptions about its architectonics (information system with a hierarchical comparison of constructs intonation of the field of music).

Key words: hermeneutic component of the post-modern musicology consciousness, architectonics and epistemology of the world of music.

Специфіка духовної і наукової ситуації зараз така, що вимагає перегляду і переусвідомлення здавалося б давно відомого. Саме така позиція для теперішнього музикознавства є визначальною – як студії над самою наукою: впродовж останніх десятиліть

вона оснащувалася щоразу новими аналітичними методиками та методологічними новаціями у дусі загальногуманітарного дискурсу – із залученням структуралізму, деконструкції, архетипного, текстуального, дискурсивного та герменевтичного аналізів тощо. Але заявлені новації є не лише завоюванням теоретично спрямованого процесу: за ними криються *новітні принципи пізнавального ставлення до світу*, які передбачають високу міру інтелектуальної активності та творче опанування структурними утвореннями. Мова йде про принцип, який філософською думкою означено як «тотальність» або *татологічна методологія* – коли йдеться про осягнення неповторності явищ та засвідчення ним усієї повноти буття. Подібні зміни в наукових уявленнях про світ, зокрема корективи в розумінні наукової раціональності, містить *епістемологія*, яка основним ставить питання *духовного освоєння світу* й тим самим відрізняється від інших традиційних галузей систематичної філософії – гносеології (пізнавальної діяльності) та онтології (способів і принципів осягнення буття). У цьому, як слушно зазначила свого часу О. Немкович, виявляються риси гуманітаризації наукового знання, аксіологічної завантаженості наукової картини світу, що мають особливе значення для її «антропологічного фрагмента» – коли виразно проступає момент розуміння, інтерпретації та включеність знання в певні ціннісні системи. Усе це – підстава для визнання актуальності *герменевтичної функції науки*, що апелює до усе більш досконалих шляхів розуміння цілісності [5, с. 415]. За актуальне, отже, бачиться ініціювання *епістемологічного дослідження безпосередньо предметного змісту музикознавства* – його пізнавальних інтенцій, що претендують на властиві щодо фундаментального наукового знання кореляти. У ряді випадків – це проблема термінів, понять та категорій, і при цьому вкрай важливо дбати про їхнє семантичне навантаження. Саме у цей момент музикознавство і відкривається перед епістемологією як філософською теорією знання, яка чинить позитивний вплив на саму наукову теорію – зі *зміною ідеалів та норм наукового дослідження* та виходом у сферу *новітніх філософських принципів та уявлень* засобом такої наукової моделі знань, як «епістемологія світу музики».

Структура сучасного музикознавства – предмет пильного аналізу групи вчених, зусилля яких спрямовані передовсім на дослідження парадигматичних аспектів розвитку понятійного апарату теоретичного музикознавства (І. Котляревський, В. Москаленко, І. Пясковський, О. Самойленко, Б. Сюта). Усі ці напрацювання свідчать про ускладнення самої структури музикознавства як у знанневому, так і в інституціональному відношеннях. Водночас О. Немкович, наприклад, уважає: не існує, і практично не може існувати єдиної класифікації знань про музичне мистецтво; а тому можемо вести мову лише про індивідуальні позиції вчених, шкіл у вирішенні проблеми, які засвідчують власні вихідні філософсько-естетичні та методологічні засади відповідно до конкретно-історичного стану музикознавства [5, с. 14]. Чи не тому, як слушно зауважує О. Самойленко, антиномія зразка «традиція–інновація» веде до *активізації особистісних ініціатив* – творення авторського дискурсу «наукової поетики» з *широкими методичними інтенціями* (культурологічними та похідними від них естетичними, психологічними, соціологічними, текстологічними тощо). Зазначимо також, що результатом такого поширення ініціатив дослідника вважає потребу у створенні «сучасного словника музикознавчих категорій» – адекватного до «словника» культури кінця ХХ – початку ХХІ ст.: можливості такого словника сягають гіпертекстових потенцій і сучасної музикознавчої думки, і сучасної музичної культури, яка і «прочитується», і актуалізується як гіпертекст. Звідси, урешті, – неймовірна плідність *семантичного* (як похідного від культурологічного) підходу, що ставить генеральним питання «смислу» і тим самим здатний забезпечувати єдність музикознавчої методології як семіології [8, с. 426]. Але, аби «охопити та «донести» накопичене, потрібно *охопити його ззовні*, віднайти стосовно нього *позицію позазнаходжуваності*. Для музикознавства це значить *побачити й оцінити – відсторонено – власний предмет*, причому побачити його таким, яким він є на сучасному етапі, у його *необхідних та достатніх* для сьогоднішнього гуманітарного підходу значеннях (підкреслення наше – М.Я.)» [9, с. 140].

Знаковим є те, що заявлені позиції О. Немкович та О. Самойленко перегукуються із судженнями про те, що тепер «музикознавчий текст» постає предметом *власної музикознавчої рефлексії* (Л. Березовчук, А. Жарков) [1; 3]. Крізь цю самоактуалізацію, як уважає

О. Самойленко, прозирає потреба у зіставленні власне «музикознавчого тексту» із смисловим змістом феномена «музика (підкреслення наше – М. Я)» [9, с. 141]. У зв'язку з цим дослідниця і ставить питання про: а) семантичну текстологію музики та музикознавства (за трансформативної участі досвіду аналітичної філософії); б) генеративну (або етимологічну) поетику музики; в) музичну епістемологію (парасемантику музики і музикознавства як відгук на синтез культурології та психології особистості) [9, с. 149–150]¹. Ефективною слід уважати й таку постановку питання, коли основним та постійним предметом музикознавчого дослідження постає «музика як автономна галузь культурної семіотики і семантика музики як необхідний фактор культури (особистісної самосвідомості, реалізації людини в культурі і засобами культури)», що породжує: «контекст установок культури та продукує здатність прогнозувати шляхи її розвитку», відтак – «інноваційні думки щодо музики, що обумовлюються принциповими структурними та змістовими змінами самої музики, котрі «підказують» нові музикознавчі ідеї» [8, с. 429].

Наголосимо, відтак, на неприйнятності (!) вищезгаданого категоричного заперечення О. Немкович щодо неможливості існування «єдиної класифікації знань про музичне мистецтво», що її начебто «заступають» авторські дискурси: їхня множинність якраз відтворює ефект синергетичної наукової картини світу, в плюралістичному полі якої перевагу здобудуть «необхідні та достатні для сьогоdnішнього гуманітарного підходу значення», що надають можливість «побачити й оцінити – відсторонено – власний предмет» (О. Самойленко), і які (а це вкрай важливо) зможуть забезпечити потреби широкого загалу фахівців з музичного мистецтва. Усе це свідчить про те, сучасна музикознавча думка демонструє потребу в доволі щільній епістемологічній (знаннєвій) обробці певних ділянок музикознавчої свідомості. Поряд з тим музикознавство мусить визнати потребу у редукації власного предметного змісту – когнітивного апелювання до певних аксіом, які передують досягненню необхідно-істинного, й тим самим прагнути цілісності сфери істинного знання – шляхом аргументації «від епістеми»².

Мета статті – представити методологічні основи та способи простежування знаннєвих орієнтирів сучасного теоретичного музикознавства, в регламенті яких зроджуються щоразу нові пізнавальні аспекти та принципи епістемологічних доведень. Тим самим на перспективу ставиться питання щодо методологічної апробації «епістемології світу музики», що як певна знаннєва модель «виводиться» на ґрунті онтології знання і спирається на цінності та герменевтичну компоненту постмодерної музикознавчої свідомості

Епістемологічна аргументація певних знаннєвих побудов засвідчує конкретність вияву внутрішнього взаємозв'язку філософії та науки, де філософії (у нашому випадку – епістемології як філософській теорії знання) відведено інтерпретативну, оцінну та загальнокультурну адаптивну функції – в дусі філософської проблемології як філософської рефлексії над знанням (тут – філософсько-епістемологічна інтерпретація структури, розвитку і змісту знань про світ музики).

Філософсько-епістемологічна проблематика сучасного теоретичного музикознавства – це суть дискусійні проблеми в полі власного предметного змісту, означуваного довкола його фундаментальних питань³. Так, свого часу це були зміни в інтерпретації музичної форми (у її так званому вузькому розумінні), структура якої диференціювалася поняттями композиційної логіки та драматургічних принципів (Є. Назайкінський, Н. Горюхіна); таких часових закономірностей, як метроритм – строго формалізацію чисельного принципу (І. Способін)

¹ За необхідне вважаємо зауважити: поняття «музична епістемологія» та «епістемологія музики» різняться так само, як пари понять: «музична семантика» і «семантика музики» (О. Самойленко), або ж «національна культура» і «культура нації» (М. Попович).

² Епістема (від грецького ἐπιστήμη – знання) – гносеологічна (у вигляді аксіоми) передумова науки, на відміну від «судження» [11, с. 17].

³ Різні аспекти розуміння та з'ясування проблематичності знання як такого розгортаються в межах значущих (і в цьому сенсі постійних, інваріантних, обов'язкових) питань з характерним оновленням простору проблемного мислення, яке має здатність структуруватися з огляду на щоразу нові історичні особливості епохи.

змінила гнучка синтаксична типізація метричної стопи (Б. Алексєєв, А. Мясоедов). Поряд з цим згадаємо також: вирізнення позатекстових реалій змістового наповнення категорії музичного жанру (М. Арановський, Т. Куришева, А. Сохор); родове впорядкування культури жанрового мислення (М. Старчеус); спеціальне (світоглядне) аргументування логіки музичного мислення, що диференціює раціоналістичний та ірраціональний типи музичного мовлення (І. Пясковський); теоретичну аргументацію та роль зауваг щодо моменту конструювання інтонації (В. Москаленко, О. Маркова, Ю. Чекан); розгляд поетичності музики та еволюції таких музичних форм, як період і сонатна структура (Н. Горюхіна); обґрунтування структуротвірної ролі мовленнєвої інтонації щодо архітекtonіки вокальної мелодики (В. Васіна-Гроссман, К. Руч'євська), панорамну систематичну інституалізацію українського музикознавства (О. Немкович) тощо. Важливим еволюційним етапом у рівнях наукового пізнання явищ музичної культури виявилися напрацювання в полі музичної семіотики та семіотичної інтерпретації теорії стилю (В. Медушевський, В. Холопова та ін.), практичні розробки з проблем реалізації ідеї симфонізму в добу постмодерну та типології культур (О. Зінкевич), постановка питання гіпертекстуальності музичних явищ (О. Самойленко) та ролі музикознавчого дискурсу (Б. Сюта). Усе це – неоціненний арсенал напрацювань на користь розвитку концептуального апарату музикознавства, в тому ж числі – в напрямі *подолання обмежень емпіричного рівня пізнання* як етапу розвитку музикознавчої практики.

Проте, зважаючи на множинність «структур репрезентації знань» (М. Мінський) – під виглядом вербалізованих форм опису музичних явищ, – доречною видається й постановка питання щодо їхньої систематизації як *інваріантних* щодо такого пізнавального об'єкта, як «світ музики». Такий об'єкт, що його І.Пясковський називає «гіпертекстом інформаційно-пошукової системи» (маючи на увазі, щоправда, «музичне мистецтво» як таке), єдино спроможний фокусувати найрізноманітніші комунікативні зв'язки-конфігурації [7, с. 55]. У постмодерній парадигмі музикознавчої свідомості прогресивною ідеєю постає теза, яка поки що має метафоричну форму виразу, а саме: «музика – це світовідчуття, що звучить». Мова, отже, має йти про те – «як» ми на сьогодні осмислюємо «саме таке» буття світу музики: чи є вкоріненими і наскільки самі знання й свідомість у вихідні характеристики буття *інтонаційного універсуму* та його *вимірні проєкції* – під виглядом *архітекtonіки світу музики*. Адже проблема у тім і полягає, що ці виміри можуть бути як вищим узагальненням (ідеалізацією), так і вищою індивідуалізацією (унікальністю) – як те саме, але в різних ракурсах. Цю всеосяжність характеристики «світу музики» здатна врегульовувати система гносеологічних та когнітивних позицій, яку здатна репрезентувати *епістемологія як філософська теорія знання*. Визначальний принцип цієї теорії – це зв'язок знання та людського буття, знання і життєвого вибору людини (як і культури чи особистості). При цьому пізнавальні інтенції представляються в образі нескінченної «пізнавальної одиссеї» – завжди актуального сприйняття дійсності взагалі, природного і прямого переживання, відчуттів¹. У найбільш радикальному виразі, це – певне *розпізнавання, розмежування, позначення (маркування)* всередині «потоків», що засобом *знаків, позначень, прикмет* тощо здійснюються у бутті деякого феноменального процесу – із властивими лише йому «вузловими місцями». Та найважливіше – це те, що ми здатні розрізняти предмети, що постають у *модусі даності*, і предмети у *модусі інтелектуальних конструкцій* [6, с. 27]. Відтак, реальні обриси чогось і уявлення про нього – це *простір «когнітивного змісту»*. Це свідчить про те, що знання і реальність окреслюються перед нами *в ракурсі «відношення»* – своєрідної «зустрічі» ідеального з реальним, свідомості з буттям [6, с. 40]. Ця *тотальність знання*, що виражена у ставленні людини до дійсності, його формальна безмежність і універсальність (можливість бути формою для будь-чого) зводиться до судження: «Знання – не що інше, як форма виявлення буття для свідомості і в межах свідомості»;

¹ На відміну від гносеології, в *епістемології* (теорії знання, вужче – теорії наукового знання) вихідним визнається факт наявності у нас певного знання, що визнається першою даністю нашої свідомості – концентрації актів свідомості та знання в «Я» (у *гносеології* йдеться про вплив на розум ззовні і про зворотню дію розуму на зовнішні явища та чинники; відтак, знання беруться в контексті пізнання, дій, умов та чинників пізнавального процесу [6, с. 22–24]).

«...знання є формою репрезентації, представництва буття для свідомості або у свідомості»; «...тотожність свідомості і буття у тій формі, в якій вона присутня у свідомості, і є знання» [6, с. 10]. І саме тому, що за своїми внутрішніми можливостями знання як такі є формою універсальною, вони повинні мати у своїй будові деякі «універсальні початки» – в якості джерела знання (причому йдеться про знання гранично ширшого рівня, аніж певні часткові знання), яке позначає принциповий пункт формування знання та визначає ракурс інтелектуальної діяльності. Це передбачає, зокрема, ставлення до предмета осмислення через певне інтелектуальне утворення – модель, наприклад, яку як інтелектуальний аналог дійсності (у нашому випадку – це *інваріантна модель вибудови світу музики*) слід зіставити з реаліями живого співпереживання чи сприйняття, а останні (оперуючи *методом самоідентифікації*) – із самою моделлю. Тому, моделюючи таку реальність як «світ музики», слід покладатися на *інтенціональність свідомості* щодо певного цілого – сталого утримування уваги на певній сутності у стані «актуальної безперервності». У просторі такого «силового поля» відбуватимуться «виведення сприйнятого у контекст свідомості» (В. Петрушенко) – дії порівняння, зіставлення, впорядкування тощо під кутом зору цілісності. Це буде, звісно, *метафізична модель*, складена із, так би мовити, *загальних визначень*, в межах яких існує *простір для саморефлексії свідомості*, що проявляється у *мисленні*. Відзначимо, відтак, що йдеться про особливий «склад» моделі – її рівнів, які мають конденсовано відтворювати необхідні якості певного цілого і тим самим (як єдине) виявляти здатність оприявнювати множинне (як одичне або унікальне) [14]. Звідси – відповідальність самого «*моделювання*», яке насамперед мусить обрати вихідним пунктом певну універсалію, що й забезпечуватиме адекватність щодо такої дійсності, як «музика» – як інтелектуальних утворень, так і їхню особистісну ідентифікацію. Це також має бути модель *цілісного «знання» світу музики* – і не лише в кількавимірному плані, а в найсуттєвіших проявах (тут – *архітектоніка світу музики*). Тому, мислячи про таку знаннєву модель, мусимо «піднятися» над частковістю певних проявів «музики» і дошукуватися *сенсу* цих проявів. Такий підхід (назвемо його *холістичним* – орієнтованим на цілісність) виправдовує саме намагання (бодай у робочому вигляді) відтворити «знання» світу музики – його суть, якості, функції частин тощо. Тому епістемологія навчає, що визначальними чинниками усієї ієрархічної будови знання є *концентрації ментальних утворень*. В уяві, отже, мають бути такі моделі знання, у яких «*уся тотальність сутнього присутня у кожну мить і ніби еманує (випромінюється – М. Я.), виливається у кожну конкретність*» [6, с. 102]. У світі музики значення такого «*еталону буттєвості*» має *інтонаційність* – категорія, що її В. Москаленко розглядає як свого роду *універсалію* – «*позапоняттєву систему спілкування індивіда зі світом, що інформує в моторній тілесно-характеристичній (оптичній та акустичній) формі про його ситуативний емоційно-психологічний статус*» [4, с. 14]. Це визначення, як слушно наголошує на тому дослідник, тому і охоплює найрізноманітніші прояви інтонаційності, бо стосується її «першопричинних» властивостей. Відтак, окремою знаннєвою формою дослідник вважає *художньо-естетичну інтонаційність*, тобто таку, що базується на закономірностях художньої мови: вербальної, музичної, пластично-характеристичної тощо [4, с. 15].

Звернімо, отже, увагу на ще одне епістемологічне твердження: «*Людська доля пов'язана з відношенням. ... Все в людині і людському бутті просякнуте відношенням: знання – відношення, вибір – відношення, почуття – відношення. ... Це не просто відношення до чогось, а відношення як спосіб буття (підкреслення наше – М. Я.)*» [6, с. 35]. То ж зафіксуємо як визначальний момент (чи вузол): *інтонація і є відношення*. Інтонаційне вираження в музиці – це свідчення актуальної дії, компонент актуального людського відношення, що має свою знаннєву форму – інтонаційну модель (В. Москаленко). Живе «проінтонування» цієї моделі результується як «інтонація» – одномиттєве її «знання». Бо власне «відношення» є і сутнісною рисою, і матерією, і живою стихією знання. Так, не може бути «знанням» композиційної форми її чисельний ряд, а тільки усвідомлене (проінтонуване!) відношення складових частин – за образно-смыслову місткістю (коли досягається її категорія, клас чи тип). Іншим виразним прикладом є усвідомлене відношення (в бутті як відношенні) до «причин» різноманітності циклічних структур – як співвідношення сегментів концепції: діалектичного (класичний

сонатно-симфонічний цикл), лінійного (сюїта), параболічного (контрастно-складова або суцільно-циклічна форма), тотожності (варіації, куплетно-варіанта форма). Наведені приклади – лише мала частка того знанневого активу, що ним має виповнюватися «знаття» світу музики. І кожного разу це має бути трансформація у актуальність свого «тепер», коли є актуалізованим свідоме ставлення і до себе, і до реальності – індивідуальний та саморефлектуючий чинники (у філософії ще з часів античності цей момент визначався як співвідношення макро- та мікросвітів).

А отже, *знання, що спрямоване на себе*, є вихідним пунктом у епістемологічному дослідженні. При цьому момент *«самовимірювання» людського відношення* виключає прийняття концепцій, згідно з якими можна було б поступово накопичувати «елементи знання» у позазнаттєвому (в епістемологічному сенсі) за своєю природою матеріальному досвіді. «Якщо «гени» знання відсутні в кожній клітині процесу, то не зродиться знання і в його підсумку» – дотепно артикулює думку В. Петрушенко і додає: «Треба відкинути «благі» бажання при дослідженні знання відшукати щось некогнітивне і покласти останнє як критерій для оцінки та розуміння знання: у відношенні як людському способі буття немає і не може бути нічого ізольованого або очищеного від знання» [6, с. 35–36].

Обміркуймо, зокрема, у цьому контексті виправданість такої аналітичної процедури як «музикознавча дистинкція» (Б. Сюта [10]) – коли треба ясно і чітко сказати про те, що «є». У кожному конкретному знанні межа змісту його повинна бути усталеною та чітко окресленою. Насамперед слід розуміти, що дієвість та цінність нашого знання пов'язані із рухливістю внутрішніх окреслень в будові останнього. Слідом за тим визнаємо, що людський спосіб ставлення до реальності неминуче передбачає мозаїчне подрібнення усякого сутнього, його членування, калібрування, вимірювання – прорив у живу неперервність, цілісність. Відтак, залишається ставити питання про одержані елементи будови знання – границю, межу, квант та розповсюдження, протяжність, континуум. Тому, наприклад, у «вимірюванні» жанрової форми не достатньо її ототожнення з такими реаліями, як виконавський ресурс. Бо і формальна атрибутивність має свої градації сприйняття. Наприклад, сфера жанрів інструментальної музики – це *«чиста»* (іманентна сама собі) музика; сфера жанрів вокальної музики – це *синтетична* (однорідна, зі злиттям виразовості) двоєдність слова і музики; сфера музично-театральних та музично-обрядових жанрів – це *синкретична* (неоднорідна, з очевидною автономністю вираження) триєдність складових компонентів (театр + вокал + музика = оперна вистава; театр + хореографія + музика = балетна вистава; храмове дійство + молитва + музика = літургія). Слідом за тим усвідомлена родова класифікація жанрових сфер музики диференціюється вже згідно з класом жанрової форми – як складної, простої чи проміжної, та безпосередньо «видом» – жанровим типом (тут – ініціативи етимологічного аналізу типу змісту як *семантики жанрової форми*). У такому калібруванні та вимірюванні жанрова форма містить не так «функціональний», як *сигнітивний (виражений «знаком») параметр дистинкції* – буквального розрізнення жанрових явищ. Зауважимо, однак, що досягненню сигнітивності (знаковості) жанрової форми сприяло вивільнення з-під влади його «речовитості». У кожному рівні усвідомлення була актуалізована цілісність – живе «тіло» музики, його стала протяжність (як ідеальність): як знання «жанр» має бути цілісним, охоплювати максимум відношень, які виражають спрямованість знання на предметність та споглядання усього поля актів свідомості. Адже «завдяки свідомості людина не просто нарощує смисл досвіду та знання, а й суттєво переробляє засоби та форми отримування цього смислу, його впорядкування, збереження та історичної трансляції» [6, с. 41]. Не випадково, отже, жанровий параметр дистинкції органічно поєднується зі стильовим – коли включається музично-творча парадигматика.

Таким чином, *шлях вирішення когнітивних проблем – це заглиблення у будову знання*. Знання – посередник у людському відношенні до буття та його духовний еквівалент. Звідси – *єдність у знанні (і пізнанні) рефлексії та саморефлексії*. Чи не саме цього (як ефективності) прагне освітня практика – бездоганно досконалого «розуміння» музичних явищ та «знаття» їх сутнього, яке, як бачимо, мусимо в належний спосіб моделювати – як *«екзистенційну зустріч»?* При цьому актуалізація механізму дії інтелекту – це як *пошук власної онтологічної ідентичності*, що вводить нас в особливу атмосферу сприйняття як засад пізнання, так і умов

здійснення пізнавального акту¹. Тому в методиці епістемологічного дослідження претензія філософії на цілісність (холістичність) охоплення предмета наукового пошуку передбачає як охоплення самої думки, так її «претензії», відтак – саморефлексію, самоосмислення, самообґрунтування і самовиправдовування: «Розвинена свідомість розуміє знання як змістовні утворення в межах безперервної саморефлексії» [6, с. 43]. Тому стосовно пізнавальних інтенцій (сходинок пізнання) інтелекту можемо, урешті, констатувати *складові знання*: чуттєва даність, конструктивність (раціональність) та сенсоутворюючий компонент². Останній (момент сенсоутворення) – з числа найважливіших (інстанція, де усій справі пізнання «потрібно вирішитись»), оскільки за змістом він представляє: а) загальні уявлення про об'єктність; б) принципи та еталони узгодження часткового знання з усім досвідом пізнання; в) принципи та еталони внутрішнього узгодження усієї будови знання [6, с. 96]. Звідси витікає можливість виставити вповні конкретний критерій щодо самого «знання»: це має бути «зведення його внутрішньої будови до певних сенсоутворюючих початків, на підставі яких узгоджуються між собою усі компоненти» [6, с. 98]. У протилежному випадку у нас не буде підстав впевнено говорити про щось, що воно «є» (поняття сенсу із самого початку пов'язане з поняттям знання).

Пояснимо сказане на прикладі уявлень про «музичну форму». Недаремно свого часу цей атрибут теоретичного знання був переведений у таку знаннєву модель, як «логіка музичної композиції» (Є. Назайкінський, Н. Горюхіна) – коли постулюються загальні закони композиційної форми, що «зберігають свою силу на глибинних, абстрактних рівнях композиції» [2, с. 30]. Зміну уявлень про формотворення підготували пізнавальні інтенції щодо цілісного наукового знання про музику³ та складові інтонування. Інакше кажучи, пізнання музичної композиції (як композиційної форми) визначається не стільки частковими чинниками, скільки загальним станом уявного універсуму – музики в цілому.

Нагадаємо, отже, що будова знання в онтологічному плані постає як «мікромодель будови сутнього», як його універсальний «генетичний код»: даність (чуттєвий рівень) засвідчує сутнє; зв'язки та відношення – архітектоніку, внутрішній «ритм»; а сенс – оптимальну поєднаність одного з іншим, яка досягається не лише засобом учуттєвості, але й у формі саморефлексивного (епістемологічного) засвідчення. На подібну логіку суджень і покладена ідея *вибудови знань про світ музики*: звукоінтонаційність (як чуттєво осяжна даність) засвідчує нам *сутнє* цього світу; зв'язки та відношення між інформаційними конструктами інваріантної моделі («поведінковий» характер елементів музичного мовлення; інтонаційний рельєф тематичного матеріалу та його герменевтична рецепція як тип емоційно-психологічної реакції уявного персонажа; драматургічна логіка композиційного плану; інваріант жанрової форми; металогіка естетичної програми стилю; «духовна ситуація часу» історичного моменту; актуальний тип культури та світоставлення; інтонаційний континуум, складений з тезаурусів або словників епох та сфера типологічного) – його *архітектоніку*; а *сенс* – у завжди індивідуалізованому враженні світу музики під виглядом історично конкретної епістемічної (знаннєвої) та чуттєвої форм [13, с. 406–444].

Названі епістемологічні напрацювання якнайкраще ілюструють саму думку щодо *наукових цінностей сучасного музикознавства та константного змісту постмодерної музикознавчої свідомості*, що організуються та функціонують довкола визнання за світом музики його *звукоінтонаційної природи* – феномена, який єдино прояснює мету будь-яких аналітичних студій над реальним музичним текстом, що «прочитується» як текст культури. Відповідно проведення аналітичних екскурсів у новітні напрацювання з теорії музики в полі її

¹ В. Петрушенко характеризує цей момент як існування деякої «екзистенційної інтенції» людського інтелекту, що ніби веде людину до місць можливих актуалізацій подібних інтенцій [6, с. 75].

² У регламенті марксистської позиції цей третій компонент позначається як «практика», але у такому вигляді вона не може увійти у саме знання. Та інша річ, коли йдеться про форму її інтелектуальної репрезентації.

³ Саме таку інтенцію репрезентує, наприклад, навчальний посібник С. Шипа, де ставиться завдання щодо навичок самостійного теоретичного аналізу музичних явищ будь-якого походження, складу, змісту [11].

фундаментальних питань – це сумування когнітивних аспектів певних значень, що увиразнюють рефлексивну діяльність визначення й тим самим означають знаннєве поле певних понять, як-от: модальна природа музичного мовомислення, ментальна основа музичного тематизму, аксіоматика композиційно-драматургічної логіки, структурно-семантичний інваріант та семіотика жанрової форми, металогіка стилю тощо¹.

У підсумок згадаємо поширене судження: немає нічого більш практичного, аніж добра теорія. Озброєння сучасної музикознавчої думки ідеями *епістемології як філософської теорії знання* покликане сприяти методологічній вправності самого музикознавства – впевненості та розбірливості у виборі *знаннєвих орієнтирів*. Зокрема, вирішення, оцінна інтерпретація та зведення новітніх когнітивних аспектів значень в полі фундаментальних питань теоретичного музикознавства – це можливість ставити питання про інституалізацію новітньої наукової концепції під назвою «*епістемологія світу музики*». Однак практичне вирішення цієї проблеми бачиться крізь вирішення супровідного щодо неї завдання – *когнітивного апелювання до уявлень щодо архітекτονіки світу музики*, яка надає можливість ставити питання про абстрактно осмислювану *інваріантну модель вибудови світу музики* (інформаційна система з ієрархічним зіставленням конструктів інтонаційного поля музики). Практичне значення й перспективність цієї знаннєвої моделі, яка претендує на власні методологічні основи, – у її *інтелектуальному* навантаженні, що покладається на *рефлексивну діяльність свідомості*; при цьому її суто *науковий характер* несе в собі не стільки абстрактну наукову закономірність та неминучі при викладі абстрактні формулювання, скільки закладену в ній ідею своєрідної *дидактичної інновації*, мета якої полягає у забезпеченні умов для глибинного осягнення (і головне – освоєння!) специфіки музичного вираження та вислову.

ЛІТЕРАТУРА

1. Березовчук Л. Інтерпретатор и аналитик (проблема когнитивного стиля в рефлексии о музыке) / Л. Березовчук // *Стилевые искания в музыке 70 – 80-х годов XX века: сб. статей.* – Ростов-на-Дону: РГК, 1994. – С. 71–90.
2. Горюхіна Н. О. Композиція музичного твору / Н. О. Горюхіна, І. А. Котляревський // *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського.* – К., 2000. – Вип. 7 (Музикознавство: з XX у XXI століття). – С. 16–30.
3. Жарков А. О пространстве музыковедческого текста / А. Жарков // *Теоретичні та практичні питання культурології.* – Мелітополь: Сана, 2—2. – Вип. IX (Українське музикознавство на зламі століть). – С. 63–70.
4. Москаленко В. Г. Інтонація, музика, слово / В. Г. Москаленко, О. С. Тимошенко, Н. О. Герасимова-Персидська [та ін.] // *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського.* – К., 2003. – Вип. 27 (Слово, інтонація, музичний твір). – С. 12–20.
5. Немкович О. М. Українське музикознавство XX століття як система наукових дисциплін / О. М. Немкович. – К.: ТОВ «Видавництво «Сталь», 2006. – 534 с.
6. Петрушенко В. Л. Епістемологія як філософська теорія знання / В. Л. Петрушенко. – Львів : Вид-во Держ. університету «Львівська політехніка», 2000. – 296 с.
7. Пяковський І. Б. Феноменологія музичного мислення / І. Б. Пяковський, О. С. Тимошенко [та ін.] // *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського.* – К., 2000. – Вип. 7 (Музикознавство: з XX у XXI століття). — С. 46–56.
8. Самойленко А. И. Инновационные аспекты современного музыкознания / О. І. Самойленко, В. І. Рожок, І. А. Котляревський [та ін.] // *Українське музикознавство: наук.-метод. зб.* – К.: НАМУ ім. П. І. Чайковського, 2004. – Вип. 33. – С. 424–438.
9. Самойленко А. И. Интердисциплинарные тенденции современного музыкознания / О. І. Самойленко, О. С. Тимошенко [та ін.] // *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського.* – К., 2003. – Вип. 29 (Музична освіта в Україні: теорія і практика). – С. 137–151.

¹ Детальний розгляд заявлених артикулювань міститься у монографії автора [13, с. 110–286].

10. Сюта Б. О. Трансформація науково-творчих парадигм у сучасній музиці України як чинник музикознавчої дистинкції / Б. О. Сюта, Г. А. Скрипник, А. П. Калениченко // Музична україністика : сучасний вимір. – Вип. 2 (зб. наук. статей на пошану доктора мистецтвознавства, члена-кореспондента Академії мистецтв України Алли Терещенко). – Київ–Івано-Франківськ : видавець Третяк І. Я., 2008. – С. 40–50.
11. Тайнов Э. А. Тренсцендентальное. Православная метафизика / Э. А. Тайнов, В. П. Лега. – М.: Мартис, 1998 – 125 с.
12. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю: навчальний посібник / С. В. Шип. – К.: Заповіт, 1998. – 368 с.
13. Ярмо М. І. Епістемологія світу музики. В 2-х томах. – Том 1: Методологічні рефлексії та алгоритми постмодерної музикознавчої свідомості: архітектоніка світу музики / М. І. Ярмо. – Дрогобич: Редакційно-видавничий відділ Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, 2010. – 632 с.
14. Ярмо М. І. Конструкти інтонаційного поля музики як інформаційної системи / М. І. Ярмо, Т. І. Біленко, В. Г. Скотний, В. С. Мовчан та ін. // Людинознавчі студії : збірник наукових праць Дрогобицького державного педагогічного університету. – Дрогобич: Науково-видавничий центр ДДПУ ім. І. Франка, 2009. – Вип. 20 (Філософія). – С. 95–111.

УДК 78. 07 (477)

Н. І. КУШЛИК

ТЕМАТИКА МУЗИКОЗНАВЧИХ СТУДІЙ ОТЦЯ ПОРФИРІЯ БАЖАНСЬКОГО

У статті розглядається тематика музикознавчих студій о. П. Бажанського, що віддзеркалює процес становлення дослідницьких тенденцій в українському музикознавстві в Галичині кінця XIX – початку XX століття.

Ключові слова: опера, фольклористика, гармонія, міфологія, музикознавчі студії о. П. Бажанського.

Н. И. КУШЛЫК

ТЕМАТИКА МУЗЫКОВЕДЧЕСКИХ СТУДИЙ ОТЦА ПОРФИРИЯ БАЖАНСКОГО

В статье рассматривается тематика музыковедческих студий о. П. Бажанского, отображающая процесс становления исследовательских тенденций в украинском музыковедении в Галиции конца XIX – начала XX века.

Ключевые слова: опера, фольклористика, гармония, мифология, музыковедческие студии о. П. Бажанского

N. I. KUSHLYK

THE SUBJECT OF THE MUSICOLOGIC STUDIES OF THE PRIEST PORFYRIY BAZHANSKYJ

In the article there are discussed the subject of the musicologic studies of the priest P. Bazhanskyj, which reflect the development process of the research tendencies in the Ukrainian musicology in the Galicia at the end of the XIX century and beginning of the XXth century.

Key words: opera, folkloristic, harmony, mythology, the musicologic studies of the priest P. Bazhanskyj.

Порфирій Бажанський (1836–1920) – представник греко-католицького духовенства Галичини, типовий діяч перехідної доби, коли в буттєвому просторі панувала певна хаотичність ідей та зумовлена нею мінливість картини світу. П. Бажанському вдалося, долаючи чималі життєві перешкоди, здобути освіту в духовній семінарії, прослухати курс грецької та латинської літератури на філософському факультеті університету, а в подальшому самостійно долучатися до різних галузей теоретичних знань, зокрема й музичних. Занурення в проблеми націотворчого процесу спонукали священника поруч із душпастирством проводити музично-просвітницьку діяльність, яка була активною, сповненою емоційного переживання,

відзначалася засвоєнням традицій та цінностей національної музичної культури на відміну від їх пасивного споглядання. Такі риси простежуються насамперед в студіях П. Бажанського, пов'язаних з музикознавством.

Мета статті – визначити й оцінити особливості ідейно-дослідницьких пошуків музикознавця-аматора о. П. Бажанського на основі тематики його друкованих студій.

Звернімо увагу на інтелектуальні пошуки о. П. Бажанського, що відображають становлення в Галичині засад і чинників функціонування опери як жанру, причетного до націотворчого процесу через призму художньо-мистецького мислення. Спроба узагальнення таких пошуків реалізується П. Бажанським у розвідці «Русько-народна музикальна опера». Автор засвідчує певний рівень компетентності, щоби в аналітичний спосіб виявити особливості оперного жанру як загалом, так і в контексті національно-мистецьких традицій та потреб. Увагу привертає зазначений П. Бажанським перелік використаної літератури, в якому згадуються імена діячів української музичної культури (О. Вересай, П. Гулак-Артемівський, М. Лисенко, П. Ніщинський, І. Лаврівський, М. Вербицький, С. Воробкевич, А. Вахнянин, В. Матюк), відомих композиторів Західної Європи і Росії (Б. Сметана, К.-М. Вебер, Ф. Ліст, В.-А. Моцарт, Д. Россіні, С. Монюшко, Й. Гайдн, К.-В. Глюк, М. Глінка, О. Даргомижський, М. Римський-Корсаков, М. Мусоргський), авторитетних західноєвропейських теоретиків музики (Льобе, Маркс, Берліоз, Вагнер, Райх, Кастнер, Науман), авторів гармонізацій українського мелосу (Яронський, Витвицький, Завадський, Ліпінський, Коціпінський, Тимольський).

Автор розвідки намагається систематизувати матеріал, застосовуючи методи історизму, музикознавства й компаративістики. Перша частина має загальну назву «Драма» та вміщує два розділи – «Драма говорений» і «Драма співаний – Опера». Драматичний жанр розглядається як невід'ємний елемент та історична першооснова опери. П. Бажанський підкреслює зв'язок та відмінність давньогрецької драми фабули і сучаснішої драми характерів, а також наявність психологічного аспекту як дієвого чинника образно-художньої сфери в драматичному жанрі. Важливо відзначити посилання автора на зразки творчості відомих драматургів (Шекспіра, Гете, Шіллера, Пушкіна, Толстого). В розділі «Драма співаний – Опера» о. П. Бажанський вдається до порівняльних характеристик драми й опери. На його думку, певна часово-виражальна «несинхронізованість» між словом та його музичною трактовкою спонукала до появи різних творчо-стильових напрямків. Ці напрямки П. Бажанський моделює у таких підрозділах: «старий романтичний напрям», «новий романтичний напрям», «реалістичний напрям модерної опери», «новий реалістичний напрям модерної опери», «напрямок руської музики».

Розглядаючи «старий романтичний напрям», П. Бажанський означає етапи еволюціонування у співвідношенні драми і музики: а) функціонування слова і музики на рівноправних засадах (в опереті); б) заміна розмовних фрагментів речитативно-декламаційними епізодами; в) підпорядкування музичного опрацювання тексту; г) підпорядкування драматичного тексту його музичному оформленню, що дозволило створити музичну цілість.

На окрему увагу заслуговує зацікавлення П. Бажанського творчою постаттю Р. Вагнера. Значимо, творчий доробок композитора-новатора наприкінці XIX – початку XX ст. займав чільне місце в репертуарі львівських театрів Скарбка та польського оперного. Музичний театр Р. Вагнера привертая увагу польських музикологів. Так, у 1883 р. у Львові надрукована праця Leona Pinńskiego «O operze nowoczesnej i znaczeniu Ryszarda Wagnera oraz O Parsifalu Wagnera». Її автор – посол Сейму Крайового та член Комісії для справ шкільних і артистичних – писав про музику Р. Вагнера з точки зору філософа. Принагідно також нагадаємо, що зацікавлена львівська публіка протягом 1879-1907 рр. була ознайомлена з друкованими поясненнями польських авторів лібрето опер «Лоенгрін», «Тангейзер», «Валькірії», «Летючий голландець», «Парсіфаль» та найвагоміших філософсько-музикознавчих праць «Наука і революція», «Опера і драма». Не можемо виключати, що П. Бажанський був достатньо поінформованим, хоча його теоретична студія має не більше, ніж скромний характер. Проте важливо: вона адресувалася галичанам-українцям, зацікавленим західноєвропейською оперною школою. П. Бажанський розглядає постать автора «Опери і драми» в ареалі буття «нового

романтичного напрямку». Виразно акцентуючи філософсько-естетичні категорії, якими оперував німецький композитор, о. П. Бажанський робить висновок про те, що Вагнер, виступаючи новатором, прагнув об'єднати оперу й драму в цілісну форму. Відзначимо зрілий підхід П. Бажанського-музикознавця до критеріїв оцінки творчих досягнень відомого представника романтизму в музиці. Характеризуючи творчо-ідеалістичні принципи Р. Вагнера в оперній драматургії, священник відзначає його схильність до міфологічної ідеалізації. П. Бажанський не оминає увагою й відомий постулат Р. Вагнера стосовно суцільного потоку «безмежної» мелодії, зауважуючи, що він вилучає зі своєї опери «давні форми мелодії». Суперечливе протистояння мелодійному моноліту у Р. Вагнера П. Бажанський вбачає в системі музичних лейтмотивів, які виявляються «нічим як лише ненависними для нього мелодіями» [3, с. 21].

Інший напрям в розвитку оперного жанру – «реалістичний» – о. П. Бажанський пов'язує з творчістю Г. Ібсена (в драмі), В.-А. Моцарта (в «Дон Жуані»), Л. ван Бетовена (у «Фіделію»). Особливим забарвленням вирізняється творча постать Д. Верді, реалізм якого «лежить в італійській мелодії». Окремими штрихами П. Бажанський торкається порівняльної характеристики стилю Д. Верді та Р. Вагнера, але робить це доволі специфічно, залучаючи здебільшого емоційну сферу, не позбавлену яскравою фантазією: «Обидва вони малюють пожар: Верді при спокійній гармонії малює пожар неспокійною мелодією, Вагнер малює пожар при спокійній мелодії неспокійною гармонією та інструментацією» [3, с. 22].

Згадуючи «новий реалістичний напрям модерної опери», о. П. Бажанський переконливо підкреслює перевагу одного з найбільш суттєвих оперних чинників – вокального, наголошуючи, що мелодійний фактор в опері є домінуючим. Характерно, що музикознавець виокремлює хронологічний період 1891-1893 років, пов'язаний із появою двох італійських опер, а саме одноактної «Кавалерія рустікана» П. Масканьї та двоактної «Паяци» Р. Леонкавалло. Рельєфна ознака цих творів композиторів-веристів – виразна наспівність, яка поєднувалася з принципами драматургії, що вимагали нових засобів виразності. Їх о. П. Бажанський іменує «драматизуванням мелодії». Концентрація уваги на творах італійської опери була, очевидно, спричинена прагненням відшукати своєрідну стильову «точку відліку» до розвитку українського оперного жанру з опорою на народнопісенний музичний пласт. В розряд першочерговості П. Бажанський ставить завдання відшукати питомі ознаки, які можуть виокремити «напрямок руської музики».

Друга частина студії П. Бажанського має промовисту назву «Русько-народна музикальна опера», винесену і в заголовок розвідки. Її зміст спрямовується у русло практичного застосування тих чи інших засобів драматургічного розвитку, формотворення і музичної виразності. Вони, на думку о. П. Бажанського, мають узгоджуватися з потребою самоствердження національно-мистецької традиції. Усвідомлюючи значущість національних рис музики в епоху романтизму, коли «виринуло почуття народності», П. Бажанський вдається до спроби аналізу деяких зразків творчості «русько-народних композиторів», не оминаючи і композиторських напрацювань західноєвропейців, «що духом і натурою нам близькі» [3, с. 72]. До числа таких композицій він відносить увертюру до «Вечорниць» П. Ніщинського, «Симфонії» М. Вербицького, «Різдвяну ніч» М. Лисенка, а також увертюру «Преціоза» К.-М. Вебера, «Рапсодії» Ф. Ліста. Помітно вартісним фактором на користь професійного підходу до вивчення жанрових особливостей опери слугує спроба П. Бажанського використати в додатку численні нотні приклади.

Звичайно, не всі думки автора студії «Русько-народна музикальна опера» підкріплювалися виключно науковим обґрунтуванням, а подекуди страждали нефаховим багатослів'ям та емоційністю, проте варто врахувати, що це були чи не перші кроки на шляху становлення елементів фахового музикознавства в Галичині кінця XIX ст., тому їх історична цінність є очевидною.

Слід зазначити, що роль «першої скрипки» у дослідницькій діяльності о. П. Бажанського відіграла фольклористика. П. Бажанський належав до числа західноукраїнських фольклористів-аматорів другої половини XIX століття, хто зосередив свої пізнавальні зусилля на проблемах вивчення та збереження музично-етнографічного матеріалу. Отож, у діяльному

полі о. П. Бажанського з'явилася спроба створити методичне підґрунтя для візуальної фіксації інтонаційно-звукового матеріалу з уст його носія. Як результат з'являється студія «Нова метода записування русько-народної мелодії», передрук якої вміщений також в передмові до першої сотні «Русько-народних галицьких мелодій» 1905 року. Стабільною залишається позиція активного пропагандиста власних теоретико-практичних напрацювань і висновків, які ґрунтувалися на засадах вокальної мелодико-ритмічної природи фольклору. П. Бажанський вдається до узагальнення особливостей побудови народних пісень, підсумовуючи матеріал, викладений дещо раніше у фольклористичних розвідках. Важливий елемент студії – це практичні поради автора, які скеровують фольклористів до розуміння певних методичних норм у процесі фіксації мелодій пісенних зразків. Серед них окремої уваги вартують такі: використовувати загальноприйнятну нотацію; виставляти знаки альтерації лише біля нот мелодичної лінії; окраси в мелодії («дробі») записувати нотами, дрібнішими від основних тонів; дробове позначення інструментального такту на початку мелодії не застосовувати, тактову риску виставляти не в мелодії, а лише в тексті, де припадає цезура; зберігати відтворену співцем звуковисотність, не пропускаючи почутого й не додаючи жодного іншого звука; зазначити темп та характер виконання українською або італійською термінологією; в тексті зберігати характерний місцевий діалект; записувати дані про виконавця та місцевість. Як відомо, деякі означені позиції були науково опрацьовані П. Сокальським, а згодом наполегливо відстоювалися о. П. Бажанським. Зокрема, це стосувалося тактового оформлення записів музично-етнографічних зразків за принципом відтворення метроритміки через поєднання квантитативно різних частин мелодичної побудови на основі кількісного складочислення. Згадана методика, що вельми точно враховує специфічні особливості метроритміки українських народних пісень, не залишилася в майбутньому поза увагою багатьох фольклористів. Зокрема, С. Людкевич, працюючи над збіркою О. Роздольського, зауважував: «У записуванні ритміки пісень ... я ділив ті періоди на рівні такти лише у випадках, коли одномірний тактовий поділ виступає виразно і відповідає поділові на періоди й наголоси тексту й мелодії» [11, с. VIII-IX]. К. Квітка також зазначав, що тому, хто не має історико-теоретичної підготовки, здається, що вертикальними рисками він ділить мелодію на такти, однак «розставлені риси часто непотрібні, але й шкідливі, бо затемнюють ритмічну будову» [10, с. 27]. У сучасній музиці також не уникають запису нот без метричного такту. Згадаємо, наприклад, українського композитора Івана Карабиця, котрий застосував зазначений метод ритмічного запису в створеному в 1971 р. Концерті для хору, солістів та симфонічного оркестру «Сад божественних пісень» на поезію Г. Сковороди. Таким чином, методичні прийоми, якими пропонував керуватися о. П. Бажанський, були вельми слушними й загалом спрямовані на збереження і відтворення автентичності українських народнопісенних традицій на основі системи силабічного віршування та музичної ритміки одноголосся.

Добре відомо, що одноголосся протягом багатьох сторіч було генетичним підґрунтям функціонування не лише народної пісні, але й церковного співу. Питанню їх інтонаційного збагачення за рахунок багатоголосся присвячена студія о. П. Бажанського «Ціха і будова стародавньої музикальної гармонії». Своєрідною преамбулою до основної частини слугує пантеїстичне виокремлення автором апріорного явища музикування на основі акустичної природи людського голосу. Простежується виразна тенденція до відокремлення двох різнопланових музичних систем – акустичної та темперованої. З огляду на таку тенденцію автор торкається питання порівняльної характеристики складових елементів звуковисотності. На його думку, акустична музична система є підґрунтям характерної побудови «натуральних акордів», основою яких є тризвук. П. Бажанський використовує своєрідну психологічну термінологію «симпатія тонів» стосовно обертоново-спектральної природи утворення тризвуку. До важливого осередку функціонування «натуральної» гармонії П. Бажанський відносить сферу культового хорового багатоголосся. Згадаємо також значну прихильність священника-дослідника до питомих ознак строгого стилю в творчості поліфоністів епохи Відродження. Характерно, що він не лише захоплювався творчістю Дж. Палестини та О. Лассо, але й доволі відверто закликав повернутись до строю і принципів музикування давньої епохи. Тому серед важливих елементів стародавньої гармонічної мови П. Бажанським виокремлюється

домінування мелодійного начала (горизонталі) над гармонічним (вертикаллю) та обумовлене ним використання в акордових конструкціях лише певних звуків мелодії: «Які тони є в мелодії, з таких лише зложені акорди в гармонії» [6, с. 10]. Цю ознаку слід розглядати як усталену традицію національно-фольклорного музичного мислення. На цьому наголошує, зокрема, Я. Якуб'як: «При дослідженні питання національного виразу гармонії остання розглядається як похідна від мелодії. ... По відношенню до окремих частин мелодії гармонія відіграє об'єднуючу роль, що є наслідком переведення зв'язків, властивих для горизонталі, у вертикаль» [12, с. 58]. Отже, виразною сутністю висновків П. Бажанського в згаданій студії залишається стабільність функціонування традиційних норм народного музикування в одноголосі з використанням похідного об'єднуючого елемента – гармонії.

У тематиці розглянутих музикознавчих студій П. Бажанського час від часу з'являється їх «спільний знаменник» – поглиблено-інтенційні тлумачення типових рис етнофольклору. Простежується прагнення дослідника-аматора сформулювати ознаки визначеного шару музичного мистецтва з його національно-етнічною своєрідністю, зосередивши увагу на проблемі популяризації власних ідей. Тож наступну розвідку «Русько-народний музикальний стиль» (у двох частинах) автор іменував «граматикою», адресуючи її «сотням любителів музики». У першій частині розвідки виокремлюється поняття «натуралізму» як вияву природного, а по суті міфологічно-сакрального першоджерела, що складає, на думку дослідника-фольклориста, сутність народного музичного мислення. У другій частині згаданої студії о. П. Бажанський концентрує увагу на елементах антропологічної міфотворчості як предметі об'єктивного знання. Помітною виявляється позитивістська зорієнтованість о. П. Бажанського в акцентуації елементів давньоцивілізаційних реліктів. Відповідно певну частку згаданої розвідки складають розділи, що фрагментарно увиразнюють деякі закономірні особливості та спільності загальнолюдської праісторії, представлені культурою Індії, Китаю, Єгипту тощо. Пріоритетність міфологічного осмислення культурно-етнографічної буттєвості присутня в підрозділах «Народні слов'янські свята з обрядами», «Міфічні богатирі праслов'янських співаків», «Доісторичні слов'янські богатирі київські», «Історичні праслов'янські співаки». Принагідно зауважимо, що саме в другій половині ХІХ та на початку ХХ століть були розроблені науково-позитивістські доктрини міфу, творчо зреалізовані в ряді праць (Едварда Тейлора, Джеймса Фрейзера, Броніслава Малиновського та інших). Як приклад слугує широковідома монографічна праця Е. Тейлора «Первісна культура» (1871). Етнограф та антрополог Е. Тейлор намагався дати пояснення та науково-об'єктивну характеристику міфу як феномена відтворення картини буття в уявленнях предків, підпорядкованих спільним властивостям для всього світу. Зазначена зосередженість о. П. Бажанського на міфологічному аспекті пізнання поєднується з виявом незмінної особистої тенденції щодо утвердження певної структурованої системи теоретичних поглядів у фольклористичній галузі. З огляду на цю позицію П. Бажанський концентрує увагу на тих стилеутворюючих чинниках, що уособлюють «натуральні» ритм, тон, строї, мелодії, акорди, каденції, модуляції, гармонію і поліфонію (вони мали би синтезуватися в певних оперних формах). У другій частині розвідки «Русько-народний музикальний стиль» присутня достатньо цікава популярно-довідникова інформація. Вона стосується історико-біографічного екскурсу до цілого ряду імен та постатей, пов'язаних з культурно-мистецькою діяльністю як на теренах Галичини, так і в Західній Європі та Росії.

До числа тематично повноцінних музикознавчих студій П. Бажанського належить обширна та цілісна за змістом розвідка «Повна інструментація європейських і русько-народних інструментів». Варто відзначити ґрунтовний підхід о. П. Бажанського у викладі матеріалу, що обумовлено, вочевидь, опорою на інструментознавчі праці відомих теоретиків Льобе, Маркса, Райха, Берліоза, а також оркестрові партитури творів Моцарта, Вебера, Россіні та ряду інших. Дидактично-пізнавальний характер розвідки узгоджувався з першочерговістю завдань, якими керувався автор, досліджуючи такі параметри, як звуковий діапазон різних інструментів та його застосування, основні прикмети механіки інструментів, поєднання колористики оркестрових груп. Матеріал розвідки систематизований у трьох частинах. У першій розглядаються головні інструменти, що утворюють оркестр (струнно-смичкові – перша і друга скрипки, альт, віолончель, контрабас; дерев'яні – пікколо, перша та друга флейти, гобой, кларнет, фагот;

бляшані – труби, валторни, тромбони, туба; ударні – тімпани, великий бубен, тарелі, трикутник, тамтам, дзвінки та деякі інші), а також долучається розгляд вокально-хорових діапазонів. У другій частині автор знайомить із складом й колористичним поєднанням інструментів в оркестрі, велику увагу приділяє практичним рекомендаціям. Значна за обсягом третя частина присвячена характеристиці народних інструментів.

Не можна оминати увагою ще один суттєвий показник причетності о. П. Бажанського до фахового опрацювання питань музикознавчого спектра. Перелік студій о. П. Бажанського в музично-теоретичній галузі не обмежується згаданими друкованими примірниками. У відділі рукописів ЛНБ ім. В. Стефаника НАН України зберігаються рукописні зразки, що засвідчують тривку системність процесу опрацювання музикознавцем-аматором предметів теоретичного циклу, на що вказують зафіксовані дати. У згаданих рукописах дослідник залишив свідчення шанобливо-творчого ставлення до «солідних» музикознавчих дисциплін, які охоплюють сферу інструментознавства, теорії музики, поліфонії, гармонії, музичної форми, композиції.

Підсумовуючи, зазначимо, що тематика музикознавчих студій П. Бажанського була доволі різноплановою і відображала на той час маловивчені й дискусійні питання. Однозначно вартісною залишається переконаність П. Бажанського в необхідності культивування власного національного музичного стилю. Інший вартісний показник – це повноцінність напрямків музикознавчих пошуків о. П. Бажанського. Вони торкалися історії західноєвропейської та української музичної культури здебільшого через призму біографічно-нарративного дискурсу, історії оперного жанру та його стильових напрямків, теорії фольклору та методичних засад музичної етнографії, гармонії, інструментознавства. Простежується позитивістська зорієнтованість о. П. Бажанського в акцентуації міфологічних елементів та «натуралізму» як природного першоджерела стилеутворення. Друковані студії священника-музикознавця не можуть беззастережно претендувати на рівень солідних наукових досягнень, зокрема й по причині їх лексично-мовної стилістики, але можна відзначити часову суголосність їх тематики тенденціям музикознавчих досліджень в Галичині та сприяння динаміці просвітницького процесу. Не перевершуючи аматорський характер, студії о. П. Бажанського залишилися історично невід’ємною ланкою перехідного періоду становлення професійних рис українського музикознавства.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бажанський П. Нова метода записування русько-народних мелодій / П. Бажанський – Львів, 1904. – 12 с.
2. Бажанський П. Повна інструментація європейських і русько-народних інструментів / П. Бажанський – Перемишль: друкарня І. Лазора, 1914. – 64 с.
3. Бажанський П. Русько-народна музикальна опера / П. Бажанський – Львів, друкарня НТШ, 1900. – 170 с.
4. Бажанський П. Русько-народний музикальний стиль (граматика) / П. Бажанський – Перемишль: з печатні І. Лазора. – 1907. – 112 с.
5. Бажанський П. Ціха і будова стародавньої музикальної гармонії / П. Бажанський – Львів, 1904. – 15 с.
6. Галь Г. Брамс, Вагнер, Верди. Три мастера – три мира. Пер. с нем.; Предисл. И. Ф. Белзы / Г. Галь – М.: Радуга, 1986. – 480 с.
7. Кушлик Н. Музикознавчі розвідки та публіцистика о. Порфирія Бажанського на шляху становлення історичного і теоретичного музикознавства / Н. Кушлик // Теоретичні та практичні питання культурології: Зб. наук. статей. Вип. XVII. – Мелітополь: «Сана», 2005. – С. 23–32.
8. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму. Монографія. Видання друге, доповнене і перероблене / Я. Поліщук – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2002. – 392 с.
9. Правдюк О. Методика записування музичного фольклору / О. Правдюк – К.: Музична Україна, 1981. – 55 с.

10. Роздольський О.–Людкевич С. Галицько-руські народні мелодії // О. Роздольський–С. Людкевич. Етнографічний збірник, видає Етнографічна комісія Наукового товариства ім. Шевченка. Т. XXI. Ч. 1. – Львів, 1906. –177 с., з нот.
11. Якуб'як Я. Народне одноголосся та акордика професійної музики // Я. Якуб'як // Українська музика. Традиції та сучасність: Збірка статей. – Львів, 1993. – С. 57–69.
12. Dankowska J. Muzykolodzy lwowscy o Wagnerze (na przelomie XIX i XX wieku) // J. Dankowska // Musica Galicana. Tom VII. – Rzeszow: Wydawnictwo uniwersytetu Rzeszowskiego, 2003.– S. 136–147.

УДК 78.087.68 (477.87)

В. М. ГАЙДУК

ІСТОРІЯ СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТКУ ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА ЗАКАРПАТТЯ В XIX – XX СТОЛІТТІ

У статті розкрито роль хорового мистецтва у становленні музичної культури Закарпаття XIX – XX століть. Виявлено внесок К. Матезонського, Е. Желтвая, Ю. Дрогобецького, С. Гладоника, І. Бокиая, В. Довговича, А. Дудки у становлення хорової музики. Визначено жанрові пріоритети хорової музики.

Ключові слова: хорова музика, хоровий спів, літургія, фольклор.

В. М. ГАЙДУК

ИСТОРИЯ СТАНОВЛЕНИЯ И РАЗВИТИЯ ХОРОВОГО ИСКУССТВА ЗАКАРПАТТЯ В XIX – XX ВЕКЕ

В статье рассматривается роль хорового искусства в формировании музыкальной культуры Закарпаття XIX–XX вв. Подчеркивается вклад К. Матезонского, Е. Желтвая, Ю. Дрогобецкого, С. Гладоника, И. Бокиая, В. Довговича, А. Дудки в становлении хоровой музыки. Определены жанровые приоритеты хоровой музыки.

Ключевые слова: хоровая музыка, хоровое пение, литургия, фольклор.

V. M. HAYDUK

THE HISTORY OF THE TRANSCARPATHIAN CHORAL ART IN XIX–XX CENTURYS

This article runs about the role of Transcarpathian region in establishing of the music culture in XIX–XX centuries. K. Mathezonky, E. Zheltvay, J. Drogobeczy, S. Gladonyk, I. Bokshay, V. Dovhovych, A. Dudka to establishing the choral music here. Added the prioritetion zhanres of the choral music.

Key words: choral music, choral singing, liturgy, folklore.

Важливим аспектом дослідження музичної культури Закарпаття є аналіз становлення і розвитку хорового мистецтва. Питання історії розвитку хорової культури Закарпатського регіону ще не знайшли свого достатнього наукового висвітлення, що визначає актуальність даної статті. Окремі відомості про засновника хорового співу краю знаходимо у статтях каноніка-протоєрея Мукачівської єпархії др. Василя Гаджеги «Костянтин Матезонський – перший хоровий диригент греко-католицької церкви в Ужгороді», Миколи Муранія «Столітній ювілей кафедрального хору в Ужгороді», Івана Тихого. У 1972 році у «Науковому збірнику української культури в Свиднику» опублікована стаття Володимира Гошовського «Початок хорового співу на Закарпатті», в якій теж подаються відомості про К. Матезонського, але не піднімаються питання дальшого розвитку церковного співу на Закарпатті. Існують відомості, що у 1976 р. на Пряшівщині готувалася до друку праця др. Юрія Костюка «Хорова культура Закарпаття», однак вона так і не побачила світ.

Мета статті – розглянути хорове мистецтво як невід’ємну складову музичної культури Закарпатського регіону в цілому та становлення хорової культури краю зокрема.

Як свідчать історичні джерела, засновником хорового церковного співу на Закарпатті був Костянтин Матезонський [1, с. 66–23].

Знайомий із хоровим співом церкви св. Варвари, Чургович радо прийняв Матезонського, запропонувавши йому спочатку організувати хор гімназистів та показати свої вміння. Капітула, побачивши успіхи митця з хором гімназистів, заснувала при богослов’ї в Ужгороді хор з оплачуваною посадою диригента. Хоча річний заробіток диригента хору не був великий, єпархія допомагала йому тим, що надала безплатне помешкання і харчування. Так був заснований хор богословів, названий «Гармонія», а згодом (у 1845 р.) – музичний гурток, які мали велике значення для розвитку музичної культури Закарпаття.

Шукаючи твори Матезонського, знайдено Літургію «Преждеосвячених Даров». Вищезгадана «Панахида», на жаль, втрачена. Певне, що Матезонський написав більше композицій, але чи будуть вони знайдені – невідомо [2, с. 52–65].

Перший відкритий виступ хору «Гармонія» відбувся на Великдень 1834 року в кафедральному соборі. Це була надзвичайна подія в культурному житті Закарпаття. Тоді вперше присутні почули професійний хоровий спів. Хор «Гармонія» швидко став загальновідомим. Колектив виступав не тільки в кафедральному соборі, де співав цілу літургію, але дав кілька публічних концертів. За межами Ужгорода хор виступав дуже рідко. Однак є відомості, що він співав на похоронах пражівського єпископа Марковича 1841 року і при посвяченні нової церкви в Дебрецені 1914 року. Про хор всюди говорили із захопленням. Причиною цього було високохудожнє виконання хорових творів.

Диригентами «Гармонії» за час функціонування колективу були: Костянтин Матезонський (1833–1853), Михайло Лихварчик (1859–1860), Еміліян Талапкович (1861–1869), Йосиф Качановський (1869–1875), Юлій Дрогобецький (1875–1891), Еміліян Желтвая (1891–1899), Іван Бокшай (1899–1909), Алексій Чучка (1909–1915), Юлій Дюрко (1915–1916), Степан Фенцик (1917–1920), Уріл (Уріл?) Сильвай (1920–1937), Степан Гладоник (1938–1940), Никифор Петрашевич (1941–1944) [3, с. 3-7-12].

Найбільшої слави колектив зазнав під керівництвом Дрогобецького, коли брав участь у крайових змаганнях хорів. У тисячну річницю смерті апостола слов’ян св. Методія колектив був покликаний до Велеграду на Моравії, де з великим успіхом співав Службу Божу. Одного разу хор співав у Празі в найбільшому храмі Чехословаччини – в храмі святого Віта. Тоді публіка думала, що малий склад хору в такому великому храмі не прозвучить. Було велике здивування, коли почули могутній спів. 8 червня 1933 р. з нагоди столітнього ювілею хору колектив дав публічний концерт в Ужгородському театрі (тепер ляльковий театр). На жаль, цей ювілейний концерт не дав поштовху до подальших концертів. Новий почин публічних виступів хору дав диригент Степан Гладоник, а після нього – Никифор Петрашевич.

Починаючи з 1936 р., виступи хору транслювали по Кошицькому радіо. Мукачівська єпархія, маючи такий скарб, як хор «Гармонія», мало використовувала його для пропаганди хорового співу на Закарпатті [4, с. 7–11].

У часи життя Матезонського і після його смерті колектив здебільшого виконував хорові твори відомого українського композитора церковної музики Д. Бортнянського (1751-1825), а також композиції диригентів хору: Матезонського, Талапковича, Дрогобецького, Желтвая, Шаша, Бокшая, Чучки та ін.

В історії розвитку хорового мистецтва Закарпаття важливу роль відіграли інші диригенти «Гармонії», які також були творцями духовної музики. Серед них Еміліян Талапкович (1834–1889) – третій диригент «Гармонії», висвячений 1868 року. З 1861 по 1869 роки – диригент «Гармонії», потім інспектор церковних народних шкіл Ужгородського комітету, далі адміністратор в Солочині, парох в Яношієві, похоронений в Ужгороді. Еміліян Талапкович – це перший і найдавніший композитор з числа закарпатців, притому перший з тих, чії композиції вийшли друком. У 1873 році видав в Ужгороді «Церковно-народное літургіческое пініє в Угорщині живущих греко-католиків, которое с подлинными мелодіями на четіре голоса и фортепіано сложил Еміліян Талапкович», яка була в репертуарі відомого

празького хору «Візанціон» під диригуванням др. Ольги Душкової. При порівнянні його мелодій з мелодіями Ірмологіона Мукачівської єпархії (раніше простопінія) виявилось, що частина мелодій, зокрема «Благослови душе моя Господа», «Святий Боже №3», сугуба екстенія, «Благословен грядий», «Видіхом світ істинний», «Да ісполняться», подібні до мелодій Ірмологіона [5, с. 9–15].

Юлій Дрогобецький (5.11.1853 – 12.11.1934) – п'ятий диригент «Гармонії» – народився в Кречунові, українському селі в Залісся (Семигород) теперішньої Румунії. Висвячений у 1881 р. у єпископи (у 38 років!). Від 1875 року – диригент «Гармонії» з додатковими функціями: архівар єпископської канцелярії, префект духовної семінарії, директор інтернату учительської семінарії, конзисторіальний радник. У складний період угорського панування, коли заборонялося вживати слово «русин» і здебільшого використовували поняття «наш народ», «греко-католики», Ю. Дрогобецький у 1888 році почав видавати угорською мовою часопис «Келеї», який мав на меті охороняти інтереси греко-католиків Угорщини, одночасно відмовившись від пропозиції співпрацювати з шовіністично налаштованим часописом «Карпат». У 1889 р. Дрогобицький, бажаючи дати народові хоч одну книгу для читання рідною мовою, почав видавати «Крестний місяцослов» «на духовну пользу подкарпатського греко-католицького народа».

Дрогобецький був одним з найвизначніших диригентів «Гармонії», підніс хор на високий рівень. Сам як гарний баритон співав соло. Під його керівництвом «Гармонія» у 1882–1891 рр. тричі займала перші місця на крайових змаганнях хорів. Міністр культури Угорщини Трефорт, почувши спів хору Дрогобецького на святі Зіслання Святого Духа в 1883 р. в кафедральному соборі в Ужгороді, сказав: «Якщо хтось хоче почути кращий спів, як в опері в Будапешті, нехай піде до кафедрального собору в Ужгороді». А щодо виконання хором угорської патріотичної пісні «Толпро Модьор» на вірші поета Шандора Петефі (Петровича), зауважив: «Один слов'янин мадярам склав патріотичну пісню (розумів Петефі – Петровича), а мусив прийти другий слов'янин (розумів Дрогобецького), щоб навчити мадярів, як треба ту пісню співати» [6, с. 2–15].

Еміліян Желтвай (1861–1906) був шостим по черзі диригентом «Гармонії». Походив із сім'ї священника. Народився в с. Коритняни Ужгородського повіту. Гімназію закінчив в Ужгороді, теологічну освіту здобув у Будапешті. Призначений актуарем і концепистом до єпископської канцелярії, у 1884 р. – заступником директора інтернату сиріт, а також диригентом хору «Гармонія», у 1895 р. – професором Учительської семінарії і того ж року видав «Подкарпатській календар». Це перший і останній диригент, який до «Гармонії» прийняв і дівчат через недостатню кількість богословів. Некролог в «Місяцеслові» за 1906 стверджує, що Е. Желтвай був композитором і залишив після себе гарні композиції, такі як: заупокійне «Святий Боже», Херувимська, «Свят», «Лекопостне», «Да ісполняться», «Нині сили небесня», «Тропар Великодній П'ятниці», «Христос Воскрес» та інші. Інвентарний список партитур семінарії 1941 р. наводить його три композиції: «Боже спас, Тебе поем», «Многолітствіє» і «Святий Боже». На жаль, жодної з композицій Е. Желтвай не вдалося знайти.

Іван Бокшай (6.07.1874–24.04.1940) – сьомий диригент «Гармонії» – народився в Хусті, висвячений в 1893 році, а в 1899 році став професором співу і музики в Учительській семінарії в Ужгороді, одночасно був і диригентом «Гармонії». У цей час записав на ноти простоспів кафедрального дяка Й. Малинича. Так виникло «Церковное Простопініє». У 1909 році був переведений до Будапешта, де організував церковний хор і одночасно навчався в музичній академії. Після трирічного перебування в Будапешті був призначений адміністратором в Синевири, звідти переведений до Хуст, де і помер.

Алексій Чучка (1834–1937) – восьмий диригент «Гармонії» – духовну семінарію закінчив в Ужгороді 1909 року і став учителем музики в Учительській семінарії і диригентом кафедрального хору «Гармонія». Після висвячення в 1915 році був призначений співробітником до Сигету, де і помер. За певними даними, його творча спадщина налічувала багато творів, проте до нашого часу дійшла лише одна Служба Божа для чоловічого хору [8, с. 94–98].

Уріл Сильвай (1881–27.10.1941) – найдовше виконував функцію диригента «Гармонії». Він – великий диригент, при тому надзвичайно скромний священник. Якщо богослови і співали

його композиції, ніколи не знали, хто був їх автором. Ця надзвичайна скромність стала причиною того, що й сьогодні не знаємо, скільки композицій мав Сильвай і котрі є його.

Степан Гладоник (1938–1940) – дванадцятий диригент «Гармонії» – вивів хор на публіку, виступав по радіо, співаючи Службу Божу, колядки та великодні пісні. Помер 26-річним, не здійснивши свої великі плани. Мав гармонізацію народних пісень, а великою його працею мала бути «Закарпатська свадьба».

Никифор Петрашевич – останній диригент «Гармонії» – народився 07. 03. 1915 р. в Чуколівцях Гуменського повіту на Пряшівщині. Його батько, священник, був з Чукаловець переведений до Гайдудорозької єпархії. Внаслідок змін, які настали після Першої світової війни, Гайдудорозька єпархія залишилась у складі Угорщини. Теологію почав студіювати в Будапешті, а закінчив в Ужгороді. Висвячений 23. 03. 1941 р. в Ужгороді. Консерваторію закінчив у Будапешті в 1943 р.

За час диригентської діяльності в «Гармонії» дав 27 концертів по радіо, співаючи Службу Божу, коляди, духовні та народні пісні. З іменем Никифора Петрашевича пов'язане упорядкування богословського музичного архіву, закладеного ще К. Матезонським. Згідно з останнім інвентарним списком 1919 р., архів налічував понад 1000 примірників творів. Н. Петрашевич, ставши диригентом хору в червні 1941 р., виявив, що архів налічує всього кілька сотень примірників. Існує версія, що частину кращих композицій диригент С. Гладоник забрав до себе додому, де вони пропали, інша частина творів зникла при ліквідації греко-католицької церкви.

Творча спадщина Н. Петрашевича містить п'ять комплектних святих Літургій: Різдвяна, Великодня, Мар'янська, в честь Найсвятішого Серця Ісусового, за усопших, створених протягом 1953–1958 рр.; літургійні пісні, псалми: «На ріках» (1966 р.), «Поєм Господеві» (1968 рік, на славу відновлення греко-католицької церкви на Пряшівщині), «Да воскреснет Бог» (1968 р.) Гімн Св. Кирилу і Мефодієві, Місійний гімн (1942 р.); композиції для дитячих, мішаних, чоловічих хорів; обробки українських народних пісень.

Крім диригентів хору «Гармонія», духовну музику створювали й інші композитори, як із рядів священства, так із мирян [9, с. 92–67].

Василь Довгович (Довганич) (1783–13.12.1849) – закарпатоукраїнський громадський діяч, поет, вчений, філософ, священник.

Василь Попович – єпископ Мукачівської єпархії (1837–1864), родом з Великих Ком'ят. Народився в 1796 р., висвячений на єпископа в катедральному соборі Св. Юра у Львові в 1838 р. митрополитом М. Левицьким. У 1858 р. єпископ Попович в «Церковній газеті» опублікував «Піснь Рождество Христово», відому колядку «Божий Син днесь народився» [1, с. 18-21]. Немає відомостей, чи він мав ще якісь композиції.

Сіон Сильвай (1876–1932) священник, різьбяр, музикант, композитор, художник, поет і письменник. Надзвичайно талановита і скромна людина. Помер у Туря-Реметах, де і похоронений. Вже в 1926 р. видав друком «Пісні для хору». Його пісні співали учительські хори і навіть Український академічний хор у Празі. Між виданими піснями є й одна духовна – «Боже Вишній», яку співав хор «Гармонія». На жаль, більше його композицій не вдалося знайти.

Михайло Дудка – священник у с. Невицькому Ужгородського району. Народився в 1880 р., висвячений у 1905 р., був священником у с. Новоселиця Перечинського району (1905–1916 рр.), в Сімерках. Помер 1958 р. в Ужгороді. Написав Службу Божу для мішаного хору, але, на жаль, віднайти її не вдалося.

Михайло Біловарій – учитель на Виноградівщині. Мав декілька композицій, у тому числі й Службу Божу для чоловічого хору А-dur. Помер у Будапешті в 1975 р. Партитура Служби Божої не знайдена.

На Закарпатті було значно більше хорів і знаменитих диригентів. Хоч би згадати Петра Світлика з Білок Іршавського району, учителя Куцина (хор на Цегольні в Ужгороді), диригента Міню (хор в Сторожниці на Ужгородщині), Євгена Шерегія (пластовий хор в Хусті в 1930–1934 рр.). Нині майже немає відомостей про те, чи мали ці диригенти свої власні композиції. Достовірно відомо, що їх мали Петро Світлик і Євген Шерегія.

Величезну роль у розвитку хорової культури Закарпаття відіграли сільські хорові колективи, які діяли в основному при читальнях Товариства ім. О. Духновича «Просвіта» [10, с. 2].

Після Першої світової війни на Закарпатті працювало кілька здібних музикантів з інших українських земель, деякі з них видатні диригенти, як-от: Олекса Приходько, Буркацький, Петрівський, Романченко, Микола Аркас, П. Щуровська, Борис Левитський та інші. Вони відіграли важливу роль у розвитку культури Підкарпатської Русі. З одного боку, своєю подвижницькою діяльністю сприяли культурному та освітньому піднесенню населення Підкарпатської Русі, і це є позитивним фактором. Але своїм намаганням вплинути на етнокультуру русинів, спрямувати їх у своє русло, як пише Т. Росул, «вона поглиблювала розкол спільноти і тим самим ускладнила процес формування національної свідомості» [7, с. 7–11].

Таким чином, з іменами К. Матезонського, М. Лихварчика, Е. Талапковича, Й. Качановського, Ю. Дрогобицького, Е. Желтвая, І. Бокшая, А. Чучки, Ю. Дюрка, С. Фенцика, У. Сильвая, С. Гладоника, Н. Петрашевича та ін. ми пов'язуємо становлення професійного хорового виконавства на Закарпатті, що сприяло формуванню якісно нового музичного мистецтва регіону. Протягом століть у місцевому середовищі склалися традиції, що створили потужний масив хорового співацького мистецтва. Хоровий спів на Закарпатті, як і в усій Україні, став першим і домінуючим професійним видом музичного мистецтва [10, с. 2–3].

ЛІТЕРАТУРА

1. Волошин А. Ко історії нашого новинарства / А. Волошин // Русин. – 1923. – № 100.
2. Грін О. О. Професійне музичне мистецтво Закарпаття XIX – першої половини XX століть: історичний аспект / О. О. Грін. – Ужгород: Госпрозрахунковий редакційно-видавничий відділ управління у справах преси та інформації, 2004. – 160 с.
3. Карпаторусській голось. – 1933. – 12 мая. – 11 с.
4. Карпаторусській голось. – 1934. – 25 мая. – 12 с.
5. Карпаторусській голось. – 1934. – 26 іюня. – 15 с.
6. Пап С. Розвиток церковного хорового співу та композитори хорової духовної пісні і їх композиції в Мукачівській та Пряшівській єпархіях / С. Пап. [Вступне слово до збірника хорових творів С.Пап]. – С. 1–5.
7. Росул Т. Музичне життя Закарпаття 20-30-х років XX ст.: Монографія / Т. Росул. – Ужгород: Поліпрінт, 2002. – 280 с.
8. Рудейчук В., Сможаник В. Розвиток аматорського мистецтва Закарпаття / В. Рудейчук, В. Сможаник. – Перечин: Тур-прес, 2008. – 156 с.
9. Русинський альманах. – Будапешт, 2007. – 21 с.
10. Уральський Л. Музичний світ Закарпаття: Творчі портрети професійних та самодіяльних композиторів / Л. Уральський. – Ужгород: Госпрозрахунковий редакційно-видавничий відділ Закарпатського компресінформу, 1995. – 3 с.

УДК 379.825

Б. Д. РЕПКА

РОЛЬ КУЛЬТУРНО-ПРОСВІТНИЦЬКИХ ОРГАНІЗАЦІЙ У СТАНОВЛЕННІ ТА РОЗВИТКУ ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА В СХІДНІЙ ГАЛИЧИНІ НАПРИКІНЦІ XIX – НА ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ

У статті висвітлюється роль культурно-мистецьких та просвітницьких організацій у становленні та розвитку вокального мистецтва в східній Галичині наприкінці XIX – на початку XX століття; простежується мистецьке та культурно-просвітне життя українців Галичини, з'ясовується роль товариств «Просвіта», «Боян», «Руська бесіда», «Зоря», «Сокіл», «Січ» та інших у

розвитку та поширенні музичного мистецтва, популяризації вокального виконавства в Галичині у зазначений період через взаємозв'язок української та світової вокальних шкіл.

Ключові слова: просвітницький рух, народні дома, концертно-виконавська діяльність, мистецтво співу.

Б. Д. РЕПКА

РОЛЬ УЧРЕЖДЕНИЙ ИСКУССТВ И КУЛЬТУРНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬСКИХ ОРГАНИЗАЦИЙ В ПРОЦЕССЕ СТАНОВЛЕНИЯ И РАЗВИТИЯ ВОКАЛЬНОГО ИСКУССТВА В ВОСТОЧНОЙ ГАЛИЧИНЕ В КОНЦЕ XIX – В НАЧАЛЕ XX ВЕКА

В статье отображается роль учреждений искусств и культурно-просветительских организаций в процессе становления и развития вокального искусства в восточной Галичине в конце XIX – в начале XX века, отображается жизнь искусства и культурного просвещения украинцев Галичины, выясняется роль обществ: «Просвита», «Боян», «Руская бесида», «Зоря», «Сокил», «Сич» и других в распространении музыкального искусства, популяризации вокального исполнения в Галичине в данный период через взаимосвязь украинской и мировой вокальных школ.

Ключевые слова: просветительское движение, народные дома, концертно-исполнительская деятельность, искусство пения.

B. D. REPKA

ROLE OF CULTURAL AND EDUCATIONAL ORGANIZATIONS IN SETTING-UP AND DEVELOPEMENT OF VOCAL ART IN EAST GALYCHYNA IN THE END OF XIX – BEGINNING OF XX CENTURIES

This article reflects a role of cultural and educational organizations in setting-up and developement of vocal art in East Galychyna in the end of XIX – beginning of XX centuries; describes artistic and cultural-educational life of ukrainians in Galychyna, inquires the role of such associations as «Prosvita», «Boyan», «Ruska besida», «Zorya», «Sich» etc. in distribution of music art, popularization of vocal execution in Galychyna in the same period.

Key words: enlightenment, folk house of culture, concert performance, art singing.

Кінець XIX – початок XX століття – один з важливих періодів становлення української національної культури, літератури, драматургії, музичного мистецтва. В Галичині цей процес, його самобутність формувались під впливом зовнішніх історичних умов. Піднесення національно-визвольних рухів на теренах Австро-Угорської імперії в 50-х роках та у другій половині XIX століття сприяло становленню нових пріоритетів для політичного, економічного та культурного життя краю.

Суспільно-політичні події другої половини XIX століття розбудили до активності широкі маси населення. Зароджується культурний рух за українську мову, за поглиблення національної самосвідомості громадян, згуртування їх у масові організації та товариства.

Науково-теоретичною основою нашого дослідження стали праці істориків М. Грушевського, І Крип'якевича, О. Субтельного, вчених-музикознавців В. Барвінського, С. Людкевича, М. Загайкевич, Л. Кияновської, С. Павлишин, М. Черепанина, публікації у сучасній науковій періодиці М. Издепської-Новіцької, У. Молчко, Л. Мороза та ін.

У статті виокремлюється роль просвітницьких та культурно-мистецьких товариств у пропаганді вокального мистецтва в Галичині. Цей аспект залишився поза увагою учених, що і зумовлює актуальність дослідження.

Мета статті: висвітлити роль культурно-просвітницьких організацій у становленні та розвитку вокального мистецтва в Галичині на початку XIX – в кінці XX ст.

Найбільш впливовим і значним культурно-освітнім товариством, яке пропагувало вокальне мистецтво, була «Просвіта». Від початку свого заснування вона стала широко розгалуженою організацією з читальнями, чисельними хоровими колективами, оркестрами, школами тощо. «Заснована в 1868 р. з метою піднесення національно-культурного рівня

народу, щоб «нижчі» верстви суспільності – народна маса почула себе членом національного організму, відчувала своє громадське і національне достоїнство й узнала потребу існування нації як окремішньої народної індивідуальності» [1, с. 13].

З кожним роком активно розвивалося музичне відділення львівської «Просвіти». Галицькі композитори плідно працювали над написанням музичних творів, обробок українських народних пісень, поширенням їх серед виконавців. Велику роль в організації вокально-мистецької діяльності цього товариства у різні часи відігравали А. Вахнянин, О. Нижанківський, С. Людкевич, В. Барвінський. Зокрема, їхні солоспіви стали окрасою ряду концертів, які організовувала «Просвіта». Просвітницька діяльність А. Вахнянина надихнула його на роздуми щодо музичної підготовки співаків. Адже потрібно було докласти немало праці й зусиль, щоб «виучити кожного анальфабета (з дуже малими винятками) читати ноти та витвердити довшу композицію напам'ять» [7, с. 299]. Тому він пропонує створити у Львові безкоштовні курси теорії музики та співу. «Голоси е! З якими колосальними ансамблями могли би ми виступати тоді на естрадах концертних, святкуючи наші національні торжества! Школа і наука робить багато» [2]. А. Вахнянин наголошував, що серед молоді є надзвичайно талановиті люди. Але потрібно їх серйозно навчати музики та співу.

Одним із найважливіших напрямків діяльності «Просвіти» було закладення філій та читалень по всьому краю. Створити читальню, особливо на селі, було нелегко. Більшість селян були малописьменними і не розуміли, що може їм дати «Просвіта». Читальні товариства «Просвіта» були майже в кожному селі, при них діяли мистецькі гуртки. У статутних матеріалах «Просвіти» неодноразово наголошувалось на потребі поширювати вокальне мистецтво і театр як найдієвіший засіб пропаганди ідей національного відродження. «Маємо відомості про пані Ольгу Сабат з Михалкова, що не лише віддала свою муровану з каменю стодолу для музично-театрального гуртка, а й сама була його активною учасницею, грала провідні ролі, а в 1925 р. організувала у своєму селі Шевченківське свято» [2, с. 26].

«Просвіта» вела наполегливу освітню, культурно-мистецьку діяльність. Вона взяла кермо управління духовним та культурно-мистецьким життям української спільноти Галичини. Багатогранність роботи «Просвіти», задіяність її у всіх сферах освітнього та мистецького життя пояснює її визначальний вплив на становлення та розвиток культурного життя краю та на формування національної самосвідомості українців.

Так при «Просвіті» утворюють етнографічний кабінет, який займався спорядженням музично-етнографічних експедицій для збору пісень у різних куточках краю. Ця робота стала фундаментом розвитку вокально-хорового виконавства, адже народна пісня стала основою концертного репертуару як сольних виконавців, так і хорових колективів. З'являються все нові твори, що свіжими гранями характеризують український мелос.

Поряд з просвітницькою роботою товариство взяло на себе нелегкі функції координатора всіх українських організацій, які відіграли не менш важливу роль у розвитку вокального мистецтва Галичини. Насамперед це була розгалужена мережа хорових колективів «Боян», яка діяла по всіх містечках краю.

Завдяки діяльності цих товариств найкращі твори хорового та вокального мистецтва – скарби української музики – стали доступними найширшому колу громадськості краю.

У 1891 р. було засноване перше хорове товариство – «Львівський Боян». Поштовхом для його створення стали артистичні подорожі хорового колективу під керівництвом диригента О. Нижанківського. Усвідомлюючи значення подібних подорожей і популяризації хорового співу, засновники товариства В. Шухевич, А. Вахнянин, П. Бажанський, С. Федак, Д. Січинський та ін. за сприяння «Руської бесіди» скликали збори, затвердили статут і оголосили, що віднині новостворене товариство яке «поставило собі за мету плекати музику руськонаціональну, спів як хоральний, так і сольовий, і музику інструментальну», буде називатись «Боян» [6]. Його метою стане організація концертів, утримання музичної школи, створення бібліотеки музичної літератури, а головне – пропаганда вокально-хорового мистецтва в Галичині. Перший концерт «Львівського Бояна», що відбувся 14 квітня 1891 р., був присвячений 30-им роковинам смерті Т. Шевченка. Його влаштували «Просвіта», «Товариство ім. Т. Шевченка», «Руська бесіда», «Руське товариство педагогічне», «Народна рада», «Зоря».

Програма концерту складалася з творів українських композиторів – М. Лисенка, М. Вербицького, А. Вахнянина. 27 лютого 1892 р. відбулися вечорниці, на яких хор львівського «Бояна» виконав народні пісні «Верховина», «Прийди весною», «Ой вербо кучерява», «Коло гаю ліщиньонька». Сольні партії в концерті виконували Й. Скалиш і С. Крушельницька (вона навчалася тоді в школі співу В. Висоцького). Львівський «Боян» популяризував українську пісню також і в селах та містечках. У липні 1892 року кращі виконавці товариства «Боян» під проводом А. Вахнянина вшанували пам'ять Т. Шевченка концертом у Станіславові, в якому звучали твори М. Лисенка, В. Матюка, Д. Січинського, Г. Топольницького. Згодом відбулися концерти в Чернівцях і Тернополі.

Концертна діяльність «Бояна» сприяла створенню нових товариств, що ставали тими осередками, довкола яких охоче гуртувалася українська інтелігенція і де розвивалося вокально-хорове мистецтво.

«Музичний кружок» Самбірського товариства «Руська бесіда», який складався з-понад 20 кращих співаків та талановитого диригента, 23 листопада 1897 р. влаштував «перший свій музично-декламаторський вечір із забавою та танцями. Справжнім успіхом став виступ молодого українського співака О. Носалевича. Його знаменитий металічний баритон, який відрізнявся рідкою повнотою і м'якістю, зачарував слухачів» [6]. Як бачимо відомі галицькі співаки та виконавці виступали не тільки у великих містах, але їх можна було почути й на містечковій сцені.

Українське товариство «Зоря» влаштувало 3 березня 1895 р. концерт з метою збору коштів на побудову у Львові власного приміщення. У ньому взяли участь славнозвісні артисти Скарбківського тетру С. Крушельницька та О. Мишуга, що само собою зацікавило найширші кола любителів музики. Концерт розпочався вдалою композицією А. Вахнянина «У сні я снів» у виконанні чоловічого хору «Бояна» під керівництвом О. Нижанківського. Окрім того, хор проспівав «Корону» І. Лаврівського і «Верховину» М. Лисенка, а також українською мовою «Хор циганів» польського композитора З. Носковського. С. Крушельницькій та О. Мишугі на домагання публіки двічі довелося співати дуети з опер «Різдвяна ніч» М. Лисенка і «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського.

Визначним було вшанування «Зорею» пам'яті М. Шашкевича. На вечорі виступили Т. Купчинський як диригент хору ремісників, О. Вахнянинівна – учениця Вищого музичного інституту, що виконала арію «Нема мені порадоньки» з опери «Купало» А. Вахнянина, квартет мандоліністів, вокальний дует у складі Білобрама (тенор) і Яремчука (баритон).

Активну музичну пропаганду вокального мистецтва проводило і спортивно-мистецьке товариство «Сокіл». За його ініціативою та за підтримки А. Будзиновського та Й. Дошаника в листопаді 1902 р. було запропоновано створити Українську музичну консерваторію, яку у серпні 1903 р. «Сокіл» передав «Союзу співацьких і музичних товариств».

Спортивно-мистецьке товариство «Сокіл» активно займалося пропагуванням вокального мистецтва. На одному з концертів (5 червня 1906 р.) оркестр 15-го полку піхоти вперше у Львові виконав Шосту симфонію М. Вербицького і нову композицію Д. Січинського «На вічний сон», присвячену голові «Сокола» А. Будзиновському. Перше виконання баритоном львівської опери А. Людвігом солоспіву Д. Січинського на слова Т. Шевченка «І золотої, й дорогої» у супроводі оркестру «викликало своїми шляхетними тонами велике одушевлене серед згромадженої публіки, а глибоке признане серед знатоків музики і співу» [7].

У центрі уваги роботи гуртків «Сокола» були питання організації культурного дозвілля молоді. Важке соціально-економічне становище Галичини в кінці XIX – на початку XX століття зумовило появу українських молодіжних організацій, що «ставили перед собою мету виховати здорову духом і серцем, повну патріотизму, схильну для свого народу покласти у жертву всі домашні інтереси, свої надії, молодь, що в кінцевому результаті повинна була вплинути на зміну соціально-політичного устрою» [2].

Поряд з цими завданнями значна увага приділялась і культурно-освітнім заходам: ліквідації неграмотності через влаштування тематичних вечорів, читання лекцій з історії України, організація гуртків художньої самодіяльності, концертів, аматорсько-театральних вистав, вечорниць, сокільських свят.

Робітниче товариство «Воля» виставою «Наталка Полтавка» також активно зарекомендувало себе на ідейно-просвітницькій ниві через популяризацію українського вокального виконавства. Численна робітнича публіка милувалася українськими піснями з опери М. Лисенка «Наталка Полтавка» у виконанні Наталки, Петра, Миколи, Виборного, Терпелихи та Возного. Ця ж опера була першою виставою Літературно-драматичного товариства ім. Основ'яненка в Коломиї, організованого в грудні 1879 р.

На вшанування пам'яті Т. Шевченка українські товариства Львова (Наукове товариство ім. Т. Шевченка, «Руське товариство педагогічне», «Зоря», «Народна рада», «Клуб русинок», «Шкільна поміч», «Руслан», «Академічна громада») 17 березня 1897 р. влаштували у залі Народного Дому великий концерт за участю С. Крушельницької, Я. Королевичівної та О. Мишуги, що своїм співом прикрасили цю визначну акцію.

Товариство «Січ», яке було поширене в Галичині наприкінці XIX – на початку XX ст., також сприяло розвитку морального та естетичного виховання, духовному збагаченню молодого покоління через українське мистецтво, музику та спів.

Варто зазначити, що з 1910 року стрілецькі товариства поповнились пластунами-вихованцями народних шкіл, гімназій, які об'єднувались ще в шкільні роки у курені, сотні, чети й гуртки. Вони загартовували себе фізично, поряд з цим займалися і музичною діяльністю, яка досягнула широкого розмаху в 20-их рр. XX століття. У своїх спогадах С. Тобілевич писала: «Зорганізоване в одно ціле твердою дисципліною та спільним життям у протяз світової війни, українське січове військо, оселившись на Україні й роздивившись навколо, що тут діється, взялось негайно до праці. Незабаром серед селянства розійшлися чутки одні від других чудніші: вони вчать, вони лічать хворих, вони посилають своїх людей на роботу в поміч удовам і недужим. Позавадили свої крамниці, дають селянам світло, роздають книжки» [5, с. 6]. Під проводом отаманів стрілецтва за участю знавців-професіоналів (артистів, малярів, співаків, музикантів та педагогів) товариства запроваджували навчання для дітей і дорослих, проводили концерти, музично-театральні вистави й народні гулянки. Було створено спільною працею велике діло культури. [5, с. 7].

1 березня 1913 р. у Львові було засновано товариство «Українські січові стрільці». «Щирими українськими піснями, аж до середини тридцятих років шумів «Луг». Створений для розвитку та пропаганди української пісні власними силами організувало літературно-музичні вечори, концерти, товариські забави із музикою, танцями та піснями» [4].

«Союз українок», «Сільський господар», «Рідна Школа» – товариства, що теж багато спричинилися для розвитку вокального виконавства. Вечори відпочинку чи розваг, організовані ними, були насичені різноманітними несподіванками, проводились цікаво і мали надзвичайно велике значення для залучення жителів міста до свідомого духовного життя, прищеплювали їм, а особливо молоді, такі моральні якості, які сформували б особу справжнього українця. Особливою популярністю відзначались фестини (фестивали). До їхньої підготовки залучались усі: і старші, і молодь, і навіть діти. Ось що розповідала про такі фестини, проведені в 1931 році, колишня союзниця Агафія Бульчак: «... Місцем проведення фестин обрали парк над ставом. На найвищій сосні, незважаючи на заборону поляків, був вивішений синьо-жовтий прапор. В парку грав духовий оркестр. На імпровізованій сцені виступали співаки, музиканти» [2]. Саме ці виступи були першою сценою майбутніх співаків, які пізніше стали всесвітньо відомими майстрами вокального мистецтва. З фестин починали свій творчий шлях І. Синенька-Іваницька та Ф. Лопатинська, О. Бандрівська та М. Сабат-Свірська. На сцені фестин вперше почули голос юної Соломії Крушельницької.

Отже, музична діяльність культурно-просвітницьких товариств та організацій в Галичині наприкінці XIX – на початку XX ст. мала великий вплив на розвиток духовної культури, національної свідомості українців. Незважаючи на військові дії, розруху, зміну державного устрою, діяльність товариств була спрямована не тільки на збереження національної музичної культури, але й на створення нових її різновидів. Це особливо стосується періоду визвольних змагань, який сприяв створенню нових молодіжних, напіввійськових формацій. Тенденції в діяльності молодіжних товариств впливали на розвиток духовної культури, національної свідомості українців Галичини та на розвиток активних культурнотворчих процесів у регіоні.

ЛІТЕРАТУРА

1. Головка І. Село Саранчуки / І. Головка // Бережанська земля. Історично-мемуарний збірник [пор. до друку В.Лев, В.Стецюк]. – Нью-Йорк–Париж–Сідней–Торонто: Комітет вид-ва «Бережани», 1970. – С. 703–709.
2. Довгошия П. Борщівська «Просвіта»: минуле і сучасне: / Петро Довгошия – Тернопіль: Джура, 2003. – С. 25–26.
3. Издепська-Новицька М. Аматорська хорова культура Західного Поділля (80–90 роки ХІХ ст.) / Марія Издепська-Новицька // Наукові записки тернопільського педагогічного університету. Серія: Мистецтвознавство. – 1(2) 1999. – С. 41–42.
4. Кияновська Л. Сильова еволюція Галицької музичної культури кінця ХІХ – початку ХХ століття / Любов Кияновська – Тернопіль: СМП «Астон», 2000. – 339 с.
5. Молчко У. Виникнення та діяльність музичного журналу «Боян» / Уляна Молчко // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. Вип. VI. [Ред. колегія М. Є. Станкевич та ін.]. – Івано-Франківськ: Плай, 2004. – С. 72–76.
6. Черепанин М. Музична культура Галичини (друга половина ХІХ – перша половина ХХ століття) / Мирон Черепанин. – К., 1997р. – 324 с., іл.
7. Шах С. Перегляд діяльності товариства «Просвіта» у Львові від 1868 року / С. Шах // Календар товариства «Просвіта». – Львів, 1922. – С. 131–132.

УДК 78.031.4 (477)

І. О. КДИРОВА

**МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО НАЦІОНАЛЬНИХ МЕНШИН УКРАЇНИ
ЗА РОКИ НЕЗАЛЕЖНОСТІ**

Стаття присвячена творчості музичних народних і аматорських колективів представників національних товариств України. Висвітлено процес національно-культурного відродження етносів на прикладі етнічних спільнот м. Києва та області.

Ключові слова: етнічна культура, національне мистецтво, етнічне музичне мистецтво, відродження національних традицій.

И. О. КДЫРОВА

**МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО НАЦИОНАЛЬНЫХ МЕНШИН УКРАИНЫ ЗА
ГОДЫ НЕЗАВИСИМОСТИ**

Статья посвящена творчеству музыкальных народных и аматорских коллективов представителей национальных меньшин Украины. Освещено процесс национально-культурного возрождения этносов на примере этнических сообществ г. Киева и Киевской области.

Ключевые слова: этническая культура, национальное искусство, этническое музыкальное искусство, возрождение национальных традиций.

I. O. KDYROVA

**MUSICAL ART OF NATIONAL MINORITIES
IN UKRAINE FOR THE YEARS OF INDEPENDENCE**

The article is devoted to creative musical groups representatives of the national minorities in Ukraine. The author covers the process of cultural revival of ethnic groups as an example of ethnical commu in Kiev and Kiev region.

Keywords: ethnic culture, national art, ethnic art of music, the revival of national traditions.

Гармонічне існування багатонаціональних держав, як відомо, можливе лише у суспільстві, що має високу культуру. Розбудова цивілізованої держави завжди

супроводжується процесом національного відродження, в якому беруть участь не тільки українці, що мають статус титульної нації, а й представники інших національних культур.

У системі етнічної культури консолідуючим чинником виступає мистецтво. Етнічне, національне і загальнолюдське становлять його сутнісну основу, відбивають історію та характер зв'язку спільності людей і типи їх художньої самосвідомості [1]. Підвищення інтересу до етнічної культури та мистецтва – основні реалії сучасного періоду.

Основу науково-етнографічної методики збирання та вивчення народної музичної творчості заклали у свій час О. Аляб'єв, Ф. Колесса, К. Квітка, М. Максимович, М. Лисенко, С. Людкевич, Й. Роздольський, О. Серов. Досвід музичної народної творчості в широкому спектрі видів і жанрів вивчали А. Гуменюк, З. Василенко, А. Іваницький, В. Сокол.

Актуальність теми підтверджує зростаючий інтерес до етнічного музичного мистецтва у багатонаціональному українському суспільстві.

Мета статті – дослідити процес відродження музичного мистецтва національних меншин України на прикладі творчих колективів етнічних спільнот м. Києва і області.

Проголошення незалежності України змінило суспільний статус української нації та всіх етнічних спільнот, які проживають на території країни, надало могутній поштовх до їхнього національно-культурного відродження. У системі етнічної культури консолідуючим чинником виступає мистецтво. На сучасному етапі становлення націй і національного мистецтва процеси формування національної єдності обумовлені притаманними для нього соціально-економічними і соціально-політичними умовами розвитку [3].

Еволюція і трансформація етнічної культури яскраво розкривається у явищах мистецтва, і, навпаки, мистецтво багато в чому є цементуючою базою культури етносу в цілому. Цінність і показовість етнічного для мистецтва полягає в тому, що воно становить органічну цілісність засвоєних монолітів, які пройшли шліфування часом, усе більше набираючи виразності у своїй неповторності.

Мистецтву притаманна неодмінна якість – нести в собі конкретне вираження художнього генія, художніх прагнень народу. Воно також обов'язково має відповідний культурно-історичний ґрунт, на якому завдяки зусиллям творців проростають зерна нових надбань і досягнень. Досвід музичної народної творчості в широкому спектрі видів і жанрів, що нерідко паралельно йдуть з видами і жанрами професійного мистецтва, найкращим чином підтверджує цю думку [5].

Музичне мистецтво втілює динаміку людських почуттів, здатність творчого осмислення дійсності від емоційного сприймання до широких філософських узагальнень. У творах етнічного музичного мистецтва розкриті характери, почуття, погляди людей і через них – суть громадського життя тієї або іншої історичної епохи та етнічної групи.

Здобуття незалежності Української держави змінило суспільний статус української нації та всіх етнічних спільнот, які проживають на території країни. Сформована за роки незалежності політико-правова база створила надійне підґрунтя для гармонійного поєднання інтересів усіх етнонаціональних компонентів українського суспільства, рівних умов для їхньої активної участі в державотворчих процесах, забезпечення балансу і потреб розвитку як етнічної більшості, так й етнічних меншин [4]. Позитивним правовим чинником розвитку етнонаціональної сфери є створення умов та надання можливості представникам різних національностей відроджувати, зберігати свою етнічну самобутність, мову й культуру, мистецтво, традиції, звичаї, обряди.

На сучасному етапі в Україні діє 95 центрів національних культур, будинків народної творчості, центрів фольклору та етнографії, близько 2 тис. національних аматорських колективів. За підтримки держави здійснюється комплекс організаційно-практичних та культурно-просвітницьких заходів, що сприяє гармонізації міжетнічних відносин [6].

Стали традиційними і мають всеукраїнський резонанс фестивалі культур національних спільнот, виставки традиційних ремесел та декоративно-прикладного мистецтва. Зокрема, протягом останніх двох років за фінансової підтримки держави проведено Всеукраїнський фестиваль мистецтв національних меншин «Ми – українські» (м. Запоріжжя), Міжнародний день рідної мови (м. Київ), Міжнародний тюрко-татарський конкурс-фестиваль «Київ-

сандугачі», Всеукраїнський фестиваль «Російська культура в Україні (Київ)», Перший фольклорний фестиваль національних культур «Поліське коло» (Чернігів), Дні румунської культури (Чернівці), Міжнародний фестиваль ромів «Амала»(Київ), Всеукраїнський фестиваль єврейської культури «Шолом, Україно!» (Київ), Міжнародний фестиваль культур національних меншин «Мелодії солоних озер» (Ужгород), Всеукраїнський фестиваль корейської культури «Кореяда». Велику популярність набув Форум національних культур «Всі ми діти твої, Україно» (Київ) та Київський етнічний фестиваль «Фольклорама», в концертній програмі якого брали участь народні та зразкові колективи і солісти в жанрах хореографічного та вокального мистецтв представники 24 національних товариств Київщини [4].

Підтримка етнонаціональних мистецьких проектів має велике значення в процесі виховання у населення міжетнічної толерантності, довіри і поваги до інших етнічних культур. За ініціативи Асоціації єврейських організацій та общин України вже декілька років проводиться Всеукраїнський міжнаціональний дитячий табір «Джерела толерантності». Щороку під час літніх канікул для вивчення рідних мов, знайомства з розмаїттям культур і традицій, музичними творами в жанрі фольклорного мистецтва у таборі збираються представники близько 25 національностей.

Традиційною подією вже став заснований Олегом Скрипкою Міжнародний етнофестиваль «Країна мрій», який з 2004 року збирає під київським небом українських і закордонних етно-музик усіх напрямків. Організаторська активність лідера «ВВ», виражена в модних етно-диско вечорницях, фестивалі Рок-Січ, та новій забаві, народному гулянні «Гаївки», – все це допомагає сучасній музиці із народним корінням виступити єдиним етнічним фронтом під сонцем українського шоу-бізнесу.

Серед регіонів України перше місце за рівнем етнічного мистецького потенціалу займає Київ та Київська область.

На наявність розмаїття етносів у зазначеному регіоні вплинули історичні процеси [2]. Київщина була цитаделлю української державності в княжу добу, часи козаччини і новітній час. Переважання східноєвропейських культурних норм і орієнтацій, наявність соціального і культурно-освітнього факторів стало головним чинником заселення регіону представниками різних національностей.

Представники всіх етнічних груп України прагнуть до збереження власної етнічної специфіки: рідної мови, культури, мистецтва та духовності.

На сучасному етапі в м. Києві та області функціонують 52 національно-культурні товариства міського рівня і 20 – загальнодержавного, що репрезентують 36 етнічних груп населення. Також створено 9 центрів культур національних меншин, видається 31 газета, функціонують театри, художні колективи, вищі заклади освіти, недільні школи. На базі національних культурних центрів розпочали своє творче життя народні професійні і аматорські музичні колективи етнічного напрямку.

Серед них чільне місце посідає **народний ансамбль пісні і танцю «Айренік» Союзу вірмен України**. Колектив було засновано у 1997 році на базі вірменського молодіжного клубу в м. Києві. Назва колективу «Айренік» (Батьківщина) гармонує з музичним творчим напрямом. В репертуарі ансамблю понад 30 народних вокально-хореографічних композицій. Особливу популярність мають постанови «Шалахо», «Егег», «Кочари», «Терендез» та вокально-хореографічна увертюра «Вірменія».

Ансамбль з успіхом гастролює по Україні, Вірменії, показує свою майстерність за кордоном на запрошення вірменської діаспори у світі.

За роки існування колектив брав участь у фестивалях «Терпсихора», «Фольклограма» «Всі ми діти твої, Україно», «Мости дружби», «Світ Кавказу», «Моя Вірменія», «Містерія танцю» та інших.

З 2003 року керівником та хореографом ансамблю є Сурен Марабян. Ансамбль налічує 60 учасників різних вікових категорій (від трьох до тридцяти років). Своїми піснями та танцями ансамбль «Айренік» зберігає традицію і культуру вірменського народу.

Київське товариство литовської культури ім. Майроніса започаткувало два музичні колективи, що працюють у жанрі народної творчості: **хор «Вільтіс»** (худ. керівник – Світлана

Рябінко) та *Молодіжний танцювальний ансамбль «Антра Карта»* (худ. керівник – Інна Жилсене).

Пісня і танець завжди ідуть разом, як і два покоління литовського товариства. Хор «Вільтіс» – втілення одного з найсвітліших талантів литовської народної культури – пісні. Назва колективу перекладається як «надія». Колектив було створено у 1994 році у м. Києві, з тих пір його спів можна почути на різноманітних культурних заходах як України, так і Литви. Пісня «Мусу денос кайп швянтес» (у перекладі – «наші дні наче свято») та литовський народний танок «Полька» стали візитною карткою колективу.

Молодіжний танцювальний колектив «Антра Карта» уособлює в собі надзвичайну красу литовського народного танцю. Назва колективу перекладається як «друге покоління», що, продовжуючи традицію своїх батьків, старанно підтримує литовську культуру та свої корені на Україні.

Естонське земляцтво в Україні створено у 1994 році як громадська організація, метою якої є культурно-просвітницька діяльність. З перших років свого існування товариство приділяє велику увагу збереженню народних традицій, естонської культури та музичного мистецтва.

Перші кроки для створення хорового колективу на базі товариства були зроблені у 1995 році. Спочатку це був невеличкий жіночий ансамбль (6-8 учасниць, які виконували веселі естонські народні пісні на зібраннях товариства та національних і релігійних святах).

У 1996 році розпочав свою творчу біографію ансамбль *«Силеке» (Брошечка)* під керівництвом Андреса Ролле. В 1999 року ансамбль перетворено на жіночий хор «Силеке». За цей час значно розширився склад колективу, поповнився його репертуар, основу якого складає естонська пісенна класика, ліричні, церковні пісні. У виконанні хору звучать також пісні українською, російською, литовською, польською мовами (всього біля 50 творів). У складі «Силеке» 20 учасників різного віку – від 16 до 70 років. Колектив із задоволенням бере участь у багатьох концертах та фестивалях, серед яких Естонські Дні культури в Криму, Велике співоче свято в Естонії, фестивалі національних культур «Фольклорама» та Всесвітньому форумі естонців у м. Рига. У пісенних творах «Хвилі Балтійського моря», «Маленька свіча», «Рідний дім» відображені кращі традиції мелосу та гармонійної стилістики естонської пісні.

Театр німецького фольклорного танцю «DEUTSCHE QUELLE» (худ. керівник – Світлана Цех) розпочав свій творчий шлях у 1999 році як ансамбль народного танцю *Німецького молодіжного культурного центру «Німецьке джерело»*, а з лютого 2005 р. він перетворився у Зразковий театр німецького фольклорного танцю. Тепер колектив «Дойче Квелле» – Лауреат міжнародних та всеукраїнських фестивалів, володар багатьох дипломів та нагород за участь у концертах державного рівня.

Фольклорний ансамбль «Heimliche Melodie» (Хайметліхе мелоді) було створено в Києві у 90-х роках на базі *Товариства німців «Відергебурт»*.

У складі ансамблю 15 осіб. Колектив є лауреатом Міжнародних та Всеукраїнських фестивалів, а також володарем багатьох дипломів та нагород за участь у мистецьких заходах. Художній керівник – Лариса Сорокопуд. Творчим напрямком колективу є виконання тірольських народних пісень. Незвичайний колорит і вокальна техніка тірольського стилю підкреслює екзотичність фольклорного німецького співу.

Національне культурно-просвітницьке товариство «Русское собрание» у 2004 році презентувало широкому загалу *рок-групу «Артіш»* під керівництвом Тимофія Ведерникова. Колектив із задоволенням виконує пісні російською, українською, англійською мовами. Унікальність стилю групи проявляється у комбінуванні традицій класичного року, гранжу, романсу, блюзу, етно-фольклорних мотивів. Що стосується тематики текстів – то це кохання, філософські роздуми про життя. Шанувальникам арт-рока відомі пісні «Бабье лето», «Святая Русь» та ін.. Колектив отримав визнання на фестивалях «Срібна підкова», «Київська Русь», «Фієста» та багатьох інших. У 2007 році відбулася презентація першого багатожанрового альбому «Птица счастья» з виходом в ефір одноіменного відео-кліпу.

Всеукраїнський татарський культурний центр «Туган тел» працює у Києві з 1998 року. Організатором центру є заслужений працівник культури України Каналія Хуснутдінов. Центр забезпечує єдність та захист соціальних, творчих, національно-культурних інтересів громадян

татарської національності, займається великою просвітницькою та благодійною діяльністю. В Україні працюють самодіяльні вокальні колективи, які проводять активну концертну діяльність.

Вокальний ансамбль татарської пісні «Шатлик» (худ. керівник – Елеонора Булатова) створено у 1989 році. Вперше на широку аудиторію колектив вийшов у 1990 році в Літературному музеї м. Києва. За роки існування він з концертними програмами побував у багатьох містах України, а також у Казані та Москві. Колектив бере участь у таких святах, як День Незалежності України, День Києва, День рідної мови, Дні татарської культури та ін. Влітку 2005 року «Шатлик» став Лауреатом II премії Міжнародного тюрсько-татарського конкурсу «Київ сандугачи». Колектив брав участь у VII Інтернаціональному фестивалі національних меншин «Под Кычерой» (Польща) та у Міжнародному фестивалі театрального мистецтва «Аккорд дружби» (Вільнюс, Литва). Вагомим досягненням ансамблю став випуск аудіокасет з кращими піснями колективу: «Тальян мони» (Душа гармоні), «Ін зур бахет» (Велике щастя) та жартівливої композиції «Жомга» (Зустріч у п'ятницю).

Представниками народного музичного мистецтва **Гагаузького культурного товариства є вокальний дует сестер Ганни та Юлії Мітіогло**. Молоді талановиті дівчата є студентками Київського національного університету культури і мистецтв. Їх творчість гармонійно поєднує кращі традиції гагаузького етносу з українською національною культурою. В репертуарі дуету народні гагаузькі твори, неповторні і мелодійні з етнічним забарвленням національного горлового співу.

Всеукраїнська громадська організація «Конгрес Азербайджанців України» була створена на початку 90-их років з метою об'єднання представників азербайджанської діаспори в Україні. У своїй діяльності КАУ керується демократичними принципами, гуманістичними традиціями азербайджанського та українського народів та здійснює громадсько-культурні заходи для задоволення національно-культурних, духовних, соціально-політичних, творчих потреб своїх членів, а також для захисту прав та законних інтересів громадян.

Конгрес азербайджанців України живе активним громадським життям, бере участь та є їх організатором у багатьох культурних та благодійних акціях. Яскравим представником азербайджанського музичного мистецтва є **народний колектив – ансамбль пісні і танцю «Азербайджан»** худ. керівник – народний артист України Гурбан Аббасов, балетмейстер-постановник – Сергій Шевченко). Творчість колективу широко відома шанувальникам етнічного вокального і хореографічного мистецтва. Народні танці «Ялли» та запальний «Горець» вражають красою музичного супроводу, елементами народної хореографії та екзотичністю національних костюмів артистів ансамблю. Перед глядачами з перших акордів постає в уяві величний гірський пейзаж під безкрайнім синім небом.

У склад ансамблю входить понад 60 осіб. Серед них – випускники хореографічних шкіл та професійних вищих закладів культури і мистецтв. Солістом-вокалістом і художнім керівником ансамблю «Азербайджан» є народний артист України Гурбан Аббасов. Українська народна пісня «Дивлюсь я на небо» у його виконанні завжди викликає бурхливі оплески залу. Неповторної краси голос з легкістю птаха злітає на високі ноти улюбленої і рідної з дитинства пісні. У такі хвилини забувається те, що звучить цей спів з уст співака іншої національної культури. Фінальна композиція сольної концертної програми «Азербайджана», в якій беруть участь всі учасники колективу, вражає багатством музичної форми і складними хореографічними компонентами художньої постанови.

Ансамбль з успіхом гастролює по Україні та за її межами. Підтримує тісні творчі стосунки з азербайджанською діаспорою у світі.

Регіональні організації в Дніпропетровську, Сумах, Харкові та Запоріжжі також мають власні творчі колективи.

Єврейську агенцію «Сохнут-Україна» вже багато років представляє **ансамбль єврейського народного танцю «Шахар» (Світанок)**. Художній керівник – Євгенія Монарх. Візитною карткою колективу стала хореографічна композиція «Фрейлекс». Ансамбль має звання лауреата міжнародних та всеукраїнських конкурсів і фестивалів етнічних культур

«Фольклорама», «Всі ми діти твої, Україно», почесні грамоти і нагороди за участь у мистецьких і благодійних проектах.

Асоціація грузин України «ІБЕРІСЛІ» заснована у лютому 2001 року. Першим завданням асоціації є допомога та підтримка своїх співвітчизників, надання їм юридично-правової допомоги, культурно-економічних зв'язків зі своєю історичною батьківщиною, активна участь у суспільно-політичному житті регіону та України. Головний напрям діяльності діаспори – створення на українській землі мікроклімату маленької Грузії, де кожен грузин відчує турботу власної країни, підтримку співвітчизників. Асоціація «ІБЕРІСЛІ» надає величезне значення роботі Грузинського культурно-просвітницького центру «Дружба» ім. Лесі Українки і Давіда Гурамішвілі (Київській недільній школі), що був заснований у 1996 року за сприянням посольства Грузії та місцевої грузинської спільноти.

У Київському культурно-просвітницькому центрі викладають сім вчителів. Вони безкоштовно працюють заради грузинського та українського суспільства, не шкодують сил, аби виховати для країни гідних патріотів. У центрі викладається грузинська мова та література, історія, релігія, мистецтво грузинської пісні та танцю. З 2003 року активно працюють курси з вивчення грузинської мови. Особливо приємним є те, що серед учнів є значна кількість української молоді, що з великим натхненням і завзяттям вивчає грузинську мову, танці та спів.

З 2004 року при культурному центрі існує *ансамбль грузинського народного танцю «Іберієлі»* та *дитячий хореографічний ансамбль «Оцнеба»*, котрі є лауреатами та учасниками багатьох фестивалів та культурних заходів. Керівник ансамблю – хореограф Мака Ломсадзе. У репертуарі колективу поряд з відомими народними танцями «Хоруми», «Шехведра мташі» є і сучасні постановки М. Ломсадзе.

Грузинська музична школа-студія «ІБЕРІЯ» створена в 2002 р. в місті Києві. Засновник і художній керівник – Манана Сулаквелідзе. Іберія – старогрецька назва Грузії. Головна ідея створення школи-студії – сприяння процесу національної єдності, пропаганда дружби між народами України і Грузії, ознайомлення населення з грузинською культурою і традиціями. З цією метою щороку проводяться спільні концерти під назвою «Вінок дружби».

Школа-студія «ІБЕРІЯ» об'єднує не лише дітей, але й дорослих, які знаходять тут атмосферу і дух Грузії на українській землі. В основному складі «ІБЕРІЇ» 50 учасників. Колектив бере активну участь у культурному житті України, виступає на багатьох концертних майданчиках, а також підтримує тісні зв'язки з грузинським посольством в Україні.

Активне творче життя веде *ансамбль традиційного корейського танцю «Тораді»* (худ. керівник – Марина Лі) *Корейського культурного центру в м. Києві*. За національною традицією ансамбль має жіночий склад. Танцівниці в яскравих національних костюмах з величезними віялами, прикрашеними корейськими візерунками, рухаються під супровід етнічної мелодії, малюючи на сцені унікальні фігури і композиції. Деколи вони на мить завмирають – і перед глядачами постають майже намальовані картини юних красунь в граціозних позах. «Танок з віялами» – улюблена композиція артистів ансамблю.

У репертуарі «Тораді» понад 20 хореографічних композицій. Серед них – «Імператорський танок з рукавами». Історія танцю бере початок з глибокої давнини. Але вміння берегти найкращі традиції у творах мистецтва допомогли донести до нашого часу красу національного корейського танку.

Кожен етнос і кожна нація в загальносвітовому людському потоці творення життя у притаманних їм формах і особливостях мають своє призначення. Тому й не послаблюється загальний інтерес до етносу, зумовленого мовними, природженими особливостями, набутим нормативним досвідом і психологією звичаїв, традицій, а також породженим у їхньому лоні естетичним та художнім світовідношенням [3].

Аналіз сучасного стану та основних тенденцій розвитку творчого потенціалу національних меншин, зростання їхнього внеску у соціально-політичне та духовне життя нашого суспільства свідчить про те, що національна культура набуває нових ознак, збагачується новими художніми формами та образами, що властиво процесу взаємопроникнення етнічних культур. Це дає підстави для консолідації навколо ідеї зміцнення Української демократичної держави усіх громадян, незалежно від їхнього етнічного

походження. Процес відродження етносів є дуже важливим тому, що через взаємне пізнання співіснуючих національних культур формуються толерантні міжетнічні стосунки, що є надійним фундаментом національної єдності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ануфрієв О. М. Взаємодія етнічних культур як підґрунтя розвитку національної свідомості / О. М. Ануфрієв // Наукові записки національного педагогічного університету ім. М. П. Драгоманова. – К., 2002. – Вип. 10: Релігієзнавство. Культурологія. Філософія. – С. 25–29.
2. Іваницький А. І. Українська музична фольклористика: Методологія і методика / А. І. Іваницький. – К.: Заповіт, 1997. – 391 с.
3. Нікішенко Ю. І. Поняття «етнічна культура» і «традиційна культура» в етнокультурології / Ю. І. Нікішенко // Наукові записки національного університету «Києво-Могилянська Академія»: Теорія та історія культури. – К., 2004. – Т. 24. – С. 4–12.
4. Саган О. Аспекти формування і реалізації державної етнонаціональної політики та гармонізація міжнаціональних відносин в умовах європейського вибору України: (про сучасний стан та основні тенденції розвитку етнонаціональних процесів) / О. Саган // Україна–НАТО=Ukraine–NATO. – 2008. – № 2. – С. 41–51.
5. Станкевич М. Народне мистецтво й етновідомість // Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. – Серія: Мистецтвознавство. – Тернопіль, 2001. – № 2 (7). – С. 85–89.
6. Україна поліетнічна: (Інформаційно-бібліографічний покажчик). – [Упоряд. І. Винниченко, Л. Лойко]. – Інститут дослідження діаспори. – К., 2003. – 107 с.

УДК 78.30+78.1

С. В. ТИХИЙ

ІСТОРИЧНЕ ЗНАЧЕННЯ ПРАЦІ ІВАНА ЛЕВИЦЬКОГО «ОСНОВИ ТЕОРІЇ МУЗИКИ»

Стаття присвячена історичному значенню підручника з теорії музики Івана Левицького для викладання та розвитку української галицької музичної культури і музикознавства в період між двома світовими війнами. Його педагогічний досвід, здобутки та значення для історії музичної освіти у Галичині зокрема та для України в цілому досі не отримали належного висвітлення та оцінки. Особлива увага приділяється поглядам І. Левицького на викладання теорії музики з точки зору сучасної методики викладання музично-теоретичних дисциплін.

Ключові слова: Іван Левицький, музична освіта, предмет «теорія музики», методика викладання музично-теоретичних дисциплін, музична термінологія.

С. В. ТИХИЙ

ИСТОРИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ РАБОТЫ ИВАНА ЛЕВИЦКОГО «ОСНОВЫ ТЕОРИИ МУЗЫКИ»

Статья посвящена историческому значению учебника по теории музыки Ивана Левицкого для преподавания и развития галицкой музыкальной культуры и музыковедения в период между двумя мировыми войнами. Его педагогический опыт, свершения и значение для истории музыкального образования в частности в Галичине и в Украине в целом до сих пор не получили надлежащей оценки. Особое внимание уделяется взглядам И. Левицкого на преподавание теории музыки с точки зрения современной методики преподавания музыкально-теоретических дисциплин.

Ключевые слова: Иван Левицкий, музыкальное образование, предмет «теория музыки», методика преподавания музыкально-теоретических дисциплин, музыкальная терминология.

S. V. TYKHIIY

**THE HISTORICAL MEANING OF «OF MUSIC THEORY»
BY IVAN LEVITSKIY**

This publication is dedicated to the historical meaning of textbook of Ivan Levytskyi for teaching and development of Ukrainian music culture and musicology in Halychyna in the period among First and Second World Wars. His pedagogical experience and meaning for history of music education in Halychyna and Ukraine were not explored and evaluated till now. The special attention is paid to his point of view at teaching of music theory from the point of view of contemporary methods of teaching of music theory.

Key words: Ivan Levytskyi, music education, music theory, methodics of teaching of music theory, music terms.

Актуальність теми дослідження зумовлена тим, що педагогічна діяльність Івана Левицького майже не досліджена, хоча за його посібниками з теорії музики, історії музики та гармонії вчилася ціле покоління галицьких музикантів.

Його життєвий та творчий шлях в цілому висвітлювався в енциклопедичних статтях, в «Енциклопедії українознавства»¹ та статтях Юрія Медведика². Науково-методичні і дидактичні особливості підручника з гармонії Левицького розглядалися у моїй розвідці³. Але сильні сторони його підручника з теорії музики [6], його значення для навчання музикантів як любителів, так і професіоналів у Галичині в період між двома світовими війнами, а також оцінка поглядів Івана Левицького з точки зору сучасної методики ще не були об'єктом дослідження і тут розглядаються вперше.

Мета статті – дати належну оцінку історичному значенню підручника Івана Левицького з теорії музики Івана Левицького для викладання та розвитку української галицької музичної культури і музикознавства в період між двома світовими війнами. Особлива увага приділяється його поглядам на викладання теорії музики з точки зору сучасної методики викладання музично-теоретичних дисциплін.

Після закінчення Першої світової війни Іван Левицький, досвідчений львівський педагог, на прохання музичної громадськості написав ряд підручників з музично-теоретичних дисциплін, серед яких – «Основи теорії музики» [6] та «Популярна наука гармонії». [7]. У радянський період їх існування тривалий час замовчувалося, оскільки всі викладачі повинні були орієнтуватися на праці російських, переважно московських або ленінградських, набагато рідше – українських вчених та педагогів. Згадувати свої традиції було небезпечно.

У передмові видавець підручника Михайло Таранько [6, с. 5-6] обґрунтовував актуальність появи такого підручника з основ теорії музики. Він змальовує ситуацію тих років, коли створювався підручник. Таранько описує причини, що викликали написання та видання цього підручника. Зокрема він відзначає брак підручника з теорії музики для потреб школи, а

¹ Левицький Іван // Енциклопедія українознавства: [словникова частина] / [Головний редактор В. Кубійович] – Т. 4. – [Репринтне відтворення видання 1955-1984 рр. в Україні]. – Львів: Наукове товариство імені Т. Шевченка у Львові, 1994. – 1267 с.

² Медведик П. Іван Левицький / П. Медведик // Діячі української музичної культури: (Матеріали до біо-бібліографічного словника) // Записки Наукового Товариства імені Т. Шевченка. – Львів: Наукове товариство імені Т. Шевченка у Львові, 1993. – С. 419-420. – (Т. ССХХVI: Праці музикознавчої комісії).

³ Тихий С. До історії викладання гармонії у Львові у 20-30-х роках ХХ століття (на прикладі підручника Івана Левицького «Популярна наука гармонії»): [рекомендовано для використання в навчальному процесі навчальних закладів культури і мистецтв I-IV рівнів акредитації] / С. Тихий. – Київ: Державний методичний центр навчальних закладів культури і мистецтв міністерства культури України, 2005. – 38 с.

також вказує на вибір авторитетного автора для такого роду завдання. Іван Левицький вже багато років працював у музичних школах, гімназіях і в Українській жіночій учительській семінарії музичним педагогом, який викладав усі музичні предмети і вів хор, чим здобув повагу багатьох своїх учнів і колег.

У цій праці Іван Левицький узагальнив свій багаторічний досвід у викладанні музики. У структурі підручника чітко простежуються методичні засади автора. Підручник складається тільки з теоретичного матеріалу з багатьма ілюстраціями. Шістнадцять розділів свідчать про загальну дидактичну спрямованість від початкових відомостей до виконавських вказівок щодо характеру виконання музичних творів¹.

Цікаво, що методика викладу матеріалу інакша, ніж це було у радянських підручниках, наприклад Сергія Дрімцова [4], Василя Костенка [5] та Ігоря Способіна [10]. Теоретичні теми і пояснення музичних структур у Левицького чергуються з тематикою практичного характеру. Після розділів, що пояснюють звук, нотне письмо, ключі, ноти, паузи, тактування і хроматичні знаки (розділи 1-5), слідує тема про голоси (розділ 6), після тем про лади, інтервали, мелізми (розділи 7-9) йдуть теми про позначення темпів, динаміки, акорди, музичні форми, типи музичного викладу, транспозицію та позначення щодо характеру виконання (розділи 10-16).

З вищенаведеної структури підручника Івана Левицького чітко простежується методична спрямованість курсу основ теорії музики на практичне закріплення здобутих теоретичних знань на заняттях зі співів, сольфеджіо та хору, які він викладав у жіночій вчительській семінарії.

Розпочинається курс коротким розглядом фізичних та музичних аспектів явища звука (тону), їх назвами, поняттям гами. У другому розділі «Нотне письмо. Ключі» викладаються правила написання нот, нотного стану і ключів. У третьому розділі йдеться про тривалості нот та пауз, закономірності їхнього поділу. У четвертому розділі «Такт» йдеться про такти, розміри і їх класифікацію на прості і складні, а також тактування і схеми диригування, особливості розміщення акцентів на долях такту.

При поясненні теми «Хроматичні знаки» (тобто знаки альтерації (розділ 5)) Левицький слідує тогочасним системам. На початку подаються діатонічні ступені гами До мажор та відстань між ними – один чи два півтони. На прикладі «драбини», як це було прийнято у тогочасних німецькомовних підручниках, «грубими шаблями» ілюструються діатонічні ступені, а пунктиром – звуки, які містяться між ними, але не належать гамі До мажор. Тому при написанні останніх слід вживати знаки альтерації, що альтерують діатонічні ступені.

Далі слідує пояснення знаків альтерації (дієз, бемоль, бекар, дубль-дієз, дубль-бекар) та дій, які вони означають щодо діатонічних ступенів. Оскільки Левицький вживає тільки буквену систему назв звуків, тут пояснюється написання альтерованих ступенів гами згідно з цією системою та винятки з них. На відміну від прийнятої зараз системи, ля-дубль-бемоль має назву *asas*, а сі-дубль-бемоль – *bb (bebe)* або *heses*. Окремо Левицький пояснює значення дубль-бекара («подвійний касівник» [6, с. 21]), що скасовує значення дубль-дієза чи дубль-бемоля і підвищує чи понижує відповідно на цілий тон. У випадку пониження чи підвищення дубль-дієза чи дубль-бекара на півтона вводиться один бекар, після нього пишеться відповідно дієз чи бемоль [6, с. 21]. У літературі 50-их рр. ХХ століття ці знаки згадуються як «бекар-дієз» чи «бекар-бемоль».

Надалі дієзи і бемолі класифікуються як приключеві чи випадкові та наводиться порядок написання приключевих знаків при ключі і порядок написання або скасування випадкових.

Після цього йде розділ 6 «Про людські голоси». Левицький притримується традиційних класифікацій на чоловічі (тенор, баритон і бас) та жіночі (сопрано, мецо-сопрано та альт) голоси, подає рекомендації щодо співу.

Цікаво подається тема «Гами» (розділ 7). Вона поділяється на три підрозділи – про мажорні, мінорні та хроматичні гами. Структура мажорної гами подається Левицьким на прикладі відстаней між ступенями гами, що повинна бути однаковою, незважаючи на те, від

¹ Вказівкам щодо позначень темпів присвячений розділ 10, динамічних відтінків – 11.

якого звуку вона побудована. На прикладі мажорних гам Левицький викладає закономірності квінтового кола для дієзних та бемольних мажорних тональностей. Натуральні мінорні гами виводяться автором від мажорних. Потім він пояснює утворення гармонічного та мелодичного різновидів мінору. У цьому контексті цікавим видається виклад теми «Хроматична гама». Тут її правопис подається на прикладі тільки мажорної гами (До мажор) через півтонове підвищення або пониження діатонічних ступенів гами, між якими є відстань у два півтони. Підвищення VI ступеня називається «правильним» [6; с. 29, див. перший приклад], однак тому що «прийнята орфографія наказує писати її так» [див. там само, другий приклад] – VI ступінь не підвищується, а замість нього понижується VII. Висновок з цього – «воно зрештою виходить на одно» [там само].

У розділі «Інтервали» Левицький поділяє інтервали на дві групи: чисті та всі решта (великі і малі), їх структуру. Цікаво, що він подає інтервали тільки як мелодичні¹ – у них звуки розташовані один за одним у висхідному чи низхідному порядку [6; див. ілюстрації на с. 30-34].

У розділах № 9 «Музичні знаки, прикраси, (мелізми) тріль», № 10 «Темпо» та № 11 «Динаміка» автор подає часто вживані терміни з перекладом на українську і позначення з розшифруванням. Мелізми подаються з позначеннями та з розшифруванням.

Далі Левицький подає тему «Акорди» (розділ № 12). Відразу на початку він зазначає, що «будови акордів і їх наслідства учить наука гармонії» [6, с. 39]. Тим самим автор відокремлює предмети основи теорії музики та гармонію, адже галицькі підручники з гармонії початку ХХ століття, наприклад Віктора Матюка, містили перед викладом тем, що стосувалися власне предмета гармонії, початкові відомості з музичної грамоти та теорії музики.

Левицький наголошує на терцієвій структурі акордів та на тому, що матеріалом для їх побудови служать звуки натурального мажору та гармонічного мінору. Далі він пояснює, які існують обернення акордів.

Наприкінці теми автор подає практичні вказівки для диригента чи вчителя музики, доводить, як знання акордів допомагає заспівати хорові той чи інший твір як для настроювання, так і для початку співу.

У розділі «Музичні форми» Левицький описує структуру та складові частини музичних форм різних жанрів, починаючи від мотиву, найменшої форми – простої двочастинної, закінчуючи оперою та кантатою.

На закінчення, у розділі 14 «Музичні вислови» подаються короткі, лише на півсторінки, відомості з поліфонії, у розділі 15 детально пояснюється техніка транспозиції, у розділі 16 – зібрані терміни та поняття щодо характеру виконання твору.

Цікавим аспектом цієї праці є музична термінологія, якою послуговувався Іван Левицький. Адже у підручниках з основ теорії музики, як правило, вживаються усі основні музично-теоретичні терміни. Мовознавчим аспектам музичної термінології в цей період присвячено I-й розділ кандидатської дисертації [2] та стаття «Золоте десятиріччя» (1923-1933 роки) у розвитку української музичної термінології Софії Булик-Верхоли [1]. Тут дискутуються питання характеристики музичної термінології в означений період, висвітлюють всі тенденції термінотворення на прикладі аналізу проекту «Словника музичної термінології», виданого в Інституті української наукової мови Всеукраїнської академії наук [9] та «Музичного словника» Зиновія Лиська. [8]. В цьому контексті цікаво подати термінологію, яку вживав Іван Левицький у підручнику «Основи теорії музики».

У додатку № 1 до цієї розвідки подано музично-теоретичні терміни, що їх вживає автор, з перекладом на сучасну термінологію. Серед них було багато самобутніх термінів, які зберігають свою актуальність дотепер як за способом словотворення, так і за значенням. Наприклад, новотвір Левицького «касівник» (бекар) та інші активно вживалися галицькою інтелігенцією в приватних розмовах і в радянський період.

Загалом у своїй праці Іван Левицький творив нові терміни по-різному: на основі калькування з іноземних підручників, передовсім німецькомовних, дескриптивної перекладачі²,

¹ Згідно з теперішньою класифікацією.

² Термін Роксоляни Зорівчак.

метафоризації, часткового запозичення, а також використовував українські новотвори. Було багато аналогій з іншомовними термінами. На це вказують численні посилання на німецькі та інші оригінальні терміни іншомовного походження в дужках, наприклад на с. 22 – Tonleiter («гама»), у 9 розділі «Музичні знаки, прикраси, (мелізми) триль», у 10 розділі «Темпо» та в 11 розділі «Динаміка» [6, с. 34-39], частини сонати та сонатної форми [6, с. 47, розділ 13 «Музичні форми»]. У деяких розділах подаються назви мовою оригіналу навіть без перекладу на українську, наприклад, назви частин старовинної сюїти [6, с. 45-46, розділ 13 «Музичні форми»], а оригінальні написання самого слова «світа» (тобто сюїта) французькою та німецькою подається у дужках. Це також може бути свідченням нерозвинутості української термінології у даних темах, що, зважаючи на історичні умови, зовсім не дивно.

Праця І. Левицького мала велике значення для історії розвитку української галицької музичної культури, оскільки за цим виданням провадилося навчання не тільки музикантів-любителів, але й професіоналів. Це був найдосконаліший підручник у 20-30-их роках ХХ століття у нашому краї. Він не містив практичних завдань, тому що автор весь час їх змінював або вдосконалював. Цей підручник мав практичне спрямування. З одного боку, після викладу основних положень автор повертається до них з метою закріплення і засвоєння теоретичного матеріалу. З другого боку, його будова зумовлена зв'язками з іншими предметами, які викладав Іван Левицький, передовсім із співами та хором. Це мало своє пояснення, бо він був створений для студентів, які часто не мали початкової музичної освіти.

Іван Левицький був талановитий педагог-методист, який зумів у невеликому за обсягом навчальному посібнику створити підвалини міцних знань. Цим його підручник став провідником майбутніх посібників такого типу, як підручник «Елементарна теорія музики та сольфеджіо» киянина Гліба Виноградова [3], який по-своєму прийшов до подібної методики. Блискучий та дуже досвідчений методист, Виноградов майже через 30 років викладання прийшов до висновків, що були дуже подібними до підручника Івана Левицького: слід застосовувати музично-теоретичні знання у творчій, виконавській практиці та збагачувати своє власне сприйняття музики. Відтак вивчення основ теорії музики повинно було бути насамперед спрямоване на практичне застосування здобутих музично-теоретичних знань у практичних курсах – сольфеджіо, співах, заняттях з хором та інших. Тому при формуванні курсу велике значення надається міжпредметним взаємозв'язкам.

Тим, хто сьогодні в умовах Болонського процесу та в епоху глобалізації пише нові підручники з музично-теоретичних предметів, слід враховувати не тільки російськомовні та зарубіжні підручники, а й нашу українську, зокрема галицьку, спадщину в цій галузі, у тому числі їхні термінологічні напрацювання. Передовсім підручник Івана Левицького має велике значення для історії та традицій Львівської національної музичної академії, бо саме за ним у Вищому музичному інституті імені Миколи Лисенка у Львові проводилося викладання у 20-30-их роках ХХ століття для студентів – майбутніх відомих діячів української культури.

ЛІТЕРАТУРА

1. Булик-Верхола С. «Золоте десятиріччя» (1923-33 роки) у розвитку української музичної термінології / С. Булик-Верхола // Вісник Національного Університету «Львівська політехніка». – Львів, 2005. – № 538: Проблеми української термінології. – С. 68-72.
2. Булик-Верхола С. Формування і розвиток української музичної термінології: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.02.01 «Загальне мовознавство» / С. Булик-Верхола. – Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2003. – 20 с.
3. Виноградов Г.С. Елементарна теорія музики і сольфеджіо / Г. С. Виноградов. – Елементарна теорія музики. – Ч. 1. – Київ: Музична Україна, 1971. – 170 с.; Ч. 2: Сольфеджіо. – Київ: Музична Україна, 1972. – 158 с.
4. Дрімцов С. Музична теорія: практичний курс для музпрофшкіл / С. Дрімцов. – Київ: Державне видавництво України, 1925. – 164 с.
5. Костенко В. Практичний підручник елементарної теорії музики / В. Костенко. – Харків: Державне видавництво України, перша друкарня, 1930. – 30 с.

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

6. Левицький І. Основи теорії музики / І. Левицький. – Львів: накладом М. Таранька, з друкарні НТШ, 1921. – 56 с.
7. Левицький І. Популярна наука гармонії / І. Левицький. – Жовква: Друкарня оо. Василіян у Жовкві, 1929. – 92 с.
8. Лисько З. Музичний словник / З. Лисько. – Київ: Музична Україна, 1994. – 168 с.
9. Словник музичної термінології: проєкт / Всеукраїнська академія наук, Інститут української наукової мови. – Харків-Київ: Державне видавництво України, 1930. – 74 с. – (Матеріали до української термінології та номенклатури; Т. XX)
10. Способин І. Елементарная теория музыки / И. Способин. – [8-е изд.] – Москва: Музыка, 1984. – 198 с.
11. Элементарная теория музыки и сольфеджио: программа для подготовительных отделений вокальных факультетов музыкальных вузов / [Составитель Г. Виноградов]. – Москва: Всесоюзный методический кабинет по учебным заведениям искусств и культуры; Киевская гос. консерватория имени П. И. Чайковского, кафедра теории музыки, 1987. – 28 с.

Додаток 1. Короткий список термінів та понять, що вживалися Іваном Левицьким, та їх переклад на сучасну термінологію (за абеткою).

І. Термін у Івана Левицького	І. Сучасний термін
акорд ноновий	нонакорд
акорд септімовий	септакорд
акорд у перевероті	обернення акорду
ампромпті	імпровізація
артистичне виведене	вказівки щодо характеру виконання
в долину	донизу
виведене	розшифрування
взір	приклад
гама дурова (мажорна) або весела	мажорна гама
гама мольова (мінорна) або сумна	мінорна гама
двочастинна форма пісні, двочастинна пісня	проста двочастинна форма
дословне повторене	точно повторення
еліпса круглава (порожня або виповнена)	овал (незамальований чи замальований)
жарт	скерцо
звичайні або природні звуки	діатонічні ступені гами
зладжений	побудований (акорд на якомусь ступені гами)
зложена форма пісні, зложена пісня	складна двочастинна чи тричастинна форма
змінене повторене	змінене повторення
касівник	бекар
касувати або зносити	скасовувати (альтерацію)
лінія горішня дописана	додаткова лінійка над нотним станом
лінія долішня дописана	додаткова лінійка під нотним станом
мольова гама гармонічна	гармонічний мінор
мольова гама мельодийна	мелодичний мінор
музичні вислови	типи викладу
музичні знаки	позначення
нотна лінія	нотний стан
обнижати	понижувати
орхестра	оркестр
первісна мольова гама	натуральний мінор
первісна форма акорду	основна форма акорду

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

перерібка	розробка (в сонатній формі)
переставки	зміна знаків альтерації (відповідні зміни)
підвисшати	підвищувати
побічна або співна тема	побічна тема
подвійний бемоль	дубль-бемоль
подвійний касівник	знак, що скасовує дубль-дієз чи дубль-бемоль повністю (тобто підвищує чи понижує на цілий тон)
подвійний хрестик	дубль-дієз
поодинокий касівник	знак, що скасовує дубль-дієз чи дубль-бемоль частково (тобто підвищує чи понижує на півтона)
поперечна чертка	ребро, в'язка
потпурі	попурі
прикраси	мелізми
принагідні хрестики чи бемолі	випадкові знаки альтерації
реченє	речення
ріжнородна гармонізація	відмінна гармонізація
рондо на одній темі	рондо
рондо о двох темах	подвійне рондо
рондо о трох темах	потрійне рондо
світа	сюїта
септимо-домінантовий акорд	домінантсептакорд
скаля	гама
скількість тонів (акорду)	кількість звуків (акорду)
спосіб писаня	написання
ступень	ступінь (гами)
такт	1) такт; 2) розмір; 3) тактування
такт три-півнотний	розмір 3/2
такт простий (двочастинний чи тричастинний)	простий такт чи розмір (дводольний чи тридольний)
такт три-четвертний	розмір 3/4
такт зложений	складний такт чи розмір
тонація	тональність
тоніка або підставовий звук	перший ступінь гами, основний звук
точка	крапка (коло ноти)
тріль	трель
тричастинна форма пісні, тричастинна пісня	проста тричастинна форма
у гору	вгору
уступ	номер (в опері)
характеристична або ведуча нота	ввідний тон, 7 ступінь гами
хоруговка	хвостик
хроматичні знаки	знаки альтерації
хрестик	дієз
чертка	риска (тактова)
чотири удари	чотири долі

НИКОЛО ПАГАНИНИ – ВІРТУОЗ-НОВАТОР ДОБИ РОМАНТИЗМУ

Статтю присвячено висвітленню новаторських рис у виконавській творчості Ніколо Паганіні та простежується вплив його генія на виконавців-віртуозів епохи романтизму.

Досліджено факти, які підтверджують його геніальність: виняткову технічну біглисть, чистоту інтонації, володіння даром проникати в саму сутність музики.

Ключові слова: геній, віртуоз-новатор, феномен, вундеркінд.

НИКОЛО ПАГАНИНИ – ВІРТУОЗ-НОВАТОР ЭПОХИ РОМАНТИЗМА

Статья посвящена анализу новаторских черт в исполнительском творчестве Никола Паганини и прослежи влияние его гения на исполнителей-виртуозов эпохи романтизма.

Исследованы факты подтверждающие его гениальность: исключительную техническую беглость, чистоту интонации, он обладал даром проникать в самую суть музыки.

Ключевые слова: гений, виртуоз - новатор, феномен, вундеркинд.

NICOLO PAGANINI – VIRTUOSO-INNOVATOR OF THE ROMANTIC PERIOD

The article deals with innovative features in the works Nicolo Paganini's performance and its influence on the genius of the performers-virtuoso romantic era.

Researched facts that confirm his genius: virtuosity exceptional technical, purity of intonation, he had a gift to penetrate the very essence of music.

Key words: genius, virtuoso-innovator, a phenomenon geeks.

Знакова постать Ніколо Паганіні знаходиться в колі зацікавлень музикознавців, які постійно досліджують його феномен, зокрема, санкт-петербурзький музикознавець Тетяна Берфорд в авторефераті дисертації «Стильові джерела творчості Ніколо Паганіні» вказує на питання кореляції скрипкового мистецтва з вокальним стилем бельканто.

Метою статті є узагальнення новаторських рис у виконавській творчості Ніколо Паганіні та вплив його генія на інших виконавців-віртуозів.

Епоха романтизму збагатила мистецтво різноманіттям нових тем, рідко вживаних у музичній творчості попередніх століть. Глибина і багатоаспектність переживань викликають велике зацікавлення митців, тонке відчуття лірико-психологічних образів стало одним з величезних досягнень мистецтва ХІХ ст. Правдиво відображаючи складне внутрішнє життя людей, романтизм відкрив у музиці нову сферу почуттів. Важливе місце зайняла тема «ліричної сповіді», особливо любовної лірики, яка розкривала внутрішній світ героїв.

Композитори змальовували музичні картини природи, за допомогою звуків переконливо відображали образи мрій, страждань і душевних поривів. Домінуючою темою в літературі і музиці епохи романтизму став трагічний конфлікт між героєм і навколишнім середовищем. Мотив смутку за недосяжно прекрасним світом, захоплення митців гармонійністю природи породжували гірку іронію через невідповідність реального світу.

По-новому зазвучала героїчна тематика, набуваючи національного колориту та особливої тембральної палітри. Один з основних естетичних пріоритетів романтизму – звернення до глибин народної творчості. Глибоке вивчення джерел національного фольклору розширило коло художніх образів, заповнило мистецтво маловідомими темами із сфери героїчного епосу, старовинних легенд, фантастичних і казкових образів, язичницької поезії, картин природи.

Для романтичної музики, пантеїстично-фантастична сфера в майбутньому мала велике значення.

Як наслідок нового ідейного змісту мистецтва романтизму з'явилися нові виразові засоби. Можна стверджувати, що головна риса цього методу – підвищена виразність. Художник-романтик втілював у своєму мистецтві кипіння пристрастей, що не було притаманним просвітницькій естетиці, перевага почуттів над розумом – аксіома естетики романтизму.

На концертній естраді утверджувався новий тип віртуоза-інструменталіста, який відрізнявся від виконавців попередньої епохи більшою різносторонньою освіченістю. Пропагувався образ романтичного героя. У виконавстві зароджувався бравурний стиль, схильність до віртуозних ефектів, натяк до розважальності.

Середовище сприяло розвитку виконавської культури та появі таких блискучих віртуозів, як Ніколо Паганіні (1782–1840), Фридерік Шопен (1810–1848), Ференц Ліст (1811–1886).

На винятково високий рівень піднялася віртуозна техніка виконання, барвистість звука, розширилися межі музичних інструментів. Важливе місце зайняла фортепіанна музика, яка відіграла ключову роль у творенні нового музичного стилю. Виникли нові види романтичної інструментальної музики, не пов'язані з класичною сонатою – фортепіанна мініатюра, програмна симфонія і симфонічна поема. У фортепіанній музиці домінує програмність на основі ліричної камерної мініатюри, наприклад, у Роберта Шумана («Фантастичні п'єси», «Карнавал», «Крейслеріана»); Ференца Ліста («Сонет Петрарки», «На березі струмка», «Заручення»). Прояви нової романтичної тенденції зустрічаються в опоетизованому жанрі міського побуту (мазурки і вальси) Фридеріка Шопена.

Знаковою рисою музичного мистецтва Західної Європи першої половини XIX століття було формування національно-романтичних шкіл, які збагатили музичне мистецтво особливим репертуаром і дали поштовх до творчої діяльності виконавців-віртуозів.

Виняткове значення Ніколо Паганіні полягає в тому, що він став творцем нового романтичного виконавського стилю. Сучасники стверджували, що важливим елементом його виконання було фантазування у манері італійських народних імпровізацій. Більшу частину музичних ефектів він перейняв від народних виконавців, проявляючи геніальність лише при виконанні своїх власних творів.

Ранг музиканта-виконавця значною мірою залежить від того, наскільки він знає свої внутрішні механізми, творчі можливості і використовує їх у концертній діяльності. «Велич Паганіні визначається не тільки його геніальним обдаруванням, тією титанічною працею, яку він приклав до розвитку свого таланту, але і особливою здатністю проникати у таємні глибини людської психіки, резерви свідомості, що дозволяло відкривати дивні механізми, властиві людині, але невідомі науці того часу» [2, с. 76].

Як зазначає празький професор Юліус-Макс Шотткі у книзі «Paganini Leben und Treiben als Künstler und als Mensch» (Prag, 1830), «батько Паганіні відкрив надзвичайний талант й музичні здібності сина у грі на скрипці в ранньому віці і суворо виховував та примушував годинами грати до знемоги» [3, с. 6].

Все творче життя геніальний віртуоз-вундеркінд шокував своєю грою. Сучасники відзначали гру Паганіні як технічно винятково майстерну, вказували на надзвичайну біглисть пальців, бездоганну чистоту інтонацій, чіткі флажолети й акорди. Він жартома виконував те, що здавалось недосяжним навіть для видатних віртуозів того часу. «Для Паганіні звуки – засіб для самовираження, але ледве розворушивши слухача, він миттєво руйнує зачарування різкими штрихами, ніби не бажає поринути в благородні приємні почуття... Але раптом знову сповиває душу дивною золотою ниткою» [4, с. 233].

Серед багаточисленних спогадів сучасників Ніколо Паганіні, варто виділити блискучі і захоплюючі сторінки, які йому, великому віртуозу, присвятив Генріх Гайне у новелі «Флорентійські ночі» «Ця людина – краса своєї батьківщини і заслуговує найвищої оцінки» [1, с. 468].

Крім прижиттєвих біографів Г. Ембера де Лафалека, Ю.-М. Шотткі, Ф. Шютца, Г. Андерса, і до ґрунтовних дослідників творчості – Джанкарло Конестабіле («Життя Н. Паганіні із Генуї», Перуджа, 1851), монографій Франсуа Фетіса, Ореста Бруні, Елізи Полько, Арнольда Ніглі, Жака Продома, варто згадати методичну працю франкфуртського капельмейстера Карла Гура,

(Майнц, 1830), книгу «Паганіні» Юліуса Каппа, (Берлін, 1913). Ця остання монографія, на думку дослідників творчості є найціннішою.

У 1935 році вийшла книга «Інтимний Паганіні» Артуро Кодіньйола, яка включала епістолярну спадщину (288 листів). Ця праця спиралася на архівні документи, розкривала естетичні смаки, його зацікавлення, відкинула всі видумки і легенди. До століття з дня смерті Паганіні в 1940 році в Генуї побачила світ книга «Генеалогія Ніколо Паганіні» Джованні Боєро, (Генуя, 1940). Особливу вартість представляють ґрунтовні дослідження творчості Паганіні – Дж. де Курсі (Оклахома, 1957), І. М. Ямпольського (Москва, 1961–1968), і Е. Нейла (1990), які описують його мистецтво як безпрецедентне явище, яке формувалося у виняткових обставинах. Дослідження «Віртуозність на альті в творчості Роллі і Паганіні» (1975) Л.-А. Б'янкі, монографія «Алесандо Ролла» Л. Інцагі (1984), стаття «Три Локателлі і Паганіні» А. Канту (1988) висвітлюють проблему виникнення віртуозного мистецтва Паганіні, яке вразило сучасників авангардизмом.

Ніколо Паганіні, попри наявність учителів, здобував музичну освіту самотужки, завдання техніки і скрипкових можливостей він вирішував у свій спосіб. Кажуть, що талант будує через прірви мости, а геній перелітає через них. Таким був політ Паганіні. Як пише Ю.-М. Шотткі, на концерті в Пармі багатий купець Ліврон позичив скрипку Н. Паганіні роботи Й. Гварнері, після закінчення виступу відмовився взяти назад, оскільки був вражений грою, і просив зберегти її на пам'ять. Це був улюблений інструмент Паганіні [3, с. 10]. Ця скрипка й досі зберігається в Генуї.

Інший біограф – сучасник митця Г. Ембер де Лафалек стверджував, що Паганіні часто грав на альті, причому грав блискуче, а також на гітарі, приблизно як на скрипці, хоча не дотримувався системи кращого гітариста того часу – Джульяні [3, с. 14]. Гітара пробуджувала його творчу фантазію. Він написав прекрасні квартети для гітари, скрипки, альтя і віолончелі.

Цікавий експеримент виник на концерті в місті Лукка, де Паганіні грав на двох струнах, бажаючи шокувати публіку і освідчитись знатній дамі. Також у нього є твори, написані для однієї струни [3, с. 16]. Феноменальну досконалість геніального скрипаля збагнути надзвичайно складно. Власне, схожі епізоди з життя Паганіні робили його в очах публіки надприродним, демонічним.

Варто звернути увагу на суперництво Ніколо Паганіні з різними скрипалями – віртуозами того часу: Ш. Лафоном, Л. Шпором, К. Ліпінським, О. де Віто та іншими.

Н. Паганіні як справжній музикант-романтик досліджував у своєму інструменті нові виразові колористичні можливості. Гра на одній струні, розвиток прийому *pizzicato* (часто з поєднання аґсо на двох струнах), нові штрихи, незвична аплікатура, вибагливий ритм, ефекти зображальності – бурі (тремоло і глісандо), дзвіночків (*pizzicato*), еха (флажолети), різні динамічні контрасти (бурхливе *prestissimo* і похмуре *largo*), особливі способи гри смичка на струнах, навіть іноді перестроювання струн скрипки – все це сміливі і новаторські знахідки геніального скрипаля.

«Паганіні розширив і поглибив коло музичних образів, притаманних скрипковому мистецтву, тим самим розширив сферу суспільного впливу скрипкового виконавства» [7, с. 206]. Він сміливо використовував технічні прийоми, збагачуючи виразові засоби інструмента, досягнув нову колористичну трактовку, звільнив скрипку від впливу естетики попередньої епохи, став першим геніальним колористом в історії інструментального виконавства. Його *tours de forces*, гра на одній струні соль вражала сучасників, зміна строю скрипки, використання щипкової техніки у поєднанні з ударною технікою смичка, подвійні флажолети – це зовсім не прості віртуозні прийоми. Колористична трактовка скрипки базувалася на повнозвучності всього діапазону, найвищих регістрів, різних видів подвійних нот, акордів, подвійних флажолетів, *pizzicato*, ударних відскакуючих штрихів, *glissando*, *vibrato*, хроматизації пасажів. Важливим елементом було контрастне протиставлення далеких регістрів. Його віртуозні прийоми отримали втілення в «24-х капричіо» для скрипки соло – енциклопедії романтичної техніки.

Ю.-М. Шотткі писав: «Дуже часто в розмові зі мною повертався Паганіні до одного і до того ж, коли залишить сцену, то відкриє світу свою музичну таємницю... володіння нею

дозволить розвивати своє мистецтво протягом трьох років. Паганіні часто повертався до цієї теми і казав, що віолончеліст Гаetano Чанделлі із Неаполя знає цю таємницю. Багато років він був посереднім віолончелістом, але він мене зацікавив і я йому захотів допомогти... Протягом трьох днів став зовсім іншою людиною і все більше дивував глибиною виконання» [2, с. 76-77].

В листі до Гаetano Чанделлі Паганіні дає пораду: «Будьте уважні в *adagio*, грайте чисто, співуче, бережіть сили для місць, які вимагають швидкої гри» [2, с. 87]. Його таємниця певною мірою стосувалася глибини проникнення в природу інструмента. До кінця свого життя Паганіні не відкрив своєї таємниці, хоча мав намір написати «Школу скрипки» [3, с. 6].

Сучасна психофізіологія пояснює роль хвилювання і усвідомлення часу на сцені в процесі виконання музики. Такими механізмами найчастіше користуються виконавці, які досягнули найвищого професійного рівня. Аналізуючи досвід видатних музикантів, можна констатувати, що артист перебуває на сцені у двох вимірах: він знаходиться і в майбутньому, передбачаючи те, що мало би відбутися, і в теперішньому часі контролює реалізацію задуманого – виразність, звучання, аналіз реакції залу. Про таке творче роздвоєння говорили С. Рахманінов, Ф. Шаляпін, Д. Ойстрах.

У період підготовки твору до виконання відбувається процес якісного переходу від деталей до його цілісного охоплення, концентрується увага, для складної системи розкриття змісту музичного твору. Борис Асаф'єв розвинув думку стосовно «кристалізації музики» в музичній формі «як синтез всеохоплення». Ріхард Вагнер суголосно зазначав про охоплення всього твору внутрішнім слухом на прикладі увертюри до опери «Тангойзер», яка виникла в його мозку в цілісному звучанні.

Відомий лист, написаний В. А. Моцартом : «П'єса з'являється майже готовою в моїй голові, але я її охоплюю одним поглядом... якби в цілому» [2, с. 82].

«Кристалізація форми», стислість в цілісній структурі – наслідок зміни буття форми у психіці музиканта. При цьому процес розгортання музики в часі змінюється у свідомості немов у багатовимірному архітектурному ансамблі з майже одночасним досягненням єдності музичного твору [2, с. 83].

Російський піаніст Святослав Ріхтер наголошував на необхідності досягнення погляду на твір немов «з орлиного лету» [2, с. 83].

Угорський скрипаль Йозеф Сигеті, підсумовуючи виконавський досвід, наголошував на «внутрішньому часі» виконавця, здатності внутрішнім слухом охопити музичний твір [2, с. 83].

У статті про Ніколо Паганіні Давид Ойстрах підкреслював, що «Паганіні поєднав дивовижний комплекс таланту, темпераменту і виняткове уміння використовувати свої психофізичні якості. Його мистецтво – плід праці і генія, інтуїції і точного розрахунку» [2, с. 80].

Досконале знання м'язового апарата, уміння пристосовуватися до його особливостей властиве Ніколо Паганіні. Такий підхід може служити добрим прикладом для інших виконавців. Зв'язок відчуттів тих механізмів зі станом Ніколо Паганіні гіпотетичний, але багато видатних музикантів виявляли аналогічні явища.

Тепер проаналізуємо іншу сторону проблеми – м'язову, пов'язану з феноменом «електрики» і пальцевим імпульсом. Можна стверджувати, що у Ніколо Паганіні був якісно інший характер рухів, особливо коли досягав високого енергетичного тону, який проривав бар'єр звичайного стану, включав резервні можливості людського організму.

У Франкфурті на початку 1830 року гру Ніколо Паганіні слухав Роберт Шуман. У цей час він вагався, який вибрати шлях, – літературу, філософію мистецтва чи музику. Мистецтво італійського віртуоза вплинуло на його подальшу долю, він починав писати роман «Вундеркінди», присвячений проблемі синтезу віртуозної досконалості й артистичної виразності. Мистецтво Ніколо Паганіні Роберт Шуман оцінив «як поворотний пункт у віртуозності» і писав, що «під рукою майстра навіть сухі учнівські формули загоряються полум'ям, дихаючи пророцтвом Піфії» [6, с. 317].

Угорський композитор-піаніст, віртуоз Ференц Ліст також захоплювався мистецтвом Ніколо Паганіні. Осмислюючи його відкриття, він прийшов до висновку: «Треба дати пальцям можливість жити власним життям і керуватися іншою системою управління м'язами» [2, с. 80].

Ніколо Паганіні у світлі свого генія є для нас універсальним митцем, який проникав у саму сутність музики, особливо в сутність виконавського процесу, він знайшов нову форму спілкування з музикою і скрипкою. Ніколо Паганіні виступав не тільки як великий скрипаль, але і як вдумливий режисер залу, вмів розставляв смислові акценти, формував слухацьке сприймання. У цьому геніальність, за словами його сучасників «диявольського» виконавця. Власне досягнення органічної єдності залишається найбільшим секретом творчості геніального скрипаля.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гейне Г. Собрание починений / Г. Гейне. – Флорентийские ночи. – Т. 4. – М.: Худ. лит., 1982. – 590 с.
2. Григорьев В. Никколо Паганини жизнь и творчество / В. Григорьев. – М.: Музыка, 1987. – 144 с.
3. Мейчик М. Паганини / М. Мейчик. – М.: Гос. муз. издат., 1933. – 46 с.
4. Рабинович А. Избранные статьи и материалы / А. Рабинович. – М.: Советский композитор, 1959. – 258 с.
5. Ферман В. История новой западноевропейской музыки от 1789 года до Вагнера / В. Ферман. – М.-Л.: Гос. муз. издат. – Т. I. – 1940. – 455 с.
6. Шуман Р. О музыке и музыкантах / Р. Шуман. – М.: Музыка, 1975. – Т. 1. – 407 с.
7. Ямпольский И. Никколо Паганини / И. Ямпольский. – М.: Музыка, 1968. – 448 с.

УДК 781.7(4) (510)

ВАН СИ

ЕВОЛЮЦІЯ ОПОСЕРЕДКУВАНЬ ОБРАЗІВ КИТАЮ У ЄВРОПЕЙСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ ТРАДИЦІЇ

У статті простежується еволюція у принципах відображення образів Китаю в європейському музичному мистецтві з позицій співвіднесення особливостей далеких культурних традицій та історичних епох, потрактованих крізь призму провідних стилевих орієнтирів, національного й індивідуально-авторського начал.

Ключові слова: культурна традиція, світоглядні орієнтири, естетичні принципи, інтерпретація поетичного слова.

ВАН СИ

ЭВОЛЮЦИЯ ОПОСРЕДСТВОВАНИЙ ОБРАЗОВ КИТАЯ В ЕВРОПЕЙСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ

В статье рассмотрены этапы эволюции в принципах отражения образов Китая в европейском музыкальном искусстве с позиций соотношения особенностей далеких культурных традиций и исторических эпох, трактуемых сквозь призму ведущих стилевых ориентиров, национального и индивидуально-авторского начал.

Ключевые слова: культурная традиция, мировоззренческие ориентиры, эстетические принципы, интерпретация поэтического слова.

VANG SI

THE EVOLUTION OF ADAPTATIONS OF IMAGES OF CHINA IN THE EUROPEAN MUSICAL TRADITION

The article discusses the stages of evolution in the principles of image maps of China in European art music from the position of features matched distant cultural traditions and historical epochs, interpreted through the prism of the leading style guidelines, national and individual-copyright principles.

Key words: cultural tradition, world landmarks, aesthetic principles, interpretation of poetry.

Втілення східної поезії в європейській музиці має давні та різноманітні традиції, починаючи від доби романтизму і до наших днів. Воно ставить особливі завдання перед митцями, що звертаються до мистецтва далеких культур і при цьому користуються перекладами різного рівня автентичності, відповідності прототипу та художньої ваги.

«На жаль, – як зазначає літературознавець-сінолог І. Лісевич, – дуже багато чого в середньовічному мистецтві ми розцінюємо лише як умовність, як образ, часто забуваючи, що мистецтво це будувалося зовсім на інших засадах і бачило світ іншим. Дивні нитки удаваної схожості часом об'єднують старий Китай і Європу, але частіше це все-таки видимість, бо різні і сприйняття навколишнього світу, і відгук на нього. Ми йдемо в гори, щоб підкорити вершину, ступити туди, куди не ступала нога іншої людини, залишити знак своєї присутності – вимпел, прапор. Людина Сходу йшла перш за все, щоб отримати, долучитися до дивовижного потоку духовного початку, який був розлитий у природі тим більше, чим вище і далі піднімався мандрівник від суєтного світу пристрастей, що нуртує в населених людьми долинах. Йому ніколи б не спало на думку підкорювати з боязні забруднити і зруйнувати, він ніколи б не зважився мітити вершину знаком свого «я» – всього лише незначної частки вічно мінливого світобудови» [2, с. 7]. З наведеного стає зрозуміло, наскільки відмінними за світоглядом є культурно-етичні позиції Сходу і Заходу. Однак у європейському музичному мистецтві приклади використання образів Сходу і Китаю є достатньо численними. Поряд із стилізованими сюжетами, сповненими умовною символікою і виразністю, особливими є приклади трактувань зразків поетичного мистецтва Китаю у музиці, серед яких майже виключними є приклади поезії династій Тань і Сунь (що збігаються у часі з епохою Відродження у Європі). Це зумовлює подвійну дистанцію – з позицій культурної традиції та епохи. Третім параметром дистанціювання є метод і якість перекладу поетичних текстів, серед яких вільні переспіви з підстрочників, поетичні парафрази та переклади, здійснені професійними перекладачами.

Мета статті – розглянути особливості трактування образів Китаю, його мистецтва і поезії у композиторському доробку митців Європи.

Першою і, мабуть, вихідною проблемою є рівень світоглядного суміщення. У науковому плані дослідження специфіки втілення поетичного слова іншої культурно-цивілізаційної сфери у музичному мистецтві все ще залишається недостатнім. Зокрема події, пов'язані з проникненням китайської культури в західному напрямі, досліджуються у працях «Китай та Захід» японського автора Банно Масатака, «Нотатки про китайські подорожі в середньовіччі на Захід» І. Бретшнейдера, «Християнство на Великому Шовковому шляху» Ю. Бурякова, «Бань Чжао в Західному краї» Л. Васильєва, «Захід та Схід» Н. Конрада, «Китай у Європі XVII-XVIII ст.» О. Фішмана, «Китай і Захід» В. Франке, «Великим Шовковим шляхом: перські євреї в країнах Азії» М. Носовського, «Місія іезуїтів у Китаї» Д. Дубровської, «Католицькі місії в Індії, Китаї, Японії» Я. Адельхейма та ін.

Більшість праць класичного музикознавчого напрямку, у ракурсі окресленого наукового пошуку орієнтована на питання вокального мистецтва у педагогічному та методико-виконавському аспектах. Такими є статті та дисертаційні роботи Чжан Чунь Лян, Лю Сімей, Ші Хун Чан, Чань Лунь. Роботи, які торкаються хоча б побіжно суміщення світоглядно-мистецьких позицій європейської та китайської культур, залишаються нечисленними. У цьому контексті працюють І. Савчук, Г. Вірановський, Лю Бінцян, Ма Вей, Хоу Цзянь та ін.

Принцип психологічної дії китайського поетичного мистецтва переконливо окреслений у передмові до збірки китайської пейзажної лірики: «Китайський вислів традиційно сприймався як протиставлення слова та образу, який словом лише пробуджується, але живе поза ним, за власними законами. Відлунали слова, але роються образи – часом інші, ніж ті, що названі словом» [2, с. 13].

У музичній інтерпретації європейської традиції ми практично не зустрічаємо оригінальних китайських текстів, тому специфіка художнього вирішення визначається суголосністю перекладу мистецьким запитам і пошукам композиторів. Завдання перекладачів виявилось надзвичайно складним, бо потрібно було і передати своєрідність творчої манери поета, і створити якісь відповідності між докорінно різними поетичними системами.

«Регулярний» китайський вірш заснований не на звичному європейцю чергуванні ударних і неударних складів, але на чергуванні музичних тонів, що відрізняються за висотою і тривалістю. Ці тони, які слугують засобом відмінності змісту слів, надають віршу своєрідну, ледве вловиму для європейського вуха мелодійну ритміку. Рядок не визначає кількість ударних складів, а кількість слів, бо слова були, як правило, односкладовими. «Рима, яка зазвичай є наскрізною, здається нам бідною і невиразною», – пише І. Лісович. – Проте закінчення рядків все ж таки залишалися співзвучними, і це робить дещо вразливою позицію тих, хто намагається перекладати китайську поезію білим віршем» [2, с. 11].

У європейській музиці на різних етапах розвитку мистецьких процесів спостерігається різна мотивація звертання до тематики, пов'язаної з Китаєм. У доромантичну добу переважає прагнення до відтворення екзотичної умовності, насамперед у музично-театральних жанрах та інструментальних програмних творах. Образи Китаю у європейському музичному мистецтві до XVIII–XIX ст. позначені втіленням екзотичної умовності, насамперед у музично-театральних жанрах та інструментальних творах з програмністю театрального спрямування. Як приклади можуть послужити чакона з опери «Роланда» Ж. Б. Люллі, у якій радісний народ східного Китаю вшановує Медору як обранця цариці Анжеліки; флейтова композиція «Китайський бамбук» Джузеппе Саверіо Рафале МеркадANTE (Mercadante) (1795-1870), клавесинна сюїта «Китайці» Ф. Куперена. Свій внесок у тематику здійснив французький композитор і педагог Франсуа (Еммануель-Жозеф) Базен (Bazin), (1816—1878), автор комічних опер, серед яких виділяється «Подорож до Китаю» («Le voyage en Chine», 1865).

У XIX столітті у пору європейських впливів на Китай та зацікавлення мистецтвом народів світових культур, що призвів до руйнування європоцентризму, у теорії мистецтва зароджується реалістичний напрям змалювання Китаю в музичній творчості, що знайшов відображення у композиціях симфонічного, балетного, оперного жанрів, у сфері чистої камерно-інструментальної музики. У цей період вказану групу творів своїм внеском збагатили М. Равель («Китайський танець» з балету «Сон Флоріни»), П. Чайковський («Китайський танець» (Allegro moderato) з балету «Лускунчик») та майстер музичної мініатюри і транскрипції Фріц Крейслер (скрипкова мініатюра «Китайський тамбурин», що, як і більшість, відрізняється мелодичною свіжістю, витонченістю, вишуканістю гармонії, тонкою розробкою скрипкової фактури та фортепіанного супроводу і вважається однією з кращих композицій автора, яка стабільно виконувалася на *bis* на його концертах).

На зламі XIX – XX століть формується естетичний (естетський) напрям, пов'язаний з експериментами у пошуку нової образності та нових форм віршованої мови, і символістський, що ініціюється пошуками структури та виразовості через заглиблення у засади духовної культури Стародавнього Сходу. Жанрова сфера музичного мистецтва охоплює оперу, балет та камерну музику (у тому числі й вокальну)¹.

З огляду на відмінність світоглядних установок, філософських концепцій, глибинних закономірностей творчості митців, що належать до західної та східної культур, до того ж розділених століттями розвитку цивілізації, найсприятливішими та найбільш мистецько-плідними періодами їх конвергенції стало міжвоєнне двадцятиліття, для якого притаманні сецесійно-модерністичні орієнтири, що знаменувалися створенням Г. Малером «Пісні про Землю» на вірші китайських поетів, написанням Ф. Бузоні та Дж. Пуччіні опер «Турандот», опери «Соловейко» І. Стравінським на китайський сюжет, створенням балетів «Чудесний мандарин» Б. Бартока та «Червона квітка» Р. Глієра, опери «Ніксон в Китаї» Дж. Адамса та багатьох інших творів, засвідчує усталеність взаємодій китайської та європейської культур у сьогоденні.

Серед численних зразків та збірок перекладів китайських поетичних творів, що були видані європейськими мовами, унікальним за значенням для музичного мистецтва є «Китайська флейта» Ганса Бетге². Одразу після виходу у світ твір розійшовся в кількості 100 тисяч

¹ До цього періоду належать і перші звернення до поезії Китаю у камерно-вокальній музиці українських композиторів І. Белзи та Б. Лятошинського.

² Hans Bethge, «Die Chinesische Floete» (1907).

примірників, потім перевидавався 30 разів. На вірші з цієї книги писали музику Густав Малер («Пісня про Землю»), Ріхард Штраус («Gesänge des Orients» Five songs for voice and piano, Bethge), Кароль Шимановський, Богуслав Мартіну, Арнольд Шьонберг, Антон Веберн (вокальні цикли op.12 і 13), Віктор Ульманн («Chinesische Melodramen», 1936), Ернст Кшенек, Бернард ван Дірен і ще загалом – понад 160 композиторів.

Найбільш відомим твором у цьому переліку є Симфонія-кантата для тенора, контральто і оркестру «Das Lied von der Erde» («Пісня про Землю») Г. Малера на вірші середньовічних китайських поетів тансько-сунської епохи – Лі Бо, Ван Вей, Мен Хао-Женя. Цей твір у ствердженні символістських образів та засобів вираження розвиває концепцію символістського художнього методу відносно твору композитора, усвідомленого в останніх виданнях в органіці поєднання із символізмом і в безпосередності виходу на китайську поезію як таку.

Близькими до ідеї множинності «дзеркальних» ефектів у тембральних співвідношеннях і в драматургії цілого (а саме до естетики «шань-шуй») є «Відображення» К. Дебюссі та однойменний фортепіанний цикл Б. Лятошинського, «Прелюдії у стилі Шань-Шуй» Л. Дичко чи саундтрек І. Щетинського до фільму Ігоря Подольчака «Las Meninas» («Дзеркала»).

Однак більш безпосереднім віддзеркаленням символізму, орієнтованого на традицію Сходу, є вокальна мініатюра «Китайський рондель» К. Дебюссі на власний текст. Композитор, мабуть, вперше серед європейських музикантів виділив не лише образно-ментальний аспект стилю поетичного висловлювання, але й комбінаторику, структурний принцип поетичного мислення Китаю.

Рондель-зірка – стабільна поетична форма, що складається з 13 рядків з рефренами в 1, 4, 7, 10 та 13 рядках з обов'язковим рефренним ходом (зміною рядка рефрену). Правило рефренового ходу суворе: перший рядок повинен складатися з чотирьох слів (не враховуючи частки і прийменники). Четвертий рядок повторює перший, змінюючи перше слово, сьомий – повторює четвертий, змінюючи друге слово, десятий – повторює сьомий, змінюючи третє слово і останній рядок повторює десятий, змінюючи останнє слово.

Текстовий ряд цієї композиції відтворює стильові цитати з китайської поезії, переломлені у дусі лірики ренесансних віршів та утворює метафоричну пару до музичного ряду, де домінує вишуканість високих дзвінких звучань як у голосі, так і у фортепіанній партії (алюзія до тембрального колориту фальцетного співу як провідної ознаки вокалу пекінської опери), виразовим засобам твору притаманна майстерна стилізація (квінтовість, елементи пентатоніки, винахідлива гнучкість вокальної партії).

До вищезгаданого циклу перекладів Г. Бетге звертався й представник нововіденської школи, засновник мінімалізму та серіалізму Антон Веберн. Композитор як у власній вокальній творчості, так і в диригентській інтерпретації виявив виняткові здібності глибинного та достовірного вияву первісного авторського задуму. Його захоплення китайською поезією було інспіроване глибоко пережитим знайомством з симфонією-кантатою Г. Малера. «Афористичні вірші з «Китайської флейти» могли вразити Веберна виразом крайнього душевного співчуття і концентрацією на його небагатьох простих словах. Враження від «Китайської флейти» залишилося жити у душі Веберна» [4, 54], – стверджують автори монографічного дослідження композитора. При інтерпретації він співвідносить китайську поезію у мініатюрних вокальних циклах з творами європейської традиції, шукаючи шляхів вияву смислової і світовідчуттєвої спільноти. Такими є op. 12 — «Чотири пісні» для голосу і фортепіано (1915-17), що включають:

1. «Der Tag ist vergangen» [«День минув»] (1915);
2. «Die geheimnisvolle Flöte» [«Таємнича флейта»] («An einem Abend» [«Одного вечора»]) на вірші Лі Тай-бо з «Китайської флейти» Г. Бетге (1917);
3. «Schien mir's, als ich sah die Sonne» [«Здавалося мені, як я бачив сонце»] на вірші А. Стріндберга з «Сонати примар» (1915);
4. «Gleich und gleich» [«Однаково й однаково»] («Ein Blumenglöckchen» [«Квітковий дзвіночок»]) на вірші Й. В. Гете (1917).

На виконання цього циклу А. Берг відгукнувся листом до автора від 12 жовтня 1925 р.: «Це знову – як і все твоє – істинний Веберн. Вже чудовий підбір текстів і єднання їх в одне

ціле! Але насамперед музика! Мені здається, що я бачу тебе у новому світлі... В усій музичній літературі немає нічого подібного» [4, с. 61].

Власне з «Чотирьох пісень» ор. 12 А. Веберна, на думку Т. Адорно, намічається ледь помітний поворот у творчості митця в бік розгорнутої мелодизації. Але тут дано тільки натяк на нове розгортання музики, перша і остання з пісень ще цілком афористичні і короткі, однак вже залишають небагато часу для цезури, а в обох середніх – з «Китайської флейти» (на слова Г. Бетге) і з «Сонати привидів» А. Стріндберга, до якого А. Веберн відчував особливу близькість, – вже з'являються широкі вокальні лінії, втім, настільки витончені, що вони заздалегідь приречені на розкладання і диференціацію [1, с. 199]. Ще більшою мірою це помітно у «Чотирьох піснях» для камерного ансамблю (оркестру) ор. 13 (1914-18), які, на думку Валентини Холопової, значно складніші за мовою і містять зіставлення найсучаснішої для автора вітчизняної та давньої китайської поезії [4, с. 61]:

1. «Wiese im Park» [«Лужок у парку»] («Wie wird mir zeitlos» [«Як я втратив відлік часу»]) / на слова Карла Крауса (1917);

2. «Die Einsame» [«Самотня»] («An dunkelblauem Himmel» [«На блакитному небі»]) на вірші Ван Сен-ю з «Китайської флейти» Г. Бетге (1914);

3. «In der Fremde» [«На чужині»] («In Fremdem Lande» [«У чужому краю»]) на вірші Лі Тай-бо з «Китайської флейти» Х. Бетге (1917);

4. «Ein Winterabend» [«Зимовий вечір»] («Wenn der Schnee» [«Коли снігу»]) (1918) на вірші Георга Тракля [3].

Інтерпретацію китайської поезії представив і англійський композитор, диригент, піаніст Бенджамін (Едвард) Бріттен у циклі для голосу й гітари «Пісні з Китаю» [«Songs from the Chinese»] (1957), підготований попередньою роботою над балетом «Принц пагод» (створеного під враженням від острова Балі у 1956 р.). Цикл був написаний у період активної співпраці митця (від 1957 р.) з визначним британським співаком Пітером Піерсом, який нерідко виступав спільно з англійським гітаристом і лютністом Джуліаном (Олександром) Брімом. Інструменталіст допомагав композитору в опануванні гітарною технікою та ефектними, але нескладними аранжуваннями на прикладах народних пісень і вважав, що партія гітари в циклі «Пісні з Китаю» справді вдала.

Нетрадиційним перекладом китайської літератури скористався польський композитор, представник катовіцької композиторської школи Єугенуш Кнапик [Eugeniusz Knapiak], 1951. Його твори двічі репрезентували польське радіо на Міжнародній Трибуні Композиторів UNESCO у Парижі. У 1978 році була відзначена його композиція «Нефритова флейта» («La flûte de jade») для сопрано соло з камерним оркестром, написана у 1973 році у період композиторських студій у Міхала Гурецького. Імпульсом до її написання стали китайські поетичні мініатюри, перекладені французькою мовою Францом Туссенем (F. Toussaint) і об'єднані у збірку з такою ж назвою. Твір по-французьки чуттєвий, демонструє захоплення митця колористикою, що зумовлена месіанськими алюзіями та ідіомами.

Три частини (I, II, IV) чотиричастинного циклу є вокальними мініатюрами, а в III-й частині, найбільш розгорнутій за формою, роль соліста належить фортепіано:

1 ч. «Музичний павільйон» («Le pavillon de la musique»);

2 ч. «Оновлення» («Le renouveau»);

3 ч. «Прощання» («L' adieu»);

4 ч. «Безглуздя» («L' insense»).

У композиторському коментарі автор циклу сказав: «Це мій перший твір, який виконується симфонічним оркестром. Він є чотиричастинним твором. Конструктивним елементом кожної частини є остинатна мотивна структура, на тлі якої сопрано solo (частина III – фортепіано) розвиває свою музичну думку. У цьому творі музичний матеріал зазнав максимальної редукції. Значні розділи матеріалу, навіть цілі частини (наприклад, частина II і IV), засновані на одному мотиві з кількох звуків, відповідно перетвореному і транспонованому, що дає специфічний тип емоційного наповнення» [5].

Таким чином, європейська традиція звертання до образів Китаю, його мистецтва та поетичних текстів, зокрема у музиці різних жанрів, є тривалою з певними тенденціями

еволюційного процесу: від умовно-екзотичних образів з відповідним сталим набором засобів виразності через стилізацію до відображення істотних світоглядних та естетичних принципів (занурення не у видимість, а сутність зображуваного, панування медитативної статичності на противагу драматичній динаміці, естетика віддзеркалень форм і сенсів, конструктивно-комбінаторний принцип поетичного та музичного текстів, збіги чи алюзії у семіотичній символічній системі). Європейські музичні твори адаптують не оригінальні тексти китайських митців, а вільні переклади чи переспіви, здійснені поетами на підставі іншомовних адаптацій, та професійними перекладачами-сінологами. Вибір тексту, його художня вартість, ступінь його віддаленості від першоджерела і міра особистісного привнесення в авторизований переклад зумовлюють і спосіб опосередкування в музичному мистецтві, яке доповнюється привнесенням традицій певної національної композиторської школи, стильовою орієнтацією та рисами індивідуального стилю конкретного автора.

ЛІТЕРАТУРА

1. Адорно Т. В. Избранное: Социология музыки / Т. В. Адорно. – М.-СПб.: Университетская книга, 1998. – 445 с.
2. Лисевич И.С. О том, что остается за строкой / И. С. Лисевич // Китайская пейзажная лирика III-XIV вв. (Стихи, поэмы, романсы, арии): М.: Издательство МГУ, 1984. – С. 5-20.
3. Лю Симэй. Культура символизма и ее проявления в музыке П. Чайковского, С. Рахманинова, Дж. Пуччини: дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.03 / Лю Симэй. – Одеса, 2006. – 168 с.
4. Холопова В. Н., Холопов Ю. Н. Антон Веберн: жизнь и творчество / В. Н. Холопова,
5. Ю. Н. Холопов. – М.: Советский композитор, 1984. – 320 с.
6. Bias Iwona. Eugeniusz Knapik kompozytor i pianista. – Katowice, 2001.

УДК 78.461

А. М. КОМАР

ІННОВАЦІЙНІ АНСАМБЛЕВІ ПОЄДНАННЯ В МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ ПРИКАСПІЙСЬКИХ ТА СЕРЕДНЬОАЗІАТСЬКИХ КРАЇН КОЛИШНЬОГО СРСР

У статті здійснено музикознавчо-теоретичний та виконавський аналіз творів Тулкуна Курбанова і Рашида Шафага. Виразові засоби й архітектоніка у «Речитативі» для труби, валторни, тромбона і литавр Т. Курбанова та «Трьох музичних фресках» для трьох труб і тромбона Р. Шафага свідчать про трансформацію елементів пісенно-танцювального та інструментального фольклору Азербайджану та Узбекистану. Відзначено роль цих інструментів у творах та своєрідність звучання вищевказаних складів ансамблів для передачі різноманітних образів.

Ключові слова: труба, інноваційний ансамбль, карнай, фрулято, сурдина, фольклор.

А. М. КОМАР

ИННОВАЦИОННЫЕ АНСАМБЛЕВЫЕ СОСТАВЫ В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ ПРИКАСПИЙСКИХ И СРЕДНЕАЗИАТСКИХ СТРАН БЫВШЕГО СССР

В статье осуществлен музыковедческо-теоретический и исполнительский анализ произведений Тулкуна Курбанова и Рашида Шафага. Выразительные средства и архитектоника в «Речитативе» для трубы, валторны, тромбона и литавр Т. Курбанова и «Трех музыкальных фресках» для трех труб и тромбона Р. Шафага свидетельствуют о трансформации элементов песенно-танцевального и инструментального фольклора Азербайджана и Узбекистана. Определена роль этих инструментов в произведениях и своеобразность звучания вышеуказанных составов ансамблей для передачи разных образов.

Ключевые слова: труба, инновационный ансамбль, карнай, фрулято, сурдина, фольклор.

А. М. КОМАР

THE INNOVATIONAL ENSEMBLE COMBINATIONS IN CULTURE OF CASPIAN AND CENTRAL ASIATIC COUNTRIES OF THE FORMER USSR

This article is devoted to music - theoretical and executive analysis of works by Tulkun Kurbanov and Rashid Shafag. The expressional means and architectonics in «Rechytativ» for trumpet, French horn, trombone and kettledrums by T. Kurbanov, and «Three musical frescoes» for three trumpets and trombone by R. Shafag tells us about transformation of folk music of Azerbaijan and Uzbekistan. The role of those instruments in compositions, and the original sound of above-mentioned ensemble complements was marked.

Key words: trumpet, innovational ensemble, karnay, frullato, sourdino, folklore.

Характеризуючи загальні тенденції розвитку академічної музичної культури прикаспійських та середньоазіатських країн, у пошуках композиторів необхідно відзначити традиційні та сучасні тенденції з опорою на європейську техніку.

Також у другій половині ХХ ст. в музичній культурі виникла зацікавленість до нетрадиційних ансамблевих поєднань. Технічне вдосконалення інструментів, зростання професіоналізму та недостатність репертуару для ансамблів з духовими інструментами привело до появи інноваційних ансамблевих складів. Ряд талановитих творів для нетрадиційних ансамблевих поєднань з участю труби написали композитори пострадянського простору, зокрема, «Речитатив» для труби, валторни, тромбона і литавр Тулкуна Курбанова та «Три музичні фрески» для трьох труб і тромбона Рашида Шафага.

Мета статті – здійснити музично-теоретичний та виконавський аналіз цих творів, відзначити особливості звучання труби у пропонованих інноваційних ансамблевих складах.

Доробок цих композиторів мало висвітлений у музикознавчих працях. Принагідні згадки про творчість Т. Курбанова і Р. Шафага, загальноестетичне та культурологічне висвітлення їх творчості зустрічаються в окремих статтях у збірниках та журналах¹. Праці, які висвітлювали б особливості інноваційних складів, відсутні. Отже, актуальність пропонованої статті зумовлена потребою науково-теоретичного та виконавського аналізу цих творів, висвітленням тембрових особливостей інноваційних складів, а також відсутністю достатньої кількості розробок на цю тематику.

У композиторів другої половини ХХ століття з'являються нові жанрово-стильові форми, вільне поєднання класичних європейських зразків з трансформованим народно-пісенним мелосом. Синтез європейської та національної культури яскраво проявляється у творах узбецького композитора Тулкуна Курбанова. У його творах своєрідно зблизились традиційні елементи національної музики узбеків з деякими тенденціями сучасного симфонізму. Це демонструють такі твори: «Сторінки історії», присвячені 2000-річчю Ташкента, для духової групи симфонічного оркестру та ударних, п'ять симфоній (Перша і Друга – 1962, Третя – 1967, Четверта – 1973, п'ята – 1976), для симфонічного оркестру – Увертюра (1960), поема Азія (1965), Прелюдія и фуга (1976); для голосу і оркестру – поема Машраб (1970); Симфонічна (триголосна) фуга (1967), Варіації для струнних і литавр² (1968); для оркестра узбецьких народних інструментів – Сюїта (1976), Дві п'єси (1976); для трьох альтів речитатив (1975); для скрипки і фортепіано – Соната (1961); для труби і фортепіано – Ода (1975); для кобизу и фортепіано – Фантазія (1976); для фортепіано – П'єси (1956–1961), Дві прелюдії (1956, 1961), балади: Перша (1961), Друга (1975); для голосу і фортепіано – цикл на слова О. Хайяма (1969) [5].

Особливо цінним є звернення митців до національних пісенно-танцювальних традицій. Т. Гафурбеков відзначає, що композитори останньої третини ХХ століття «схильні вільніше відбирати макомний мелос із найрізноманітніших циклів, використовувати його варіанти, популярні в народно-виконавській практиці. Такий «незалежний» підхід до макомного

¹ До висвітлення цієї проблематики звертались Т. Вызго, И. Иванова, Т. Гафурбеков [1; 2; 3].

² Т. Курбанов написав Варіації під час стажування в Ленінградській (нині Петербурзькій) консерваторії під керівництвом проф. Б. Арапова і А. Чернова.

матеріалу дозволяє композиторам пробувати створювати, здавалось би, непокдане: традиції радянського симфонізму (насамперед Шостаковича), засвоєння творчості Стравінського, Бартока, елементи серійності і навіть алеаторики із специфікою національної монодії в її найрізноманітніших проявах – від макомів та інших жанрів усно-професійної традиції (ашуля, катта-ашуля, дастанів) до фольклору» [1, с. 19].

До традиційного барокового циклу композитор звернувся у творі для великого симфонічного оркестру «Весільній» (Прелюдія і фугета) (1976), Прелюдії і фузі для струнних і литавр, присвяченій 1000-літтю з дня народження Абу Алі ібн Сіні. Слід відзначити, що подібні двочастинні композиції (різні за формою) властиві для узбецької національної музики.

Його перу належить твір для інноваційного камерного ансамблю «Речитатив» для труби, валторни, тромбона і литавр. Форму його можна трактувати як вільну неперіодичну: ABCDECA з рисами тричастинності AB+CDEC+A, хоч її також можна окреслити як вільно трактовану концентричну: AB+C+DE+C+A.

Уже у першому епізоді А (Adagio) спостерігаємо риси поширених сучасних тенденцій і технік: алеаторики та мінімалізму з опорою на народні традиції. Діалог труби та валторни на секундових, а далі квартово-секундових поспівках, фоном для якого служить повторюване «f», литавр творить по вертикалі септимої та октавні поєднання, передаючи віддалено звучання карнай¹, у награваннях якого дуже часто, крім основного тону, звучить септима. Чергування коротких інтонаційних утворень у діалозі труби та валторни викликає почуття пошуку, нащупування основної теми (Приклад 1).

Приклад 1

Т.Курбанов «Речитатив»

The image shows a musical score for the piece 'Ritornello' by T. Kurbanov. It is written for Tromba (B), Corno (F), Trombone, and Timpani. The tempo is marked 'Adagio'. The score is in 4/4 time. The first system shows the Tromba and Corno parts with a first ending bracket labeled '1'. The Corno part has a 'con sord.' marking and a 'p' dynamic. The Timpani part has a 'p' dynamic. The second system shows the Tromba and Corno parts with a second ending bracket labeled '2'. The Corno part has a 'p' dynamic. The Timpani part has a 'p' dynamic.

¹ Карнай – народний мідний духовий музичний інструмент в Ірані, Таджикистані та Узбекистані. Карнай являє собою довгу, іноді завдовжки понад 2 метри, зазвичай незігнуту трубу. За регістром і тембром близький до тромбона. На карнай характерним є виконання бойових або урочистих сигналів. Інструмент має потужний і сильний звук. За сучасності карнай найчастіше звучать на народних святах, гуляннях або весіллях.

«Відповіді» труби повторюють варіантно партію валторни октавою вище, створюючи рельєфне просторове звучання (литаври октавою нижче). Репетитивні переключки на віддалі великої нони, а далі октави демонструють розгортання теми, ритмічне згущення – тріолі, квінтолі та септолі з динамічною підтримкою *fff* приводять до кульмінації, відтворюючи життєрадісну енергію руху. Терцієво-секундове співзвуччя на фрулято усїєї духової групи завершує перший епізод «Речитативу».

Діалогічний виклад стримано розповідного початкового епізоду продовжує варіантно-розробковий другий **B** – (*Andante meno mosso*) з нашаруванням більшої кількості голосів, створюючи певне напруження. Він частково розвивається на матеріалі першого епізоду: у партії труби звучать мелодико-ритмічні поспівки початкового викладу. На остинатність литавр (F-f) нашаровуються кластерні співзвуччя тромбона, валторни та труби (тональні опори – es, e, f), імітуючи вертикальними поєднаннями (співвідношення септими) звучання карная, як на початку твору. Спільність тематичного матеріалу та варіантно-розробкове його проведення дозволяє ці два епізоди трактувати як першу частину (двочастинна форма).

У цілому драматизація цієї частини значною мірою створюється завдяки тембровій драматургії – проведенні драматичного, експресивного варіанта початкової епічної теми групою мідних духових інструментів і тремоло литавр. Образним, тематичним і темповим контрастом виступає друга масштабна складена серединна частина CDEC₁.

Світла і ніжна тема, як мрія про майбутнє, звучить тетрахордна хвилеподібна поспівка почергово у всіх духових інструментів, демонструючи їх можливості: з сурдинами та без них, виконуючи фрулято, глісандо. На зміну цьому епізоду (C – *Andante più animato*) приходить швидкий енергійний, повний життя наступний епізод (D – *Allegro e con brio*), де репетитивне почергове вступання духових в октавно-квартовому поєднанні та септимовому до литавр імітує бойові урочисті інтонації, які звучали на народних інструментах, зокрема карнай (Приклад 2).

Приклад 2

Т.Курбанов «Речитатив»

The image displays two systems of musical notation for a piece titled 'Ritornello' by T. Kurbanov. Each system consists of four staves: a top staff with a treble clef, a second staff with a treble clef, a third staff with a bass clef, and a bottom staff with a bass clef. The first system begins with a box containing the number '7'. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as 'frull.' (trill), 'ord.' (order), and 'gliss.' (glissando). The second system includes the marking 'senza sord.' (without mutes). The music is written in a 4/4 time signature.

Енергія розвитку цього епізоду (епізод **Е** – **Vivo**) приводить до кульмінації цієї частини, яка створена чергуванням висхідних глісандуючих пасажів, фрулято, трелями, які виконуються на *fff*; фоном для них служить імпровізація на литаврах (довільне чергування I, V та VI щаблів). Блиск тембру труби композитор використовує в ансамблі мідних духових, що по чергово (валторна, тромбон і найвище – труба) проводять тему головної партії. У цій частині композитор демонструє найрізноманітніші технічні можливості інструментів як кожного зокрема (переважно при імітаційному чи канонічному викладі), так і в ансамблевому звучанні. Тематичною аркою, нагадуванням ліричного настрою служить скорочений епізод **С₁**.

Яскравий тембр труби відіграє вирішальну роль у створенні кульмінації, водночас в даному випадку він є носієм головного образу, оскільки рівень наростання експресії безпосередньо пов'язаний із використанням тембру труби.

Необхідно відзначити виконавські труднощі у партії труби, оскільки у другій частині вона написана у крайньому верхньому регістрі. Такі партії може виконувати музикант з добре розвиненим верхнім регістром та хорошою витримкою. Також не можна не зауважити, що твір закінчується на ноті «fis» малої октави у труби. Цей момент вказує на ще одну виконавську складність, оскільки після всього виконаного у верхньому діапазоні дуже складно достатньо розслабити апарат для якісної гри в малій октаві.

Завершує твір скорочена реприза **A₁** - *Adagio sostenuto*. Створюючи композиційно-драматургічну арку та сприяючи єдності частин твору, реприза не вносить кардинальних змін в перебіг драматургічного розвитку. Тут початкові короткі мелодичні інтонації у труби та валторни не лише звучать як переключки ніби «діалог», але й поєднуються по вертикалі у «дуєт» духових на функційному ритмічному фоні литавр.

Схема «Речитативу» як тричастинної побудови:

	I ч.		II ч.				III ч.
	A <u>ц.1-</u>	B <u>ц.6</u>	C <u>ц.7</u> т.4	D <u>ц.11</u>	E <u>ц.12</u>	C ₁ <u>ц.13</u>	A ₁ <u>ц.</u> 14
Труба	aa ₂ ba ₃	da	e	f	G	e ₁	a ₄
Валторна	aa	d	e	f	G	e ₁	a ₄
Тромбон	c1	d	e	f	G	e ₁	a ₄
Литаври	c c1	c2	c3	c(r)	C ₅	c ₅	c ₅
	f	f	f	f/es/as I, V, VI [♯]	F I, V, VI [♯]	f I, V, VI [♯]	f I, V, VI [♯]

Таким чином, поєднуючи принципи остинатності у литавр з варіантно-варіаційним розвитком у трьох духових інструментах, автор передає різні відтінки розмови, мінливість емоційних станів та настроїв. Тривале варіантне розгортання мелодії (у фольклорних зразках узбецької музики формотворча роль належить принципам тотожності – точному чи варіантному повторенні коротких поспівок [1, с. 167]) на фоні остинатного за ритмом та висотністю акомпанементу литавр з використанням характерного для європейського музичного письма прийомом викладом «тематизму» (алеаторика, мінімалізм) здійснено у творі дуже переконливо. Елементами музичної народної мови виступають такі інтонації, як мелодична кварта і секунда, проникнення в систему мажоро-мінору вузькообсягових ладів. Гостра нестійкість по вертикалі, яка твориться звучанням духових та литавр у септимовому та квартовому поєднанні, акустична рельєфність імітаційно-канонічного викладу духових звучать як наслідування народних інструментальних награвань. Отже, у творі композитор талановито поєднав сучасні та традиційні, академічні та фольклорні тенденції. Експресивний та драматичний характер цього твору зумовив багате і розмаїте використання тембру мідних духових, зокрема труби.

Ще одним із відомих сучасних творців цього жанру є азербайджанський композитор Рашид Шафаг, який майже усю творчість присвятив підростаючому поколінню. Його перу належить ціла серія п'єс і циклів «Два народні наспіви», «Дві дитячі картинки», цикл «Дітям» (35 п'єс), два варіаційні цикли на тему азербайджанської народної пісні, музика до дитячого

спектаклю «Пригоди дощовика». Традиційні засоби виразності він поєднує з народнопісенною національною основою.

«Три музичні фрески» композитор створив для трьох труб та тромбону. Ідейно-образний задум циклу окреслює загальну еволюційну лінію – від героїки, боротьби через лірично-споглядальне умиротворення до життєрадісної енергії життя, руху, розвитку.

Перша фреска – це активна динамічна картина із крещендуною драматургією (*Allegro energico*). Не дивлячись на те, що вона розвивається на одному диханні, тут виділяємо вступ, три речення (або хвилі) розвитку та заключення. Ямбічна метроритмічна організація першої частини побудови до кінця трансформується у хореїчну. Експозиційний виклад на повторюваних звуках з октавними ходами дуету третьої труби та тромбону (вступ) поступово розширюється додаванням хроматизованих секунд та терцій, ущільнюючи фактуру кожної наступної хвилі розвитку (Приклад 3).

Приклад 3

Р. Шафаг «Три музичні фрески»

The image shows a musical score for three trumpets and a trombone. The score is in 2/4 time and G major. It consists of two measures. The first measure is marked 'mf marcato'. The second measure is marked 'mp' for the first three staves and 'mf' for the fourth. The staves are labeled Tromba III (B), Tr-be (B), and Tr-ne.

У цьому творі особливим є саме колорит труби. Так, перша хвиля (речення) – це переважно гомофонно-гармонічний виклад: хвилеподібні трихордні послівки з терцієвими дублюваннями у поєднанні з низхідним хроматизованим ходом витриманими тривалостями у третій трубі (низхідний хроматизований відтинок уже прозвучав у вступі), друга – імітаційно-підголоскова поліфонізована фактура, завершення якої на збільшеному тризвуку *fis-moll*-я створює різке напруження. У третьому – кульмінаційному проведенні композитор звертається до стрічкового голосоведення. Тут поєднання кожної самостійної мелодичної фрази з іншою тональною опорою – «a-d-g-c» приводить до дисонантних політональних утворень. Дихордні та трихордні послівки, утворюючи чотириголосні співзвуччя по ч.4, а також по ч.4+ зм.4+ ч.4, передають картину боротьби грізних сил. Саме поєднання тембрів трьох труб та тромбона у низькому регістрі підсилюють цей настрій. Секвентний розвиток цих короткообсягових послівок служить будівельним матеріалом заключення. Ритмоінтонаційна структура та ладотональні вертикальні поєднання цієї частини, що синтезують у собі національні традиції, близькі до п'єс «Мікрокосмосу» Б. Бартока. Утвердження мажорної гармонії у чотириголосному ансамблевому викладі на фортисимо та крещендо вносить просвітлення у попередню атмосферу зла.

Схема 1-ї фрески:

Вступ	1 речення	2 речення	3 речення	заключення
A	a1	ab	Bc	abc
2+2	3+3	6+3	3+2+3	6
C-с-мел.	C	C,F - fis	a-C	C-мел.

Друга фреска виступає ліричним осередком циклу, є образним та тематичним контрастом до попередньої частини. Уся частина складається з кількох епізодів, укладених за формулою A+B+A1+C + Coda. Розпочинається одноступовою наспівною мелодією: ніби некваплива розмова переходить від першої до третьої, а далі до другої труби. В основі тематизму покладені дві короткі фрази. Перша – це квартовий висхідний стрибок з тоніки на домінанту з наступним посекуновим трихордовим рухом – звучить як запитання; друга як відповідь – схвильований мотив із двох зчеплених висхідних квінт, який завершується квінто-квартовими ламаними ходами (Приклад 4).

Приклад 4

Р. Шафаг «Три музичні фрески»

Діалог розвивається за формулою (a+a1) +(a+a1) (a2+a3), і вся наступна розробка побудова ґрунтується на імітаційному проведенні варіантів цього вихідного тематизму, у третій фазі розвитку якого долучається витриманими тривалостями на цілий такт функційний бас тромбона. Другий епізод – рівнобіжні (терцієва втора) хвилеподібні пентахордно-трихордні послівки у першій та другій труб на фоні витриманих басових нот тромбона у дуеті з третьою трубою. У другій частині побудови фоном служать варіантні фрази з першого епізоду(Приклад 5).

Приклад 5

Р. Шафаг «Три музичні фрески»



Образний зміст частини змінюється у четвертому епізоді, де енергійні мелодичні лінії із секундовими зрушеннями та ходами по тризвуках (та оберненнях) виконуються тріо труб на стакато, передаючи загострену експресію пісенних емоцій. Лише тромбон секвентно (або повторюючи) на legato проводить мотив з експозиційної частини, створюючи образний і тематичний контраст двох пластів. У заключній частині цього епізоду як арка до попередньої фрески з'являються мотиви, що звучали у її заключній побудові. Тільки тут вони творять по вертикалі не різкі дисонанси, а теплі мелодійні співзвуччя завдяки переважаючій терцієвій будові. Coda, побудована на секундо-квартових та терцієвих співзвуччях, створює специфічно терпкий ладовий колорит, поступово завмираючи та затухаючи (*rit. poco a poco, pp + dim.*).

Схема 2-ї фрески:

Вступ	A	B	A1	C	Coda
aa ₁ +aa ₁ +a ₂ a ₃	a _{вар-іміт.} p-ток	b+ba	a _{вар-іміт.} p-ток	c+cb	d
6 + 4 + 4	8+8	10+8	3+5	4+4(1)+4	4+5
D	d	d,e,fis...e	d, F	d, F, Es,d,f	d

У цій частині труби «малюють» споглядально-ліричний етюд, що переходить у жартівливо-скерцозну стихію танцювальності. Переважно функційний тромбон доповнює створені образи, але у другому та четвертому епізодах вибудовує другу паралельну образну лінію, внаслідок чого виникає контраст між епізодами не лише по горизонталі, але й по вертикалі, що підсилюється різноманітністю інструментів.

Хотілося б відзначити деякі виконавські складності у партіях труб: протягом перших двох фресок партія першої труби написана у критично високому регістрі, що робить виконання даної частини набагато складнішим, оскільки не у кожного, навіть професійного виконавця-трубача, ноти D та E третьої октави є робочими. Складний синкопований ритм, велика кількість зустрічних знаків, великі інтервали на legato та різноманітні динамічні відтінки у крайніх діапазонах – все це ускладнює партії труб. Також вимагає не тільки більше часу на вдосконалення, а й неабияких виконавських здібностей та природних даних. Хоча автор у партитурі вказав труби у строї B, доцільним було б виконати партії цього твору на трубах високих строїв. Це кардинально б змінило темброву палітру «фресок», надало б легкості у виконанні пасажів, зняло б зайву напруженість у звучанні, надало б чіткості штрихам та створило б кращі умови виконавцям для передачі образів, які композитор хотів донести до слухача. Можна запропонувати такі варіанти використання: всі три труби in C, або ж I труба – пікколо, а II та III труби in B. Таке поєднання не тільки створило б умови для вищевказаних завдань, але й зняло б суттєві проблеми зі строем між собою, що є чи не найважливішим аспектом ансамблевої гри.

Темповим та образним контрастом до двох попередніх картин (ліричної та скерцозної) попередньої звучить третя фінальна частина циклу – блискуча, віртуозна. Тут усе – чіткий ритмічний малюнок, дрібні дихордні та трихордні пасажі, розкладена на ясно-виражені функції (t-d-VI-t) незмінна партія тромбона – спрямоване на відтворення життєрадісної енергії руху. Слід відзначити, що ритмічно-інтонаційна формула, задекларована у першому такті основної побудови (після 6-ти тактів вступу) з незначними варіантними змінами стає

будівельним матеріалом усієї частини і проходить у кожному такті то в одній, то у двох чи трьох трубах. Стан радісного збудження композитор втілює завдяки штриховій палітрі шляхом чергування *portamento* та *staccato* (Приклад 6).

Приклад 6

Р. Шафаг «Три музичні фрески»

The musical score consists of three systems. The first system includes Trombone (bass clef), Tromba I (treble clef), and Trombone (bass clef). The second system includes Trombone (bass clef) and Trombone (bass clef). The third system includes Trombone (bass clef) and Trombone (bass clef). Dynamics include *mf* and *p*. The tempo is *Allegro vivace*.

У структурному відношенні архітектоніка третьої частини перекликається з першою: тут також є вступ, три періоди та кода. Три періоди – як три етапи розвитку, де у кожному наступному звучанні збагачується додаванням однієї труби. Загальну схему креснудуючої драматургії частини відображаємо у схемі:

	вступ	A	A ₁	A ₂	кода
Труба		I	I, II	I, II, III	I, II, III
Тромбон	b+b ₁	b ₂ +b ₃	b ₂ +b ₃	b ₂ +b ₃	cd
	3+3	6+6	6+6	6+3+6	8
	a	a D-a	a D-a	a D	(D)

Завдяки додаванню одного інструмента у кожному наступному періоді, незважаючи на однорідність тематичного матеріалу, у фіналі поступово зростає експресія вислову, створюється враження, що все вирує, відображаючи безперервний плин життя.

Отже, триптих Рашида Шафага кореспондує з циклом мініатюр, де засобами єдності переважно виступають образний та темповий контраст. Щодо виразових засобів, а насамперед мелодико-інтонаційного матеріалу, то композитор обмежується доволі простими та скупими засобами – це переважно вузькообсягові мелодичні побудови, корені яких лежать у народному ашигському музикуванні. Композитор оперує традиційними засоби музичної виразності, переносючи їх на національну основу. Відображення різноманітних емоційних відтінків досягається також завдяки тембровій палітрі, а саме: поєднанням тембру труби і тромбона, ансамблю двох, трьох труб (з тромбоном або без нього), а також використанням їх у різних комбінаціях (дуету, діалогу, тутійного проведення). Тембр труб використовується та одразу

позиціонується композиторами як серцевинний у патетичному промовлянні головної ідеї; у ліричних фрагментах, де труби створюють споглядально-ліричний образ; ефект звучання «на віддалі», методом повторювання теми у різних регістрах, а також відтворення жартівливо-скерцозної стихії танцювальності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Вызго Т. К вопросу о национальном и интернациональном в современной узбекской музыке / Т. Вызго // Интернациональное и национальное в искусстве. Сборник статей. – М.: Наука, 1974. – С. 156-164.
2. Вызго-Иванова И. Традиции в творчестве композиторов Закавказья, Средней Азии и Казахстана. / И. Вызго-Иванова // Межнациональные связи в советской музыкальной культуре. Сборник статей. –Л.: Музыка, 1987. – С. 77-81.
3. Гафурбеков Т. Пора интенсивного возмужания / Т. Гафурбеков // Советская музыка. – М. – 1981. – № 7. – С. 18-23.
4. Кузнецова Г. Важная закономерность социалистической культуры / Г. Кузнецова // Советская музыка. – М. – 1987. – № 6. – С. 26-33.
5. Курбанов Тулкун Умарович // http://www.biografija.ru/show_bio.aspx?id=7250.

УДК 78. 071. 2: 316. 454. 52

П. М. МУЛЯР

ПРО ДВОЙСТІТЬ ВИКОНАВСЬКИХ СТИЛЬОВИХ УСТАНОВОК

У статті висвітлено проблему науково-теоретичної апробації узагальнень виконавської та педагогічної практики щодо стильових опозицій «класичний-акласичний принципи гри» й оцінки художніх якостей музики.

Проаналізовані своєрідно заломлені установки на класичність-акласичність у виконавських трактовках, з яких перше (класичність) є проявом в світському мистецтві змістів-структур, що виробились у духовній творчості і підтримуються на конструктивно-виразовому рівні «гри за моделлю», «гри за зразком». Водночас ігнорування здатності до інтерпретаційної свободи прочитання композиторського тексту може призвести до втрати принципу варіативності, тих «кругових ходів», поза якими «зразкова модель», канон перетворюється в схему, позбавлену життєвої багатоплановості і змістової об'ємності, тобто художньої якості загалом.

Ключові слова: виконавський стиль, інтерпретація, класичне-акласичне («романтичне») у виконавстві, виконавські засоби музичної виразності.

П. М. МУЛЯР

О ДВОЙСТВЕННОСТИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ СТИЛЕВЫХ УСТАНОВОК

Статья посвящена проблеме научно-теоретической апробации обобщений исполнительской и педагогической практики относительно стилевых оппозиций «классический-аклассический принципы игры» и оценки художественных качеств музыки.

Проанализированы своеобразно преломляемые установки на классичность-аклассичность в исполнительских выборах, из которых первое (классичность) есть проявление в светском искусстве смыслов-структур, выработанных в духовном творчестве и поддерживающих эту связь на конструктивно-выразительном уровне «игры по модели», «игры по образцу». Одновременно игнорирование способности к интерпретационной свободе прочтения композиторского текста чревато потерей принципа вариативности, тех «круговых ходов», вне которых «образцовая модель», канон преобразуется в схему, лишённую жизненной многоплановости и смысловой объёмности, то есть художественного качества в целом.

Ключевые слова: исполнительский стиль, интерпретация, классическое-аклассическое («романтическое») в исполнительстве, исполнительские средства музыкальной выразительности.

ABOUT BINARYNESS OF THE PERFORMANCE STYLISH SETTINGS

The Article is dedicated to problem scientifically-theoretical approbation of the generalizations performing and pedagogical practical persons comparatively style opposition classical-aclassical principles of the play and estimations artistic quality music.

Analyses have put to light originally refrangible sets aimed at «classic-aclassic» in performing choices, where the first one (classic) is a secular-art- manifestation of senses-structures worked out in spiritual creativity and supporting this link at a constructive-expressive level of «model» or «sample playing». Simultaneously, ignoring the ability of interpretative freedom of composer's text perusal is fraught with the loss of the variability principle, e.g. those «circle courses», out of which an «exemplary model», a canon, is transformed into a stereotyped pattern deprived of its vital diversity and semantic dimensions, that is, of an artistic quality on the whole.

Key words: performing style, interpreting, classical – aclassical («romantic») in playing, resources of musical expressiveness.

Актуальність теми дослідження визначається її приналежністю до виконавського музикознавства, що становить перспективну лінію розвитку науки про музику. Праці Р. Ингардена, Б. Асаф'єва, Б. Яворського та їх численних послідовників, у тому числі – С. Скребкова, Є. Назайкінського, В. Медушевського, Н. Корихалової, а в Україні – праці І. Ляшенка, І. Котляревського, Н. Горюхіної, М. Давидова, О. Сокола, В. Москаленка, О. Маркової та ін. – визначили проблематику й поняттєвий апарат виконавського підходу в музикознавстві. Також тема роботи визначена запитом виконавської практики, що потребує узагальнення на рівні наукового теоретичного мислення знахідок методичного порядку: стильова двоїстість «класична-романтична», «строга-вільна» гра склали ідіому фахових виконавських характеристик, від навчальних занять до фразеології висловлень на найповажніших конкурсних виступах музикантів.

Мета дослідження – простежити генези виконавсько-художньої стильової двоїстості в архаїці мисленневих стереотипів та перетворення останніх у науково-творчій сфері Античності й Нового часу.

Людська першоісторія демонструє розумовий механізм двоїстих побудов, які становлять продовження в мисленні психологічних операцій *дипластії* (А. Валлон, Б. Поршнев [14, с. 18-26]). У них виявляється проекція в структуру думки-дії конституційного розділення сфер мозкової активності на ліво- та правопівкульові сфери. У відповідності з таким фізіологічно закріпленим поділом склалося розрізнення континуальності-диференційованості в співвідношенні право- та лівопівкульової діяльності мозку, що визначила протиставлення позначуваного – знака у дипластії, високого-низького, чоловічого-жіночого, свого-чужого й т.ін. у двоїстості першомислительних операцій.

Універсальність у культурному досвіді людей двоїстих опозицій визначає базисність *двійкових* з'єднань у ранніх цивілізаціях Сходу, що стає згодом їх *культурною відмінною ознакою*, тоді як більш пізній європейський принцип *троїстих структур* становить специфіку європейських стереотипів розумових операцій (про це – у О. Соколова [15]). Троїстий підхід європейців відповідає тій *готовності до розуміння абстракції як реальності, що відрізняє менталітет європейців* [див. про це у А. Уотса; 16, с. 32]. Але цей «територіальний» поділ планети за переважаючим розумовим стереотипом відносний. Оскільки й на Сході ми зустрічаємо увагу до троїстості («серединне» у китайській філософії, індійський принцип «тримурті», що «Гегель співвідніс зі своїм філософським вченням про тезу, антитезис і синтез» [див. видання: В. Бауэр, И. Дюмотц, С. Головін; 3, с. 50].

І все-таки історично маємо в якості вихідних розумових принципів – двоїсті опозиції, і очевидно є похідність потрібних з'єднань від двоїстості; адже третє – це й у гегелівській діалектиці виступає у вигляді результату взаємодії протилежних початків. *Якість же* цієї двоїстої взаємодії також *культурно показова*: європейська «боротьба протилежностей» і принцип взаємодоповнюваності різного в китайській концепції Тань Ці та інших відрізняються

трактуванням взаємозв'язку названих антитез. Так чи інакше культурні принципи усвідомлювалися в різних цивілізаціях як загальні – завдяки безпосередності контакту-взаємодії або внаслідок особливого роду *паралелізмів культурних виборів*, які ми повсюдно спостерігаємо в «історії людей», як термінологічно позначив своє навчання про «етносферу» Л. Гумільов [6].

Елементарна – первинна символіка, апріорні моменти, що «запускають» механізм мислення, зводяться до розрізнення абстракції точок-кола й ліній [див. у Ф. Гудмана; 5, с. 25, 27], з яких перше – «потенціал» ліній, а друге – двоїстість вертикалі й горизонталі (і похідне – перетин, хрест і т.ін.) [5, с. 23-27]. Така вихідна одиничність – двоїчність в орієнтації світу зберігає самостійну значущість у європейських вимірах християнського періоду. Навчання про Трійцю, що становить символ віри, духовний початок світу, визначається діяльністю *чотирьох* апостолів (Марк – Іоанн, Матфей – Лука, їхні зодіакальні знаки Лев – Скорпіон/Орел, Водолій – Телець), що персоніфікують чотири стихії, з яких кожні дві – пари протилежностей: вогонь – вода, повітря – земля [див. про це в «Енциклопедії символів» В. Бауера та ін. 3, с. 24-25].

У символіці, що йде від старожитності, хрест – це «зображення *чотирьохкратія*, що завжди означало *матеріальний світ* – речовинність... Ще в дохристиянській символіці хрест був і символом страждання, адже корінь всіх лих – реальність світу, на яку доводиться зважати» [3, с. 25]. Але й квадрат – «знак матеріального світу, складеного із чотирьох стихій, які у свою чергу відповідають чотирьом сторонам світу» [3, с. 37].

У пояснення прийнятої символіки чотирьох євангелістів відзначається те, що «*втілення Бога як всеохоплюючого духа, що матеріалізувався* (курсив П. М.) у земній сфері, підкоряється законам чотирьох стихій: вогню, води, повітря й землі». І далі: «Кожний з євангелістів...представляє один із цих елементів, які сприяли *прояву* (курсив П. М.) бога». [3, с. 201].

Людське прамислення визначає той континуум творчо-перетворюючої діяльності, поза якою немислиме існування *культурної штучності відносин людського суспільства й людських індивідів*. Концепція етносу-націй як *ментальності*, заявлена теорією етносфери Л. Гумільова [6], звертає нашу увагу на культурну умовність ідеальних стимулів розумової *ритмізації* індивідів у нації, у розрізненні свого-чужого не за расово-біологічними, але за поведінково-спілкувальними ознаками (гіпертрофія «мовотворення» на перших етапах людської праісторії, що прямо протилежна до тваринного оточення людей).

Відповідно ритуальне дійство має тенденцію виявлення дихотомії: уготовлене – і здійснюване, що вирішує психологічно-ідеальне прилучення індивідів до культурного «свого».

Відзначимо, що архаїчна традиція православної літургії, на відміну від богослужбових актів неортодоксальних церков (новокатолицької, протестантських), чітко розрізняє в літургійному дійстві вираження *двох фаз*: «Літургія оглашених» – «Літургія вірних».

Особливого роду двоїстість системи ладових відносин (тоніка – нетоніка), поза якими музика не існує як цілісність висловлення, визначає «філософію музичної структури», про яку спеціально зауважує Е. Алкон. Співчутливо цитуючи К. Южака відносно «виходу науки про лад до загальнолюдських універсалій», автор вказує на «ладову модель» як «бінарну структуру асиметричного типу», особливістю якої є «його антропоморфна асиметричність, тобто релевантність опозиції чоловічий/жіночий..., що головує у наборі семіотичних опозицій світу» [1, с. 27-28].

І далі пояснюється: «...через призму опозиції ч/ж (чоловіче-жіноче, П.М.) у стародавності розглядалося багато явищ: звуковисотна система люй-люй стародавньокитайської музики..., найдавніший принцип класифікації раг..., взаємини ритму й мелодії в античній традиції..., наспіву й віршованого розміру у ведистській традиції..., свари й шруті...» [1, с. 28].

І висновок з наведених узагальнень: «При розгляді опозиції ч/ж у поле зору попадає ...її *бінарність, дихотомічність...*» (курсив П. М.) [1, с. 29]. Музичний світ в атрибутиці основ свого мистецтва – тонально-ладові відносини – засвідчує елементарно-базисну структуру мислення: стійке-нестійке, тонічне-нетонічне, провідне-супровідне. Мелодійний лад, універсальний для культур *всіх* народів світу, представляє, за Р. Реті, двоїстість тонікального-

нетонікального, визначаючи *всепроникненість* того, що древні називали «мусікією» і яка втілювала загальні, необхідні й *штучні* основи буття.

Двоїстий підхід утворив основи числових символів – парне-непарне, будучи продовженим у двоїсту систему вираховання кількості інформації.

У поезії У. Блейка відображена комбінаторика протилежностей, які є підставою цілісності світу. Англійський поет і художник був шанувальником даосистської концепції Тай Ці, одним з перших у постренесансній Європі у двоїстих опозиціях якостей здійснив контакт традицій європейського Заходу й китайського Сходу. І в двоїстих вимірах проступає в його віршах ідея єдності «людської сутності»:

Коли не будем відбирати,
Зника потреба подавати –
Ні голоду, ні спраги,
І з кожним щастя зважить.

Як страх тримає спокій,
А себелюбство – розбій,
Безовісні безтримства
В душі плодять каліцтва.

І беручи препон уклін
Сльзьми частує землю він –
І вироста повз прах, пісок
В душі смирення паросток...
[4, с. 125, переклад автора]

Двоїсті структури автор вірша усвідомлює як універсальні принципи світу, яким правлять протилежності «Безвинності» і «Досвіду» [4]. Цю двоїстість Блейк, сучасник В. Моцарта, усвідомлював як історичні етапи Віри й Знання, під знаком яких розвивалася європейська культура від середньовіччя до світської освіти. І на відміну від його ж сучасника І. Канта, зазначену двоїстість (Віра – Знання) він не усвідомлював як антиномії, тобто «непримиренні» протиріччя. На хвилі «неокантіанства» кінця XIX століття символісти впізнають в спадщині Блейка риси творчості свого попередника, тим самим проектуючи на новому історичному витку змінність романтичної Віри й техніцистського Знання епохи наукової революції XX ст. Так від Блейка до XX ст. в мистецтві склалася установка на парну змінність якостей вираження в синхроніці поетичного вираження й проекції цієї двоїчності в історичну стильову діахроніку.

XX століття ввійшло в історію культури як століття «розриву з європоцентризмом» (В. Конен [8]), що протистояло європоцентристським спрямуванням нового часу, коли європейський «троїстий» принцип панував у європейській філософії і показовим був для традиційних релігійних доктрин (православ'я – католицизм). Потрійні структури склали істотну сторону ритмоорганізації музики Європи. І це при тому, що остання була економічно й ідеологічно панівною у планетарному культурному просторі нового часу.

Одночасно зі становленням модерну від 70-х років XIX ст. у філософії утверджується *неокантіантський* підхід, для якого показовою формулою, є спрощення діалектичної класики. І цей процес числових переорієнтацій європейського мислення здійснився на тлі органічного тяжіння європейського мистецтва й філософії – до освоєння надбань Сходу (див.: апеляцію до зороастризму у Ф. Ніцше, а через нього – у Р. Штрауса; вплив «китайщини» на російський модерн, що породив «китайські марення» М. Волошина, китайську тематику в «Соловейку» І. Стравінського та багато чого іншого).

І якщо в популярній сфері XIX століття вальсова трьохдольність була всеохоплюючою формулою, то джаз і рок в XX столітті, в яких європейські впливи так чи інакше сполучилися з

афра-азійськими, вивели на «інтернаціоналізм» двоїстість у двох-/чотирьохдольному розмірі ритмічних побудов.

Отже, виділення матеріалів про генезис двофазних розумових стереотипів і відповідних архетипових проявів у музичному мистецтві дозволяє відзначити наступне:

- 1) архаїчна дипластія – джерело двоїстих конструкцій ідеальної сфери, що визначила апріорні розрізнення в розумових операціях типу опозицій протилежних якостей, необхідних в описі окремих предметів, явищ і характеристики істотних показників останніх, має безпосередній вихід на двоїстість рахункових визначень (пара – непара) і на архетипові конструкції релігійних символів, показових для релігій Сходу, однак сутнісних і в європейському розумовому ареалі;
- 2) трюїстість виділена як щось специфічне в розумових операціях європейців, проте утворила дещо показове і для східного світосприймання-світорозуміння і складає похідне від двоїстості, але яка за змістом взаємодії із народжуючим її двоїстим світобаченням принципово відрізняє на Сході й Заході;
- 3) музичні критерії розрізнення якостей здійснюються насамперед за допомогою усвідомлення в них ритмічних стереотипів і зложених в ритмопропорціях дводольних (чотирьохдольних)-тридольних розмірів, однак при цьому вихідним і універсальним для людської музичної культури виявився перший з названих, тоді як другий локалізувався у просторових кордонах Європи й здійснюється під європейською егідою в культурних процесах;
- 4) сама ідея універсальності двоїстих утворень у ритміці (як найбільш універсально всеосязному прояві засобів музики) і просторово локалізованому характері виявлення трюїстості вказує на принципи класифікації-періодизації історичних змін музично-епохальних утворень, коли відмінність універсального і локального становить проекцію музичної онтології в генетично-історичній якості.

Класична асаф'євська праця «Музична форма як процес» зафіксувала у формулі «процесуальності» те, що становило напрацювання практичної й теоретичної діяльності музики нового часу, так званого класичного періоду. Концепція «пульсуючого світу», яка узагальнює історичну картину виникнення й зникнення цивілізацій та націй як їхніх складових, зафіксована була ще у XVIII столітті. Італійський філософ Дж. Б. Віко у своїй роботі «Застави нової науки про загальну природу націй» (1725) виділяє «особливе» як *нації* в сукупному людському бутті. Філософ зосереджує увагу на загальній процесуальності національного життя як зародження – розвитку – вмирання [7, с. 460-466]. Відзначена трюхфазовість національного буття за Віко – спеціальна тема; у нашому підході набагато цікавішим є бачення людської історії як «пульсуючих» виходів на історичну арену все нових національних феноменів. І ця сталість структурно подібних, але якісно різних проявів у культурному бутті утворює, на наш погляд, надзвичайно «музичну» картину світу.

Отже, аристотелівська формула «початок-розвиток-кінець» була для давньогрецької філософії структурою ритуалу давньогрецької трагедії, але аж ніяк не формулою історичної динаміки. Дж.-Б. Віко проектує зазначену трюхфазовість на історію націй, Асаф'єв – на музику, констатує те, що музичний процес увібрав цю концепцію одиничних проявів звучань «як надбання» (на відміну від «нескінченної мелодії» ангелоподібного церковного співу).

Нагадуємо, що трактування музичної форми як моделі «правильних відносин» у суспільстві існувала від старожитності (традиція конфуціанства, концепція гармонії світу І. Кеплера). У книзі Л. Мазеля «Про гармонію» [11] згадується про те, що гомофонно-гармонічний стиль викристалізувався як проекція соціальних відносин монархічного типу на музичну звучність. У марксистському варіанті – цей же принцип зустрічаємо в А. Луначарського [10, с. 79-83], що протиставляв О. Скрябіна й С. Танєєва як протилежні прояви соціальних структур. Все сказане свідчить про те, що музично-соціологічні підходи визрівали поволі й мали глибинні коріння у філософії музики стародавності й середньовіччя.

У В. Мартинова виділені два формотворчі принципи, що відповідають виконавсько-варіативній «бріколажній» і композиційній системам: «коло подібність» богослужбового співу

й «прямолінійність» світської музики. Останнє так пояснюється автором: «Прямолінійний принцип формоутворення є наслідком прямолінійного руху душі, що походить із себе до споглядання зовнішніх предметів і явищ, і відбиває висловлення профанічного прямолінійного часу... Прямолінійні мелодійні форми, що утворюють тіло музики, ніяк не зв'язані ні з богослужбовими колами, ні з Типіконом, але абсолютно вільні, само значущі й підкоряються своїм власним законам організації ...» [13, с. 75].

Ці «власні закони організації» визначені Б. Асаф'євим у його концепції «процесуальності музичної форми» [2] як «єдності контрасту й тотожності», що становить «форму-розвиток», а не «ходіння по колах» ритуального, дохристиянського й християнського мистецтва.

Зазначена двоїстість музичного шляху – музика богослужбова й музика композиторська – визначає двоїстість домінуючих принципів виконавської творчості: виконавського в його самодостатності в першому випадку й обумовленого композиторською волею в другому. Протиставляючи богослужбове й світське, ми не повинні забувати про церковні джерела європейського музичного професіоналізму, з одного боку, а з іншої, ураховувати гнучке проникнення елементів світського.

В остаточному підсумку культ у європейському класичному мистецтві композиторського *генія* виводить на «симуляцію бріколажу» у виконавській діяльності в межах музичної художньо самодостатньої класики: у ролі «моделі» виконавських «кругових» проникнень в «композиторський задум» виступає...текст композиторського твору. *І цей виконавський підхід, що імітує богослужбову *varietas*, прийнято називати «класичним», «строгим» – як відповідним щодо стильово-жанрових вимірів композиції. І навпаки, «уподібнювана» композиторській «сваволі» [12, с. 19-23] виконавська активність виконання-інтерпретації, що висуває щось смислово відмінне від композиторського тексту, утворює «вільний-романтичний» виконавський підхід.*

Двоїста спрямованість стильових установок виконавської творчості, що заявляється в методично-практичних розмежуваннях «класичного-романтичного», визначена такими показниками творчо-процесуальної діяльності в цілому й у знакових моментах композиторського нотного тексту:

- 1) базисність для будь-якої творчої сфери, включаючи музичну виконавську, канонічних форм традиційного мистецтва, фольклорного й популярного, релігійного в тому числі, стосовно якого (= «класичному-зразковому») авторська творчість завжди утворить «вільний» (= «романтично-одиничний») варіант у сукупності історичного розкладу змін народжень і типів творчої активності індивідів і колективних суб'єктів народів, націй, інших ментальних спільностей;
- 2) виразно-базисний зміст у розмаїтості виконавських підходів – знакових побудов композиторського авторського тексту, що встановлює стрижневий значенневий комплекс із відповідними стильовими показниками (= «класика стильового подання» у виконанні), які співвідносяться з варіантами-відступами від прийнятої стильової нормативності трактування нотного тексту(= «романтично-вільні» інтерпретації-глуначення прийнятих еталонних структур-змістів).

Отже, виконавська дихотомія «класичне-акласичне» утворює не «супутній»-прикладний поділ музично-творчих установок, але *втїлює глибинні, обумовлені духовною онтологією опозиції «строгого-нестрогого» мистецтва, виконавських переваг, що походять від співвіднесеності із ритуально-богослужбовим й світським-наслідувальним» мисленням.* Виконавство, що «заміщує» композиторську діяльність в епоху, позначену тим же В. Мартиновим як «кінець часу композиторів» [12], іде в напрямку *інтерпретації й інтерпретаційної множинності «прочитань» композиторського тексту, і цей підхід об'єктивний, тому що «акласичним» є поставангадне-полістилістичне, аж до культури «кітч», мистецтво.* Але академічною підвалиною залишається *строгість «класичного» виконання за допомогою «колоподібної» варіативності стверджуючого стильово-художньої засновки тексту композитора-генія.*

ЛІТЕРАТУРА

1. Алкон Е. Музыкальное мышление Востока и Запада / Е. Алкон. – Владивосток: Изд-во Дальневосточного университета, 1999. – 169 с.
2. Асафьев Б.. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. – М.-Л.: Музыка, 1971. – 379 с.
3. Бауэр В., Дюмотц И., Головин С. Энциклопедия символов. / В. Бауэр, И. Дюмотц, С. Головин. – М., 2000. – 502 с.
4. Блейк У. Песни безвинности и опыта / У. Блейк. – С.-Пб.: Алфавит-Классика, 2006. – 224 с.
5. Гудман Ф. Магические символы / Ф. Гудман. – М, 1995. – 289 с.
6. Гумилев Л. Этносфера. История людей и история природы / Л. Гумилев. – М.: ЭКО-ПРЕСС, 1993. – 544 с.
7. История философии в 4-х томах. Т.1. – М., 1957. – 718 с.
8. Конен В. Значение неевропейских культур для профессиональных композиторских школ XX столетия. К постановке проблемы / В. Конен // Советская музыка. – 1971. – № 10 – С. 50–59.
9. Корихалова Н. Интерпретация музыки / Н. Корихалова. – Л.: Музыка, 1979. – 272 с.
10. Луначарский А. В мире музыки / А. Луначарский. – М.: Сов.композитор, 1971. – 549 с.
11. Мазель Л. Проблемы классической гармонии / Л. Мазель. – М.: Музыка, 1972. – 616 с.
12. Мартынов В. Конец времени композиторов / В. Мартынов. – М.: Русский путь, 2002. – 295 с.
13. Мартынов В. Культура, иконосфера и богослужбное пение Московской Руси / В. Мартынов. – М.: Прогресс-Традиция, Русский путь, 2000. – 224 с.
14. Поршнева Б. О начале людской истории (Проблемы палеопсихологии) / Б. Поршнева. – М.: Мысль, 1974. – 487 с.
15. Соколов А. Синкретизм и парадоксы современной культуры / А. Соколов // Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. – М, 1992. – С. 207–221.
16. Уотс А. Миф и ритуал в христианстве / А. Уотс. – К.: Софія; М.: Изд-во «Софія», 2003. – 240 с.

УДК 78. 27 (Укр.)

І. П. ЧУПАШКО

**ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВА ДІЯЛЬНІСТЬ ВОЛОДИМИРА ВАСИЛЕВИЧА
У 40-50-ИХ РОКАХ ХХ СТОЛІТТЯ**

У статті висвітлено диригентську діяльність чільного представника Львівської хорової школи В. Василевича. Відзначено головні музично-технічні засоби, якими володів диригент під час роботи з хором Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка. Проаналізовано власне «василевичівський» стиль, що виділяв його з-поміж інших диригентів-теоретиків та практиків 40-50-их років ХХ століття.

Ключові слова: студентський хор, вокально-хорова техніка, диригентське мистецтво, концертна програма, інтерпретація.

І. П. ЧУПАШКО

**ДИРИЖЕРСКО-ХОРОВАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ВЛАДИМИРА ВАСИЛЕВИЧА
В 40-50-ЫХ ГОДАХ ХХ ВЕКА**

В статье отражена дирижерско-хоровая деятельность главного представителя Львовской хоровой школы В. Василевича. Отмечены основные музыкально-технические средства, которыми владел дирижер во время работы с хором Львовской государственной консерватории им. М.

Лысенко. Проанализирован собственно «василевичевский» стиль, который выделял его среди других дирижеров-теоретиков и практиков 40-50-ых годов XX века.

Ключевые слова: студенческий хор, вокально-хоровая техника, дирижерское искусство, концертная программа, интерпретация.

I. P. CHUPASHKO CHORAL AND CONDUCTING ACTIVITY OF VOLODUMYR VASYLEVYCH IN 1940'S-1950'S

The article reviews the conducting activity of volodumyr vasylevych the leading representative of Lviv choral school. The article observes the main musical and technical methods, which he had user while working with the choir in Lviv State Conservatory named after Mykola Lysenko. It was also analyzed his own «vasylevychivskyu» style of conducting that separated him from other conductors among theorists and patricians of the 1940s-1950s.

Key words: student choir, vocal and choral technique, art conductor, concert program, interpretation.

40-50-ті роки XX століття можна означити як важливий етап у розвитку хорового мистецтва Західної України. Адже в цей час на цій території була утверджена Радянська влада, що сприяло реорганізації всіх громадських і державних мистецьких інституцій. Зокрема, були створені нові музичні навчальні та мистецькі заклади, аматорські та професійні художні колективи. Важливою ознакою цього періоду було й те, що хорова культура мала стійке тяжіння у бік професіоналізації, що свідчить про силу та дію культурних традицій, які склалися у дорадянську епоху в досліджуваному регіоні. Цьому зазвичай сприяла наявність у Західній Україні цілої плеяди професійних музикантів, які отримали свою музичну освіту у вітчизняних (Львів, Київ) та зарубіжних (Прага, Відень, Лейпциг, Париж) вищих музичних закладах.

Особливу роль у становленні хорового мистецтва в Західній Україні відіграла львівська диригентсько-хорова школа, засновником якої був відомий у краї диригент та композитор Микола Колесса. Адже у важкі повоєнні часи її представники підготували до творчої діяльності цілу плеяду музично обдарованих митців з першокласною мануальною технікою, глибокими теоретичними знаннями, яскравими організаційно-педагогічними якостями, безмежною працелюбністю і самовідданістю.

Серед її вихованців особливо виділяється видатний український диригент і педагог, культурно-мистецький діяч Володимир Владиславович Василевич¹. Він є однією з найбільш виразних постатей в історії розвитку українського хорового мистецтва поряд з такими іменами, як Д. Котко, П. Гончаров, М. Колесса, О. Сорока, П. Муравський, Є. Вахняк. Його мистецька діяльність все більше привертає увагу дослідників-музикознавців своїм непересічним талантом, виконавський цenz якого мав значний вплив на розвиток хорового мистецтва у всій Західній Україні в повоєнний період [1, с. 153].

¹ Володимир Владиславович Василевич народився 20. 07. 1911 р. в с. Могильниця Стара, тепер Трудове Теребовлянського району Тернопільської області в родині сільського в'їта. Навчаючись у Теребовлянській гімназії, він брав активну участь у мистецькому житті села. Спочатку співав у хорі «Просвіта», а згодом став його диригентом. Крім цього грав у місцевому духовому оркестрі, був солістом у музично-драматичних виставах аматорського театру.

У 1932 р. після закінчення з відзнакою гімназії Василевич навчався на юридичному факультеті Ягеллонського університету у Кракові, у Львівській духовній семінарії та на філософському факультеті Львівської духовної академії.

Свої професійні заняття музикою В. Василевич розпочав на вокальному факультеті Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка у Львові (клас О. Бандрівської). У 1948 р. закінчив Львівську державну консерваторію ім. М. Лисенка. Від 1939 року – хорист, з 1949 – хормейстер державної хорової капели «Трембіта» [5, с. 51]. З 1949 року Василевич почав працювати у Львівській державній консерваторії ім. М.Лисенка. З 1958 – старший викладач, а з 1961 – доцент та завідувач кафедри музичного виховання. У 1956 році за плідну роботу отримав звання заслуженого артиста УРСР.

У 1962 році загинув у авіакатастрофі.

В. Василевич як мистець привертав увагу українських музикознавців-дослідників своєю самобутністю. Зокрема, його диригентсько-хорова та педагогічна творчість потрапляла в поле зору науковців та диригентів-практиків О. Бенч, В. Кудрицького, А. Гронської, Ю. Зубрицького-Вінягу, Ю. Луціва та ін. На жаль, вони висвітлювали його постать фрагментарно, без урахування цілісного підходу в осмисленні диригентського та педагогічного таланту.

Мета статті – висвітлити диригентсько-хорову діяльність видатного українського музиканта та педагога В. Василевича, його новаторські пошуки та здобутки у сфері українського хорового мистецтва.

У 1944 р. В. Василевич поступив на диригентський факультет Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка у клас професора М. Колесси, яку закінчив у 1949 році. Одночасно працював диригентом хорової капели «Трембіта», викладачем та керівником навчального хору Львівської державної консерваторії. Треба відзначити, що як кращому випускникові-відмінникові професор М. Колесса довірив йому диригувати симфонічним оркестром Львівської обласної філармонії, щороку він в червні-липні давав для львів'ян безкоштовні симфонічні концерти у міському парку відпочинку. На концерті, яким диригував В. Василевич, було багато слухачів, що теплими, тривалими оплесками приймали молодого диригента [6, с. 71]. Цей факт засвідчує здатність молодого диригента успішно керувати не лише хором, а й симфонічним оркестром.

У другій половині 40-их рр. одним з центрів мистецького життя Львова і всієї Західної України була хорова капела «Трембіта». Творче обличчя цього професійного колективу визначав її художній керівник та головний диригент Павло Муравський – талановитий диригент, глибокий знавець хорової справи та диригент-хормейстер В. Василевич (з 1951 року він працював директором-диригентом «Трембіти»). На цій посаді, за свідченням сучасників, В. Василевич зарекомендував себе працюючою, винятково чесною і принциповою, вимогливою в роботі і доброзичливою до людей людиною. Діяльність В. Василевича в капелі позначена не тільки мистецьким талантом, який повною мірою відповідав колессівським вимогам щодо техніки диригування, а й невтомним прагненням професійного самовдосконалення через щоденну працю над собою [10, с. 15]. «Реактивний» в роботі з хором Павло Муравський як колишній офіцер військово-морського флоту, маючи запальну вдачу з відсутністю стримуючого фактору з почуттям міри, так захоплювався творчим процесом, що капела, на думку знавців, злегка «перегрівалась» і дещо форсувала. В. Василевич, що також мав холеричний темперамент, вмів володіти своїми емоціями й був завжди витриманим, більш замкнутим у собі і свої почуття висловлював у рамках галицької поміркованої шляхетності. Окрім того, на думку І. Майчика [7, с. 135], В. Василевич міг якось непомітно для П. Муравського вміло відкоригувати музичну багатогранність концертних програм «Трембіти».

Завдячуючи своєму життєвому вишколу, володіючи диригентською школою М. Колесси з практичним і витонченим почуттям міри, В. Василевич був еталоном мистецької рівноваги у капелі «Трембіта». Фахівці звертають увагу на потужний вплив обох диригентів один на одного, на рівень артистичної свободи «козака-східняка» П. Муравського, який позитивно вплинув на здобуття артистичної мистецької свободи галичанина Вагилевича. Натомість якості Вагилевича-хормейстера споріднювали його стиль роботи з методикою Муравського. Учень В. Василевича С. Стельмашук відзначає [9, с. 67] суттєву різницю в зовнішніх проявах мануальної техніки в процесі диригентської діяльності: якщо П. Муравський інтерпретував твір зразу на сцені, то В. Василевич, опанувавши методи роботи з хором Д. Котка, суворо дотримувався закладених в репетиційному процесі основ і відпрацьованих деталей. Якщо темперамент, художні переживання та диригентські жести П. Муравського були в полі зору слухачів, то, як зазначає О. Бенч [2, с. 604], В. Василевич все це ховав за своєю стриманою поведінкою. У період, коли В. Василевич залишив роботу в капелі «Трембіта» і працював лише з хором консерваторії, П. Муравський регулярно відвідував його репетиції, спостерігаючи за зростанням його професійних навиків.

Наприкінці свого короткого життя, зустрічаючись із П. Муравським в Києві і згадуючи про роки спільної праці в капелі «Трембіта», В. Василевич зізнався П. Муравському, що він як

диригент є вихованцем школи М. Колесси, але як хормейстер у своєму виконавському мистецтві сповідував ті ж художні принципи та хорову методику, які утверджував П. Муравський. Водночас у своїй творчій манері П. Муравський, вже працюючи у Києві, на думку досвідчених диригентів, користувався творчими прийомами, які він почерпнув з арсеналу В. Василевича. До речі, тандем «Муравський-Василевич» став однією з найвищих мистецьких вершин у роботі з «Трембітою», де обидва диригенти діяли як одне ціле. Очевидно, що саме завдяки такому творчому взаємодоповненню мистецький рівень цього хорового колективу цього періоду був визнаний найвищим серед 96-и професійних хорових капел СРСР [7, с. 132].

На початку 50-их років з метою розвитку студентського хорового руху В. Василевич ініціював конкурси хорів, які почали проводитися між різними вищими навчальними закладами м. Львова [4, с. 105]. У 1952 р. він очолив аматорський мішаний хор студентів Львівської політехніки, який налічував близько 80 чоловік. Солістами цього хору були викладач-асистент Т. Шуберт та Ю. Мазурок (в майбутньому народний артист СРСР, соліст Великого театру), який у той час здобував у Політехніці фах інженера нафтової промисловості. У репертуарі хору були обов'язкові масові молодіжні комсомольські пісні. Проте особливою любов'ю користувалися у виконанні студентського хору обробка народної пісні «Тихо-тихо Дунай воду несе» та хорові твори на слова Т. Шевченка «Заповіт» К. Стеценка, «Рева та стогне Дніпр широкий» Г. Верьовки, «Садок вишневий коло хати» Б. Вахнянина, «По діброві вітер віє», «Бандуристе, орле сизий», «Сонце заходить» Д. Роздольського, «Ой Дніпро широкий» А. Жуковського та ін. Значним досягненням аматорського хору було виконання творів зарубіжної класичної музики, зокрема «Хору селян» з опери Б. Сметани «Продана наречена», а також української хорової музики, насамперед славнозвісних «Вечорниць» П. Ніщинського з драми Т. Шевченка «Назар Стодоля». На той час у Львівському політехнічному інституті функціонував самодіяльний студентський симфонічний оркестр під керівництвом В. Василевича, який акомпанував хоровому колективові. Така плідна творча праця у складні комуністичні часи дозволила В. Василевичу показати те невмируще багатство українського національного мистецтва, що було небажане для пропаганди у ці історичні часи. Тому треба було мати особливу мистецько-патріотичну відвагу, щоби підібрати такого роду репертуар та втілити його у виконавську практику.

В. Василевич, очоливши у 1949 р. хор Львівської державної консерваторії, запозичив практичний досвід організації навчального колективу у відомого диригента з Одеси К. Пігрова, який об'єднав хори студентів Одеського музичного училища та Одеської консерваторії. Таким чином він розпочав роботу працю з об'єднаним хором студентів Львівського музичного училища та Львівської консерваторії, кількісний склад якого сягав до 100 учасників. Такої мистецької одиниці до Василевича і після нього у Львові не було. До його складу входили студенти диригентського, вокального, музично-педагогічного факультетів, Львівського музичного училища, учасники хору оперної студії консерваторії, а також кілька платних професійних співаків – переважно учасників державної хорової капели «Трембіта». Організаторська та мистецька діяльність Василевича цього періоду – особлива і неповторна сторінка в історії становлення студентського хорового колективу, що у скорому часі став справці повноцінною мистецькою одиницею.

Щоденна хормейстерська робота вимагала поєднання в одній особі диригента та педагога, що у творчій діяльності В. Василевича дало плідні результати. Адже у роботі із студентським хором, де його учасники – різні за віком і рівнем музичної підготовки, зокрема з початковою стадією постановки голосу, бути добрим диригентом замало. У таких випадках насамперед потрібно бути добрим педагогом та бездоганно володіти голосом, вміти відтворити красу заокругленого академічного звука, досконало володіти усіма видами вокально-хорової техніки, а також вміти його втілити у хоровий ансамбль. Цього може домогтися лише той педагог-хормейстер, який сам вміє диференціювати голосову природу і відчутти її у злитому звучанні. Тому в хорах, керованих В. Василевичем, тенори і сопрано сприймалися як високі голоси не тільки в розумінні високого регістру та потужної динаміки, а з глибоким відчуттям їхньої тембральної своєрідності в усіх регістрах і в будь-якій динамічній амплітуді. Цього ефекту він досягав завдяки поєднанню резонаторного (головного) звучання при однотипній для

всіх голосних заокругленості та легкополітності звука. А це досягається завдяки образно вмотивованій внутрішній посмішці, яка надає голосові природного тембрального забарвлення. У формуванні звучання середніх і низьких голосів Василевич-хормейстер учив спрямовувати звучання на глибокому (діафрагматичному) диханні, без перенапруження у «купол», при цьому утримуючи гнучку тембральну «підсвітку» грудного і мікстового резонаторів залежно від потреб тембральної драматургії окремо взятого фрагмента виконуваного твору.

Надзвичайно тонкий слух Василевича-хормейстера дозволяв йому визначити місце кожного голосу в кожному епізоді виконуваного твору. Лише він міг посприяти тому, щоби таке високо-професійне звукоутворення та звуковедення базувалося на чітко усвідомлених навичках нетемперованого інтонування в мажорі та мінорі всіма учасниками хору. Тому у своїй роботі з хором маестро Василевич був зразком ретельного вироблення інтонації та строю, що є запорукою доброго ансамблю між партіями. Він умів наполегливо і скрупульозно домогтися всіх елементів хорової звучності, які сприяють відтворенню того чи того звукового образу.

Значної уваги диригент Василевич надавав опрацюванню нюансів, штрихів, фразування, до неймовірного доводив кресцендо і димінундо у хорових мініатюрах. Він умів створити неповторний звуковий колорит, майстерно володів хоровим звукописом. Кожен хоровий твір під його керівництвом оживав, ставав одухотвореним та неповторним. Це відбувалося завдяки вмільому розкриттю тембральної драматургії твору, зазвичай через адекватне образно-емоційне наповнення найменшого фрагмента твору та через ті звукові комплекси, яким відповідав його власний звуковий ідеал. Треба зазначити, що він досконало володів наперед спрогнозованим відчуттям звукового образу кожного виконуваного ним твору. А це дозволяло йому детально розробити декілька найпроблемніших фрагментів, щоби твір звучав у цілому довершено і неперевершено [8, с. 33]. Особливий спектр звукової палітри хору маестро видобував завдяки ідеальному вокальному чуттю усього твору. Таким чином, у хормейстерській практиці він органічно поєднував у собі музичні і життєві знання, щоби максимально досягнути музичний ідеал у звучанні хору. Про це з особливим пієтетом згадує його послідовник, заслужений діяч мистецтв України, професор О. Цигилик [10, с. 16].

Настроїти весь хор на один звуковий тон, стати джерелом натхнення для великої кількості студентів могла лише надзвичайно потужна і творчо неординарна особистість, що максимально вмільа сконцентруватися на процесі творення музичного твору. Цими якостями повною мірою володів В. Василевич. Учасники студентського хору Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка під керуванням видатного хорового майстра пригадують, що він мав від природи чудовий голос (бас-баритон), диригентський і вокальний гарт, здобуті у відомих професорів, та величезна сила впливу на студентську молодь, що базувалася на високій мистецькій і людській гармонійності особистості. В. Василевич, як ніхто інший, умів все робити по-максимуму при мінімальних затратах сили та енергії. Адже специфіка роботи з хором позначена, окрім всього іншого, ще й обмеженням у часі, що відводиться для репетиційної роботи (6 годин на тиждень).

Талановитий диригент-практик, він не тільки розпізнавав та оцінював талант своїх учнів, а й виховував у них закоханість у свою професію. В.Василевич навчав студентів не тільки співати в хорі, а й відкривав перед майбутніми хормейстерами багато аспектів та особливостей їхньої майбутньої мистецької діяльності, знайомив із стилями виконання хорових творів різних епох. Він вважав ці речі першорядними для професійної виконавської практики.

Організаторські вміння, талант, великий авторитет диригента-митця, помножені на практичний досвід роботи в капелі «Трембіта», дозволили В.Василевичу в надзвичайно короткий час створити те, про що сказав С. Людкевич так: «Записуйте це, воно не може бути довготривалим, це вершина можливого» [10, с. 16]. На жаль, ми сьогодні не маємо змоги почути виконання хорових творів у трактуванні Василевича, оскільки митець жив і працював у той час, коли звукозаписувальна апаратура в країні була ще малодоступною для такого роду практики.

Таким чином, очоливши студентський хор Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка, В. Василевич заклав основи високої культури хорового співу, перетворивши його з

навчального у концертний колектив, якому під силу було виконання найскладніших хорових полотен.

Окрім навчальної роботи, хор Львівської консерваторії провадив велику концертну діяльність [1, с. 18]. Репертуар колективу охоплював твори вітчизняних та зарубіжних композиторів. З української класичної музики хор репрезентував такі твори, як «Радуйся, ниво неполитая» М. Лисенка, «Хустина» Л. Ревуцького, «Льодолом» М. Леонтовича, авторську музику П. Козицького, К. Стеценка, композиції галицьких авторів: «Хустина» Г. Топольницького, «Лічу в неволі» та «Дніпро реве» Д. Січинського, «Кавказ», «Сонце заходить» С. Людкевича, «Пересторога» А. Солтиса. Під керуванням Вагилевича відбулася прем'єра кантати М. Скорика «Весна». Митець особливо любив працювати над хоровими мініатюрами та обробками українських народних пісень М. Колесси, Є. Козака, А. Кос-Анатольського. Найчастіше він звертався до творів галицьких композиторів XIX століття. Серед них: «Ой по горі ромен цвіте» М. Вербицького, «Палай, палай» з опери «Купало» А. Вахнянина, «Огні горять» С. Воробкевича, «Цвітка дрібная» та «Крилець» В. Матюка та ін. До речі, він відредагував та впорядкував до друку 4 випуски хорових творів західноукраїнських композиторів кінця XIX – початку XX століття, здійснив редакцію творів М. Вербицького, І. Воробкевича, В. Матюка [3, с. 99].

Художнє відтворення вищеперелічених полотен української класичної музики у виконанні хору студентів Львівської консерваторії під керівництвом В. Василевича справляли на слухачів незабутні враження, адже співові студентського хору під керівництвом відомого майстра була притаманна висока виконавська культура, що базувалася на відточеній вокально-хоровій техніці, тембровій злагодженості голосів і природному інтонуванню.

Хор Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка під керівництвом Вагилевича часто виступав із сольними концертними програмами, що склалися з хорових творів українських та зарубіжних композиторів, зокрема з композицій та обробок народних пісень М. Лисенка, М. Леонтовича, О. Кошиця, Ф. Колесси, П. Чайковського, М. Римського-Корсакова, А. Рубінштейна, Д. Шостаковича, Р. Шумана, Ф. Шуберта та ін.

Особливої уваги заслуговував концерт із творів К. Стеценка. Основу його концертної програми склали такі твори: кантата «Шевченкові», композиції «Сійтеся, квіти», «Сон», «Ой сивая та і зозуленька» та інші твори [9, с. 68]. До речі, хор уперше виконав у Львові опрацьовану К. Стеценком для мішаного хору емігрантську пісню Левка і Богдана Лепких «Чуєш, брате мій», що була дуже поширеною серед галичан, оскільки висвітлювала питання, пов'язані з репресіями, примусовим виселенням місцевих жителів до Сибіру. Тому твори такого змісту замовчувалися і з великими труднощами допускалися до концертного виконання. Після виконання студентським хором консерваторії твору «Чуєш, брате мій» західноукраїнські хорові колективи почали виконувати й інші, небажані для радянської влади твори.

Значне місце в концертному репертуарі хору Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка займали твори кантатно-ораторіального жанру. Серед них: «Реквієм» В.-А. Моцарта, «Реквієм» Дж. Верді, ораторія «Самсон» Г. Генделя, «Пори року» Й. Гайдна, «Висока меса» h-moll Й.-С. Баха, «Stabat Mater» А. Дворжака, кантата В. Новака «Нещасна війна». До речі, твори великих форм українських та зарубіжних композиторів неодноразово виконувалися в супроводі симфонічного оркестру під керуванням диригентів М. Колесси та І. Паїна. Твори великої форми у трактуванні В. Василевича вражали слухачів широкою шкалою динамічних відтінків та об'єктивно вмотивованою художньою переконливістю звучання студентського хору. Звучанням студентського хору під керівництвом В. Василевича захоплювався знаменитий радянський хоровий диригент та музичний діяч, народний артист СРСР, ректор Московської консерваторії, професор О. Свешніков. Після виконання «Реквієму» Моцарта видатний музикант був настільки вражений співом хору, що у спілкуванні з його диригентом широко сказав: «Я просто не сподівався, що у Львові на такому високому рівні може звучати «Реквієм» В.-А. Моцарта!» [8, с. 31]. Як бачимо, хоровий майстер, колишній керівник Ленінградської академічної хорової капели ім. М. Глінки, відчув вражаючу чистоту і глибину професійного комплексу хорової органіки, створеної майстром хорового співу, освіченим і вдумливим інтерпретатором В. Василевичем.

Восени 1962 року була запланована концертна поїздка хору Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка до Німеччини. Про цю поїздку заздалегідь багато писала німецька преса, інформуючи своїх громадян про складну у виконавському відношенні програму. На жаль, ця поїздка не здійснилася в силу трагічних обставин, які відбулися 28 липня 1962 року, коли в цей день при переїзді до Харкова В. Василевич загинув у авіакатастрофі.

Як відзначали тодішні диригенти-практики, виконавська манера студентського хору Львівської консерваторії ім. М.Лисенка під керівництвом В. Василевича відзначалася бездоганністю художнього смаку його керівника, філігранною хоровою технікою та глибоким проникненням у зміст виконуваного твору. Саме тому він став своєрідною школою підготовки висококваліфікованих диригентів-хормейстерів. З її класів вийшли такі відомі диригенти, як народні артисти УРСР Степан Турчак, Ігор Лацанич, Іван Гамкало, Тарас Микитка, Ростислав Бабич, Андрій Кушніренко, Микола Попенко, заслужені діячі мистецтв Олександр Грицак, Іван Майчик, Олег Цигилик, Орест Олійник, Орест Кураш, Степан Стельмашук, професори Роман Сов'як, Степан Дацюк, заслужений артист УРСР Леонід Волинець, педагоги-диригенти, викладачі Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка Лариса Бобер, Сергій Амбарцумян, Богдан Завойський, Володимир Сенишин та інші, що згодом стали диригентами професійних та аматорських хорових колективів, достойно прийнявши естафету хорової справи В. Василевича.

Отже, диригентсько-хорова діяльність В. Василевича, зокрема його глибоке і самобутнє художнє мислення, непересічний талант ставлять маестро на чільне місце творців Львівської хорової школи не тільки 40-50-их років ХХ століття, але й усього періоду її діяльності. Своім прикладом служіння українському національному хоровому мистецтву В. Василевич показав ті духовно-мистецькі цінності, без яких немислимий диригент-хормейстер у своїй професії. Своєю педагогічною та диригентсько-виконавською творчістю Василевич відродив кращі хорові традиції, що були властиві навчальним закладам та професійним хорам довоєнного періоду у Львові, а своє громадянське призначення він вбачав у потребі цілковитого сприяння вихованню та становленню молодих диригентських мистецьких потреб України.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів: актуалізація звичаєвої традиції: Навч. посіб. / Ольга Бенч. – К.: Редакція журналу «Український світ», 2002. – 440 с. :іл., нот.
2. Бенч О. Павло Муравський: Феномен одного життя / Ольга Бенч. – К.: Дніпро, 2002. – 663 с.
3. Василевич В. В. Мистецтво України. Біографічний довідник. – [Упоряд.: А. В. Кудрицький, М. Г. Лабінський. За ред. А. В. Кудрицького]. – К.: Укр. енциклопедія, 1997.
4. Гронська А. Наша дума, наша пісня... / Анізія Гронська // Чупашко І. П. Володимир Василевич. Воля і доля. – Львів: ТзОВ «ВФ «Афіша», 2008. – С. 102–106.
5. Зубрицький-Вінява Ю. Спомини про Володимира Вагилевича-Вінява / Юрій Зубрицький-Вінява // Чупашко І. П. Володимир Василевич. Воля і доля. – Львів: ТзОВ «ВФ «Афіша», 2008. – С. 41–65.
6. Луців Ю. О. Роздуми і спогади. / Ю. О. Луців // Чупашко І. П. Володимир Василевич. Воля і доля. – Львів: ТзОВ «ВФ «Афіша», 2008. – С. 70–74.
7. Чупашко І. П. Записи розмови з заслуженим діячем мистецтв України І. І. Майчиком / І. П. Чупашко // Чупашко І. П. Володимир Василевич. Воля і доля. – Львів: ТзОВ «ВФ «Афіша», 2008. – С. 130–137.
8. Чупашко І. П. Володимир Василевич. Воля і доля / І.П. Чупашко. – Львів: ТзОВ «ВФ «Афіша», 2008. – 216 с.
9. Чупашко І. П. Запис розмови з професором Степаном Ільковичем Стельмашуком / І. П. Чупашко // Чупашко І. П. Володимир Василевич. Воля і доля. – Львів: ТзОВ «ВФ «Афіша», 2008. – С. 116–117.

УДК 782.6:7.071.2(477.54)

М. А. ЖИШКОВИЧ

**МИХАЙЛО ГОЛИНСЬКИЙ НА СЦЕНІ ХАРКІВСЬКОЇ ОПЕРИ
(ДО ПИТАННЯ ТВОРЧИХ КОНТАКТІВ)**

У статті розглядається харківський період творчості західноукраїнського співака, вихованця львівської вокальної школи Михайла Голинського. Аналізується його внесок у розвиток Харківської державної опери. Співпрацюючи з багатьма видатними діячами українського мистецтва, співак прилучився до розвитку міжкультурних контактів між Галичиною та Слобожанщиною.

Ключові слова: М. Голинський, виконавська творчість, Харківська державна опера, голосові дані, репертуар.

М. А. ЖИШКОВИЧ

**МИХАИЛ ГОЛИНСКИЙ НА СЦЕНЕ ХАРЬКОВСКОЙ ОПЕРЫ
(К ВОПРОСУ ТВОРЧЕСКИХ КОНТАКТОВ)**

В статье рассматривается харьковский период творчества западно-украинского певца, воспитанника львовской вокальной школы Михаила Голинского. Анализируется его вклад в развитие Харьковской государственной оперы. Сотрудничая со многими выдающимися деятелями украинского искусства, певец приобщился к развитию межкультурных контактов между Галичиной и Слобожанщиной.

Ключевые слова: М. Голинский, исполнительское творчество, Харьковская государственная опера, голосовые данные, репертуар.

М. А. ZHYSHKOVYCH

**MICHAEL GOLYNSKII ON OPERA STAGE OF THE KHARKIV
(TO QUESTION OF CREATIVE CONTACTS)**

The Kharkiv period of creation of the Western-Ukrainian Singer Michael Golynski and his contribution to development of Kharkiv state opera is being examined.

Key words: M. Golynski, Kharkiv state opera, concert performance, vocal quality, repertoire.

Творчі контакти між різними регіонами України – чи то епізодичні, чи постійні – в усі часи були доволі плідними та мали здебільшого позитивні наслідки. З історії відомі імена композиторів, виконавців, педагогів, які чимало зробили для зближення східної та західної гілок української культури. Як слушно зауважує професор Львівської музичної академії Л. Ніколаєва, зв'язки між різними регіонами однієї країни, іноді віддаленими не лише територіально, а й відмінними за етнічним складом та культурними традиціями, налагоджувалися та розвивалися завдяки окремим особистостям [7, с. 121]. Тому важливою проблемою української вокальної культури є відродження художньої атмосфери у мистецтві і суспільстві, яка упродовж багатьох десятиріч створювалась талановитими особистостями, серед яких особливе місце по праву належить вихованцю львівської вокальної школи Михайлу Голинському. Становлення творчої особистості митця докладно розглядається у кандидатській дисертації автора статті.

Саме М. Голинському – першому з-поміж галицьких співаків першої третини ХХ століття випала велика честь долучитися до утворення і становлення Державних оперних театрів в Одесі, Києві та Харкові. З 1926 р. по 1930 р. співак був окрасою в царині українського оперного мистецтва. У Харкові він працював три роки¹.

¹ Перебування на східній Україні, зокрема у Харкові, безумовно, одна з найцікавіших і яскравих сторінок життя М. Голинського, описана у його «Спогадах», що були вилані київським видавництвом «Молодь» у 1993 р. і перевидані, з доповненнями у Львові 2006 р. Це цікава оповідь про життя і творчість артиста, про визначні події, цікаві зустрічі та знайомства, про ту творчу атмосферу, яка панувала в різних мистецьких осередках Харкова. Не випадково співак не раз підкреслював, що то були щасливі роки в його такому багатому на цікаві події житті.

Мета статті – висвітлити харківський період творчості галицького співака Михайла Голинського та його внесок у розвиток Харківської державної опери.

Михайло Голинський (нар. 2.01.1890 р. у с. Вербівці, тепер Городенківського р-ну Івано-Франківської обл., пом. 1.12.1973 р. в м. Едмонтон, Канада) – оперний та концертно-камерний співак (геройко-драматичний тенор), що «довгі роки чарував слухачів красою свого голосу і майстерністю виконання оперних партій в багатьох оперних спектаклях та на концертах» [6, с. 93]. У юнацькі роки, перебуваючи у класичній гімназії, співав у шкільних хорах, виконуючи і сольні номери як бас-баритон. Дещо пізніше був членом хору богословів Духовної семінарії у Львові, хорів «Бандурист» та «Львівський Боян».

Навчався М. Голинський (з перервами) у львівського педагога Чеслава Заремби (1913, 1919-1920, 1924-1925 рр.), про якого тепло говорив: «мій професор співу, пізніше – мій дорадник та неофіційний менеджер, а також щирий приятель». Під час навчання співу професор Заремба зумів за досить короткий час розвинути голос свого учня у верхньому регістрі, і М. Голинський почав співати як драматичний тенор. Учениця Ч. Заремби Марія Сабат-Свірська згадувала, що професор дуже дорожив голосом Михася, віддавав йому багато часу і «за всяку ціну вирішив вивести його в люди» [10, с. 478]. Перший успіх настав незабаром. На звітному концерті учнів школи професора Заремби у 1913 році наймолодший з усіх М. Голинський успішно виконав складну арію Каніо з опери «Паяци» Р. Леонкавалло. Виступ був надзвичайно вдалим, і молодий співак на вимогу публіки змушений був тричі заспівати арію «Смійся, паяце!», про що в кінці творчого шляху написав у своїх «Спогадах». Ставши зрілим виконавцем, він намагався уникати повторень на виступах, мотивуючи це тим, що перше враження від будь-якого виконання є найсильнішим [8, с. 482].

Навчання перервала Перша світова війна. Після неї М. Голинський відновив уроки співу у свого педагога. Згодом Ч. Заремба порекомендував своєму улюбленому учневі продовжити навчання в Італії. Упродовж чотирьох років співак вдосконалював вокальну майстерність у відомого міланського педагога Едуардо Гарбіно (Гарбіна).

Композитор Станіслав Людкевич, який завжди уважно стежив за професійним зростанням багатьох співаків, рецензуючи виступ М. Голинського після його повернення з Італії до Львова у 1924 році, писав: «Особливо гарно вийшли арії Каварадоссі з «Тоски» та імпровізація з «Andrea Chenier» У. Джордано. Пан Голинський має всякі дані на те, щоби стати першорядною, навіть світовою оперною силою; але годі замикати нам очі на те, що це щойно перший більший крок вперед і що він не сміє ні на хвилину зупинитись тепер у дорозі, а тим більше спочивати на дешевих лаврах, навпаки, повинен чимскоріше доповнити та вирівняти свої вокальні, як також загальномузичні студії» [5, с. 489-490].

У 1925 році М. Голинський за педагогічного сприяння Ч. Заремби дебютував на сцені Львівського оперного театру в опері «Паяци» Р. Леонкавалло, про що занотував у «Спогадах»: «Того вечора 29 червня 1925 року у Великому театрі у Львові йшли дві опери «Сільська честь» Маскані та «Паяци» Леонкавалло. Першою йшла «Сільська честь», у якій співав тенор Ігнацій Манн. Перший мій виступ в опері був сприйнятий надзвичайно тепло. Публіка була різна: поляки, євреї, а найбільше українців. Критики мене хвалили, відзначаючи добру школу. Щодо акторської гри, то вибачливо підкреслювали, що, як правило, дебютанти, мало обізнані зі сценою та оркестром, головний наголос роблять на співі» [1, с. 213]. Співачка М. Сабат-Свірська про цей дебют М. Голинського писала, що «краса і сила його голосу покривала всі інші вади співака» [10, с. 478].

У скорому часі М. Голинський отримав запрошення на постійну роботу до Поморської опери (оперне об'єднання польських міст: Торунь, Бидгощ, Грудзьондз). Там співав в операх «Галька» С. Монюшка, «Кармен» Ж. Бізе, «Тоска» Дж. Пуччіні. Згодом – виступи у Варшаві. Тут здобув повне визнання і завоював публіку, виступаючи в «Тосці» та «Аїді». Слава М. Голинського почала доноситись і на Східну Україну.

Поява галицького співака у Харкові не була випадковою. Ще з перших його виступів у сезоні 1926–1927 років в Одеському оперному театрі музична громадськість міста була вражена красою та силою його голосу, інтелігентністю і культурою співу. Відомо, що при створенні українських Державних опер в Одесі, Києві та Харкові існувало правило, згідно з яким

найкращі солісти трьох театрів повинні були виступати по 100 днів у кожному з них протягом активного театрального сезону. Цим досягався ефект зацікавлення слухачів та прихильників оперного мистецтва і активнішою ставала творча робота, зростала популярність українських театрів та їх найкращих виконавців [4, с. 13-14].

Оточений надзвичайно сприятливою атмосферою в Одеській опері, М. Голинський показав себе якнайкраще. Перших сто днів пролетіли швидко, і співак переїхав до Києва. Проте у тогочасну Київську оперу він, на жаль, не зміг «вписатися», проспівавши на її сцені не 100, а лише 58 днів, після чого припинив тут свої виступи і виїхав до Берлінської опери. І як наслідок – директора Київської опери було звільнено з посади, а Голинського знову запросили в Україну, на цей раз до її тодішньої столиці – Харкова.

Згадуючи про співпрацю з М. Голинським у Харкові, диригент і піаніст Антін Рудницький писав: «Цей голос був феноменальний: тенор темного, героїчного тембру, шляхетного кольору, металевої звучності, могутньої сили, ідеально рівний і кришталево чистий у всіх регістрах <...>. Михайло Голинський був унікальний тому, що його голос, даний Богом, давав можливість забувати про ті чи інші вади й відсутність тих чи інших прикмет» [9, с. 486].

У 1929 році серед найбільш репрезентативних співаків Харківської опери М. Голинський брав участь у Днях української культури в Москві. Після його успішного виступу Великий театр запросив співака на гостинні виступи, і він уперше за всю історію співав на сцені цього оперного театру українською мовою партію Радамеса в опері «Аїда» Дж. Верді. Це була визначна подія і в житті співака, і в історії української державної опери. Ось що писали харківські «Вісті» про цю подію: «Участь артиста у виставі викликала надзвичайне зацікавлення серед московських музичних кіл, наслідком чого театр був переповнений. Значний художній успіх свідчить про те, що артист прекрасно справився з своїм завданням. З самого початку М. Голинський заволодів увагою слухачів. Емоційний підйом, рельєфний образ, вокальні дані і вміння володіти своїм голосом, який часто перекривав оркестр, забезпечили артистові надзвичайний успіх і висунули його в перші ряди кращих сучасних артистів-вокалістів. Треба сказати, що художнє керівництво Великого театру надзвичайно уважно поставилось до артиста: ансамбль було складено з кращих оперних сил, диригував оперою народний артист – Сук, а це не так часто буває в московських умовах» [4, с. 16-17].

У рамках міжкультурних зв'язків Східної і Західної України та з ініціативи М. Голинського у Харкові було вперше поставлено оперу «Купало» західноукраїнського композитора Анатолія Вахнянина із залученням кращих мистецьких сил. Поряд з М. Голинським (у ролі Степана) виступили: Марія Литвиненко-Вольгемут (Одарка) та Іван Паторжинський (Максим). Художнє оформлення було здійснено талановитим художником Анатолієм Петрицьким, що підсилило успіх опери. Підготовка до постановки опери проходила з великим ентузіазмом. Необхідно було поправити мову лібрето, бо вона була надто «галіційська», а також вдосконалити оркестровку і скомпонувати балет до опери так, щоб ця музика гармоніювала з музикою Вахнянина. Це завдання було доручено композитору Михайлу Вериківському. Розпочалась робота і над вивченням партій. «Партія Стефана, коли я придивився до неї і згрубша вивчив, – згадував Голинський, – мені сподобалась мелодійно, але вокально була (головно в дуеті з Оксаною) дуже тяжко написана, зависока теситура, яка більше надавалася для ліричного тенора. Дует закінчується високим «с». Тут не йдеться про високе «с», бо воно було в мене завжди «муроване», голос мучила зависока теситура, по якій треба було ще довгою ферматою закінчити високим «с». З того я набрав переконання, що Вахнянин як мелодист перевищив Вахнянина-вокаліста» [1, с. 401].

Прем'єра опери пройшла з великим успіхом. Вже по завершенні увертюри слухачі прийняли гучними оплесками оркестрантів, а згодом аплодували співакам-солістам та артистам хору за чудовий ансамбль, художнику Петрицькому – за сценічне оформлення, М. Вериківському – за надзвичайно вдало написану музику балету.

Творча співпрацяєднала Михайла Голинського з видатними майстрами оперного мистецтва Іваном Паторжинським, Марією Литвиненко-Вольгемут, Михайлом Гришком, Юрієм Кипоренком-Доманським, Марією Сокіл та ін.

У Харкові співак приятелював з поетом Павлом Тичиною, директором будинку

літераторів ім. Василя Блакитного, поетом Максимом Лебедем, письменником-сатириком та гумористом Остапом Вишнею, відвідував знаменитий театр «Березіль», керівником якого до 1933 року був Лесь Курбас, спілкувався з художником Миколою Самокишем, істориком та письменником Дмитром Яворницьким, зустрічався з поетом Володимиром Маяковським.

Про успішні виступи М. Голинського свідчить низка позитивних рецензій. Харківська газета «Вечернее радио» (20 жовтня 1927 р.) писала: ««Аїда», яка йде на нашій сцені протягом декількох років, цього сезону, як в об'єктиві, зосередила ефекти попередньої роботи і творча напруга театру в поточному сезоні. Звітний спектакль яскраво підкреслив велике досягнення нашої опери. «Аїда» показала рівень, на який театр повинен орієнтуватися в своїй роботі. Опера Верді, даючи можливість співакам ефектно показати свої голосові дані, пред'являє до них вельми високі вимоги. І треба сказати, основний склад нашої опери блискуче витримав цей іспит. Литвиненко-Вольгемут, Коп'єва, Мосін (прем'єра), Голинський (2 спектакль), Будневич і диригент Моргулян, який сильний і злагоджений ансамбль! У всіх співаків яскраві голосові дані, велика виразність виконання і висока вокальна техніка, що з прикладом справжнього бельканто (Литвиненко-Вольгемут, Голинський). В опері яскраво помітне артистичне змагання співаків. І треба відзначити, – аудиторія від цього тільки виграє. Хто перемагає? Всі! І в цьому головне досягнення постановки опери. <...> У звітному спектаклі вперше виступив на нашій сцені Михайло Голинський (Радамес). Артист володіє могутнім голосом (героїчний тенор), проявляє велику художню витримку, відсутність всякої пози, гонитву за ефектом і високу музичну культуру. У першому виступі відчувалася ще деяка скованість умовами незнайомої сцени, що заважало йому розвернутися в повному блиску його багатющих можливостей. Голинський справляє виняткове враження. Наша Держопера в особі цього співака, безумовно, отримала велике підсилення» [1, с. 335-336].

У цій рецензії знаходимо інформацію не лише про якнайкращі співацькі якості М. Голинського, а й про високий виконавський рівень солістів Харківської опери та злагодженість колективу. І на підтвердження цих слів – ще одна рецензія в газеті «Комуніст» (21 жовтня 1927 р.): «Голинський, безумовно, є велике придбання для державної опери. Його виступ дав велику втіху для аудиторії, тим більше, що партнери були на належній височині. <...> В цілому «Аїда» – блискучий спектакль. А перший виступ Голинського в добірному ансамблі Харківської опери надав цьому спектаклеві своєрідних прекрасних фарб» [1, с. 372-373].

Сам співак якнайкраще відгукувався про партнерів по сцені. Зокрема, про Катерину Коп'єву (меццо-сопрано), з якою часто виступав в опері Ж. Бізе «Кармен», згадував як про знамениту артистку та співачку з красивим і великим голосом. Про її чоловіка Віктора Будневича писав як про знаменитого драматичного баритона. «Виступати спільно з Катею та Віктором було для мене великою приємністю, бо ми були дуже зіспівані і зіграні» [1, с. 383].

Тепло згадував М. Голинський і харківську публіку, яка «завжди виповнювала театр по береги, а артистів прямо на руках носила. Навіть коли котрийсь з артистів не був диспонуваній (бо ж артисти – це тільки люди, котрі можуть простудитись, захрипнути), то публіка у своїй доброті і людяності цього «не завважувала» і, аби артиста підбадьорити на душі, вона його ще сильніше оплескувала, ніж коли він був здоровий. Тут пригадується мені італійська публіка в період моїх чотирирічних студій в Мілані. Міланська публіка хворого артиста «добиває» мовчанкою, ані разу йому не плесне. Зате публіка в інших містах хворого артиста по першім його непевнім чи захриплім тоні зчиняє страшний вереск, свист, образливо вигукує або кидає на сцену помідори. Цього я на Україні – в Одесі, Києві чи Харкові ніколи не стрічав <...>» [1, с. 367].

Харківський період творчості М. Голинського можна вважати найбільш плідним. На сцені Харківської опери співак виконав партії: Радамеса («Аїда» Дж. Верді), Хозе («Кармен» Ж. Бізе), Каніо («Паяци» Р. Леонкавалло), Германа («Пікова дама» П. Чайковського), Гофмана («Казки Гофмана» Ж. Оффенбаха), Каварадоссі та Калафа («Тоска» і «Турандот» Дж. Пуччіні), Степана («Купало» А. Вахнянина).

У рамках міжкультурних зв'язків Східної і Західної України та з ініціативи М. Голинського у Харкові було вперше поставлено оперу «Купало» західноукраїнського

композитора Анатолія Вахнянина із залученням кращих мистецьких сил.

У складі трупи Харківської опери М. Голинський брав участь у Днях української культури у Москві, а також успішно виступив в опері «Аїда» Дж. Верді (партія Радамеса) на сцені Великого театру.

Про успішні виступи співака та його значний внесок у розвиток Харківської опери того періоду свідчать численні позитивні рецензії. Співпрацюючи з багатьма видатними діячами українського мистецтва, М.Голинський прилучився до розвитку міжкультурних контактів між Галичиною та Слобожанщиною.

ЛІТЕРАТУРА

1. Голинський М. Спогади / М. Голинський. – [Упор. Г. Тихобаєва, І. Криворучка, Д. Білавич]. – Львів: Априорі, 2006. – 616 с.
2. Жишкович М. Львівська вокальна школа другої половини ХІХ – першої половини ХХ століття: дис... канд. мистецтвознавства. – Львів, 2006. – 246 с.
3. Жишкович М. Харківський період творчості Михайла Голинського в контексті міжкультурних зв'язків Східної та Західної України / М. Жишкович // Харків у контексті світової музичної культури: події та люди. Матеріали міжнародної науково-теоретичної конференції. – Х.: ХДАК, 2008. – С. 130-131.
4. Козак С. Героїчний тенор Михайло Голинський / С. Козак // Михайло Голинський. Спогади: Вступ. стаття. – Львів: Априорі, 2006. – С. 12-36.
5. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи. У 2-х т. / С. Людкевич. – [Упор., ред., пер., прим. і бібліографія З. Штундер]. – Львів: Дивосвіт, 2000. – Т. 2.
6. Михальчишин Я. З музикою крізь життя / Я. Михальчишин. – [Упор., вст. стаття Л. Мелех-Яросевич]. – Львів: Каменяр, 1992.
7. Ніколаєва Л. Діяльність українських музикантів на вісі «Харків – Львів» / Л. Ніколаєва // Харків у контексті світової музичної культури: події та люди. Матеріали міжнародної науково-теоретичної конференції. – Х.: ХДАК, 2008. – С. 121-122.
8. Поліщук А. Згадуючи Михайла Голинського / А. Поліщук // Українські співаки у спогадах сучасників. – [Автор-упор. І. Лисенко]. – К.: РАДА, 2003. – С. 481-482.
9. Рудницький А. Золотий голос / А. Рудницький // Українські співаки у спогадах сучасників. [Автор-упор. І. Лисенко]. – К.: РАДА, 2003. – С. 486.
10. Сабат-Свірська М. Михайло Голинський – героїчний тенор / М. Сабат-Свірська // Українські співаки у спогадах сучасників. – [Автор-упор. І. Лисенко]. – К.: РАДА, 2003. – С. 478-480.

УДК 7.071.4:78.02

Р. Й. КАЛИН

ТВОРЧІСТЬ ЮРІЯ МАЗУРКА НА ПЕРЕХРЕСТІ МЕТОДИЧНИХ ТА ВИКОНАВСЬКИХ ВОКАЛЬНИХ ТРАДИЦІЙ

У статті розглядаються засади формування фахового професіоналізму Юрія Мазурка з позицій синтезу методичних напрацювань різних вокальних шкіл. Виокремлено основні напрямки його діяльності як соліста Великого театру у Москві. Осмислено найістотніші здобутки, які ставлять цього виконавця у перелік провідних співаків Європи у період 60-90-их років ХХ століття.

Ключові слова: фахова вокальна освіта, види діяльності, оперне та камерно-вокальне виконавство.

ТВОРЧЕСТВО ЮРИЯ МАЗУРКА НА ПЕРЕСЕЧЕНИИ МЕТОДИЧЕСКИХ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ВОКАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ

В статье рассматриваются основы формирования профессионализма Юрия Мазурка с позиций синтеза методических наработок различных вокальных школ. Выделены основные направления его деятельности как солиста Большого театра в Москве. Осмыслены наиболее существенные достижения, которые ставят этого исполнителя в перечень ведущих певцов Европы в период 60-90-ых годов XX века.

Ключевые слова: профессиональное вокальное образование, виды деятельности, оперное и камерно-вокальное исполнительство.

R.J.KALYN

J. MAZUROK CREATIVITY AT THE INTERSECTION OF TEACHING AND PERFORMING VOCAL TRADITIONS

The article is the consideration of principles of forming professional professionalism Juryj Mazurok of methodical synthesis position of vocal works of various schools. Singles out key areas of its activities as a soloist with the Bolshoi Theater in Moscow. Comprehends most significant achievements that put him in the list of Europe's leading singers in the period 1960-1990's.

Key words: vocal professional education activities, opera and chamber-vocal performance.

Період 60-90-их років ХХ ст. є особливим в історії ДАВТу (Большого театру в Москві) стосовно вокального мистецтва країн всього радянського простору. Адже саме цей мистецький заклад концентрував їх кращі виконавські сили, а бути запрошеним до його трупи чи навіть виступати на його сцені в гастрольних, концертних, фестивальних акціях означало в той час найвищу міру професійного і мистецького визнання. Трупа театру акумулювала надбання виконавців, які представляли здобутки різних національних та регіональних шкіл, методичні напрацювання талановитих педагогів, що творило унікальну творчу ауру завдяки потенціалу їх взаємодії, взаємозбагачення.

Серед провідних співаків театру окресленого періоду виділяється постать народного артиста СРСР Юрія Мазурка. «Таких, як Мазурок, зрозуміло, зараз нема. За рівнем культури артиста і вокаліста йому не було рівних всі ті майже 40 років, які він царює на сцені Великого» [1, с. 7], – такою була зальна позиція рецензентів щодо рівня виконавської майстерності видатного львів'янина, який прославився на провідних світових сценах як небуденний, оригінальний інтерпретатор, з неповторним психологізмом трактування образів, позбавлених надмірної афектованої театральності та показової експресії, у виступах якого поєднувалися аристократизм, виважена емоційність, глибоке розуміння стилістики епохи та конкретного авторського задуму, повага до тексту, його тонка власна інтерпретація.

Багатогранна і багата на творчі події мистецька біографія Ю. Мазурка широко висвітлена в пресі, музичній та популярній журнальній періодиці [1; 4], коментарях до відео- та аудіозаписів оперних вистав, численних рекламно-ювілейних виданнях, присвячених ДАВТу [2], а також в енциклопедично-довідковій літературі [6]. Однак при безумовній емпіричній цінності у них часто зустрічаються різночитання дат, назв інтерпретованих творів і навіть фактажу, відсутня фахова характеристика голосових даних та методики роботи митця над образами (у порівнянні з поширеною світовою практикою). З огляду на виняткову успішність виконавської діяльності на міжнародному рівні необхідною і важливою для професіоналів є комплексна картина формування творчої особистості, огляд усіх етапів і напрямів діяльності, докладних статистичних даних про участь в оперних виставах з урахуванням хронології, географії, диригентсько-режисерських версій та складу партнерів, аналіз гастрольної практики, камерного виконавства, дані про здійснені аудіо- та відеозаписи, участь в екранізаціях, перемоги у творчих змаганнях та відзнаки співака, систематизація публікацій та дотичних до його виконань наукових досліджень.

Мета статті – є розгляд засад формування фахового професіоналізму, виокремлення основних напрямків діяльності та найістотніших здобутків Юрія Мазурка, які ставлять його у перелік провідних співаків Європи у період 60-90-их років ХХ століття.

Юрій Антонович Мазурок (18.07.1931 р. Красник [Люблінського воєводства (Польща)] – 01.04.2006 р. Москва [Росія]) початкову вокальну освіту та досвід здобув у самодіяльній студентській оперній студії Львівського політехнічного інституту (де навчався на факультеті нафти і газу, у 1955 р. вступив до аспірантури). Самодіяльність Львівської політехніки 50-70-их років ХХ ст. відрізняв винятково високий рівень. Керівництво закладу заохочувало участь молодих спеціалістів у сольних виступах та в численних виконавських колективах. Інститутським симфонічним оркестром художньої самодіяльності в той час керували у майбутньому такі оперні маестро, як Семен Арбіт, Стефан Турчак, Ігор Лацанич, Ігор Сімович. З оркестром співали педагоги та студенти інституту, серед яких виділились Юрій Мазурок та Юрій Григор'єв. У студентських аматорських виставах, які ставились на сцені Львівського оперного театру, молодий співак опанував партії Онегіна (цю роль він згодом виконуватиме у дипломному консерваторському спектаклі оперної студії Московської консерваторії та дебютує нею у Великому театрі) та Жермона. Виступи у спектаклях дали співакові-початківцю навички відчуття сцени, контакту з глядацькою аудиторією, ансамблевисть. За порадою провідного соліста Львівського оперного театру, педагога класу сольного співу Львівської державної консерваторії ім. М. В. Лисенка, народного артиста СРСР (1960) Павла Кармалюка, який консультував вокалістів-аматорів у ході сценічної підготовки, Ю. Мазурок почав здобувати фахову вокальну освіту.

Протягом 1955-1959 рр. навчався у Московській консерваторії у класі професора С. Мигая¹ – славетного баритона, партнера Ф. Шаляпіна, Л. Собінова, А. Нежданової, соліста Маріїнського (в той час – Ленінградського ім. С. Кірова) та Великого театрів. На вступному випробуванні Ю. Мазурок справив особливо сильне враження виконанням солоспіву М. Лисенка «Безмежне поле». Наставник взяв на себе ініціативу дозволу на здобуття його другої вищої освіти, по-батьківському опікувався студентом, який був старшим за віком від однокурсників та не мав ґрунтовної музичної підготовки, підтримував активне педагогічно-консультативне листування з матір'ю співака. Йому молодий співак завдячував вірним визначенням типу голосу (ліричний баритон, а не тенор, зрештою близький за теситурою і тембральним забарвленням до голосу педагога). Збігаються і найбільш визначні ролі в інтерпретаціях учня і наставника – Онегін, Жермон, Фігаро, князь Єлецкий, Демон. Навчальний курс Ю. Мазурок завершував під проводом професора А. Доліво², аспірантуру – в професора О. Свешнікової.

Під час навчання у виставах оперної студії молодий співак опанував партії Фігаро («Севільський цирюльник» Дж. Россіні), Фердинандо («Дуенья» С. Прокоф'єва), Марселя («Богема» Дж. Пуччіні) та Євгенія Онегіна (однойменна опера П. Чайковського), здобув перемоги на трьох міжнародних конкурсах вокалістів: у студентські роки – «Празька весна» (1960, друга премія), під час навчання в аспірантурі – на конкурсі імені Джордже Енеску (Бухарест, Румунія, 1961, третя премія), на II Всесоюзному конкурсі імені Глінки (Москва, 1962, друге місце, розділене з В. Атлантовим та М. Решетіним). Журі відзначало м'якість і насиченість тембру, еластичність і рідкісну красу його голосу – ліричного баритона, вроджену кантилену.

У 1963 р. Ю. Мазурок був прийнятий у групу стажистів Великого театру (з другої спроби, перша була здійснена у 1959 р.). У цей період для співака важливою була підтримка та педагогічний досвід С. Лемешева, з яким він спільно виступав у «Євгенії Онегіні» й «Травіаті». «Його професійна добросовісність заставляла підтягуватися всіх, хто був поруч <...> Як педагог він був ненав'язливим, рекомендації його сприймалися як поради старшого товариша,

¹ С. Мигай народився у родині священика з Могильова, закінчив Одеське музичне училище (1911), також приватно займався з професором петербурзької консерваторії С. Габелем (1907-1909) та М. Баттістіні (підчас його перебування у Москві в 1912 р., в нього взяв понад 100 уроків). У Большой театр був прийнятий за рекомендацією Н. Нежданової [6].

² С. Мигай пішов з життя у 1959 р.

породжені турботою про молодого колегу <...> Магія його особистості була величезною», – писав Ю. Мазурок у статті до 85-річчя видатного співака [4].

Виступав він і у виставах інших оперних театрів країни, брав участь у постановках зарубіжних оперних труп. У 1967 році здобув перемогу на Міжнародному конкурсі вокалістів у Монреалі у змаганні 37 конкурсантів з 17 країн світу (інтерпретуючи обширний різностильовий репертуар від Й.-С. Баха до К. Дебюссі та П. Гіндеміта), з особливим успіхом виконавши обов'язковий конкурсний твір Гаррі Соммерса «Кайас» (на автентичному фольклорному матеріалі канадійських індіанців). Наступного року співак був удостоєний звання заслуженого артиста РРФСР.

У Великому театрі молодий виконавець з незмінними успіхом виконував як ліричні, так і драматичні баритонові партії. Провідними оперними образами, створеними співаком, були: Андрій («Війна і мир» С. Прокоф'єва – особливо відзначений фахівцями під час гастролей театру в Італії, поряд з Наташею у виконанні Т. Мілашкіної), Єлецький («Пікова дама» П. Чайковського), Жермон («Травіата» Дж. Верді), граф ді Луна («Трубадур» Дж. Верді), Деметрій («Сон в літню ніч» Б. Бріттена); Веденецький гість («Садко» М. Римського-Корсакова), маркіз ді Поза («Дон Карлос» Дж. Верді), Скарпіа («Тоска» Дж. Пуччіні), Ескамільо («Кармен» Ж. Бізе), матрос Іллюша («Жовтень» В. Мураделі), Царьов («Семен Котко» С. Прокоф'єва), думний дяк Щелкалов («Борис Годунов» М. Мусоргського), Альберт («Вертер» Ж. Массне), Валентин («Фауст» Ш. Гуно), Гульєльмо («Так чинять усі жінки» В. А. Моцарта), Ренато («Бал-маскарад» Дж. Верді), Сільвіо («Паяци» Р. Леонкавалло), Мазепа («Мазепа» П. Чайковського¹), Ріголетто («Ріголетто» Дж. Верді), Енріко Астон («Лючія ді Ламмермур» Г. Доніцетті), Амонасро («Аїда» Дж. Верді).

Ю. Мазурку притаманні тонке розуміння природи індивідуального авторського стилю, прагнення досягнути цілісності характеристики персонажа та наскрізності розвитку образу, завжди глибокого і багатогранного, далекого від схематичності ампула, що неодноразово відзначалося фахівцями та популярною пресою.

Характеризуючи виконавський стиль співака, М. Жирмунський відзначав: «Барви і драматичні акценти він кладе поверх ідеальної вокальної лінії і ясно промовленого слова <...> Пізнаваний його унікальний прозорого забарвлення ліричний баритон, завдяки вражаючому диханню, що долає щільну фактуру драматичних партій <...> Текст так само опукло подається в його співі, як і мелодичний малюнок» [1, с. 7].

Юрій Мазурок багато і з успіхом гастролював по країні і за кордоном з сольними концертами (Лондон, Мілан, Тулуза, Нью-Йорк, Токіо, Париж, Варшава та ін.). Поряд з визначними діячами культури і мистецтва, представниками кіно, театру, академічними та естрадними співаками² він співпрацював з корпорацією холдингового типу «Руссарт» («Russart»), створеною у штаті Каліфорнія (США) для організації гастролей, участі у фестивалях та концертах у США. Збереглися записи виконань «Пікової Дами» у Монреалі у конкурсному 1967 році (19 серпня) під проводом Бориса Хайкіна³, де співак виконав партію Князя Єлецького. У міланському «La Scala» 6 листопада 1973 року в опері «Семен Котко» С. Прокоф'єва під керівництвом Г. Рождественського Ю. Мазурок виступив у ролі матроса Царьова, у партнерстві з видатними інтерпретаторами сучасності⁴ (цей гастрольний тур, який

¹ Постановка цього твору в ГАБТі під режисурою С. Бондарчука, всупереч усталеним ідеологічним спотворенням образу Мазепи, завдячує зусиллям Ю. Мазурка.

² З даною корпорацією співпрацювали: Ірина Архипова, Борис Штоколов, Дмитро Хворостовський, Людмила Зікіна, Йосип Кобзон, Станіслав Ростоцький, Сергій Соловійов, Анастасія Вертинська, Булат Окуджава, Євген Євтушенко, Андрій Миронов, Борис Брунов, Євген Петросян, Едіта П'єха та ін.

³ Герман – Зураб Анджапарідзе, Ліза – Галина Вишневіська, Графиня – Валентина Левко, Поліна – Ірина Архипова, Граф Томський – Михайло Кисельов, Пилипівна – Тамара Сорокіна, Гувернантка – Олена Образцова.

⁴ Семен Котко, демобілізований солдат – Володимир Атлантов, Мати Семена – Ніна Новосьолова, Фрося, сестра Семена – Олена Образцова, Ременюк, голова сільради і командир – Марк Решетін, Ткаченко, колишній фельдфебель – Артур Ейзен, Хівря, його дружина – Вероніка Борисенко, Софія, дочка Ткаченко – Галина Вишневіська, Любка, наречена Царьова – Ніна Лебедева, Івасенко, старий – Станіслав Фролов.

тривав 24 жовтня-18 листопада, включав також виконання опер «Руслан і Людмила» М. Глінки, «Хованщина» М. Мусоргського, «Князь Ігор» О. Бородіна та балету «Анна Кареніна» Р. Щедрина). «Як зірка світового класу Мазурок був широко визнаний у 70-80-ті роки, роки значно більш високих вимог до співацької майстерності ніж теперішні, і більш вибіркових гастролей радянських співаків», – відзначали рецензенти [1, с. 7].

З огляду на виняткові творчі досягнення він був удостоєний звань народний артист РРФСР (1972) і народний артист СРСР (1976).

Співак неодноразово співпрацював з провідними театрами світу: в 1975 році у «Ковент-Гарден» (Ренато, «Бал-маскарад» Дж. Верді), у 1978/1979 р. дебютував у «Метрополітен-опера» (Жермон, «Травіата» Дж. Верді), а також виконав у 1993 р. Скарпіа («Тоска» Дж. Пуччіні). Дещо раніше, у 1987 р. цю ж партію виконав на фестивалі у Вісбадені. У 1978 році співав партію Ескамільо («Кармен» Ж. Бізе під керівництвом Франко Дзеффреллі у Віденській державній опері¹), у 1990 р. – Євгенія Онегіна в Чикаго. Його партнерами на найбільших сценах світу були видатні співаки Пласідо Домінго, Хосе Каррерас, Лучано Паваротті, Джоан Сазерленд, Микол Гедда, Катя Річареллі, Рената Скотто, Ніколай Гяуров. Ю. Мазурок входив до складу журі у музичному конкурсі-фестивалі в Олдсбергу (Великобританія, 1982).

Незважаючи на статус та популярність, митець стабільно підтримував музикантів та творчі акції рідного міста і краю. Завдяки його участі у відбірковій комісії з числа перспективних студентів Львівської державної консерваторії до ДАВТу були запрошені Галина Чорноба та Марта Костюк. Співак виступив у звітному концерті народного симфонічного оркестру клубу ЛОЛПП², з яким починав свою сценічну кар'єру в студентські роки, після виступу цього колективу в Кремлівському палаці з'їздів (1966), невдовзі взяв участь в оперних постановках «Євгенія Онегіна» та «Севільського цирюльника» у Львові (січень, 1967). Його виконання фігурувало в ювілейному концерті цього ж оркестру до 25-річчя від заснування (Львів, грудень 1976 р.³). У 2000 році в ході урочистостей на честь 100-річчя Львівського оперного театру взяв участь у виставах «Аїда» (18 травня) та «Тоска» (21 травня).

«Багатьом в театрі Мазурок здавався замкнутим і навіть гордовитим, – згадує диригент Фуат Мансуров у телепрограмі, присвяченій співакові «Мазурок Юрій. Лицар оперної сцени» 18. 07. 2006 року з циклу «Незабутні голоси» каналу «Культура», – але це було наслідком внутрішньої зосередженості, самодисципліни, прагненням зосередитися на головному – на творчості. Насправді Мазурок був людиною веселою і дотепною» [5]. Диригент досі згадує кумедний випадок, коли на гастролях у Зальцбургу два знамениті співаки Великого театру – баритон Юрій Мазурок і тенор Володимир Атлантов вирішили помінятися партіями в опері Чайковського «Іоланта». У них це блискуче вийшло: Мазурок заспівав тенорову партію Водемона, а Атлантов – баритонову партію Роберта [5].

У великий камерний репертуар виконавця увійшли пісні й романси, фрагменти з великих вокальних композицій російських і західноєвропейських авторів – П. Чайковського, С. Рахманінова, М. Римського-Корсакова, К. Монтеверді, А. Страделли, Ф. Чілеа, Ф. Шуберта, Р. Шумана, Дж. Росіні, Е. Гріга, М. Равеля, пісенні цикли та романси Г. Малера («Пісні мандрівного підмайстра»⁴), Ю. Шапоріна («Ліричний зошит»), Д. Кабалевського («Сонети»), Т. Хреннікова, Г. Чулакі («Достаток»), народні пісні. Їх виконання у концертних та гастрольних

¹ Партнерами по виконавському складу були: Кармен – Олена Образцова, Дон Хозе – Пласідо Домінго, Мікаела – Ізабель Б'юкенен, диригент – Карлос Кляйбер.

² Львівський орден В. І. Леніна політехнічний інститут.

³ Цей колектив, створений у 1951 році, на той час здобув І місце у Всесоюзному огляді самодіяльних симфонічних оркестрів (1956), став учасником фестивалю молоді і студентів у Києві (1957), учасником декади Української літератури і мистецтва в Москві (1960), здобув дипломи першого ступеня Всесоюзного фестивалю самодіяльного мистецтва (1967), ВДНХ у Москві (1970) та Республіканських фестивалів самодіяльного мистецтва (1970, 1972 рр.). Ю. Мазурок неодноразово виступав з колективом у концертних програмах та надавав організаційну підтримку в столиці.

⁴ Твори австрійських та німецьких композиторів виконував мовою оригіналу.

програмах відбувалось спільно з концертмейстером Антоніною Афанасьєвою, згодом – з сином Юрієм, випускником Московської консерваторії.

Співак здійснив ряд аудіозаписів з вітчизняними і зарубіжними виконавськими колективами та фірмами звукозапису. У Парижі було реалізовано запис «Євгенія Онегіна» за участю Г. Вішневської та В. Атлантова (диригент М. Ростропович, 1970), у 1977 р. він виконав партію Ренато у «Балі-маскарад» Дж. Верді, записаному в Сан-Франциско¹ (диригент – Курт Герберт Адлер). Записи також зберегли інтерпретації партій у його виконанні: Роберт в «Юланті» П. Чайковського (диригент – Марк Ермлер, 1976²), Ескамільо в «Кармен» Ж. Бізе (диригент – Фуат Мансуров, 1979³), Рангоні в опері «Борис Годунов» М. Мусоргського (1981⁴, 1985⁵, всесоюзна фірма грамзапису «Мелодія»), князя Єлецького в «Піковій Дамі» (1982, диригент Юрій Сімонов, USA, «Kultur International Films Ltd»), Графа ді Луна (диригент Дейвіс, «Philips») Євгеній Онегін (Володимир Федосєєв, 1986, «Мелодія»⁶; диригент Еміл Чакиров, «Sony»⁷) та численні інші.

У 1979 р. з приводу постановки опери «Євгеній Онегін»⁸ рецензент писав: «Багато в чому це найнезвичайніший «Онегін». Ермлер диригує рівно і чітко, не даючи «італійському» сентименталізму проникнути в його запис. Безумовно, зірка всієї вистави Юрій Мазурок. Його Онегін агресивний, але і поблажливий. Вся роль обдумана і всі дії зрозумілі. Про нього можна сміливо сказати, що кращого Онегіна ще не було» [3]. Загалом запис партії Онегіна співак здійснював п'ять разів: для студії «Мелодія», Всесоюзного радіо, «Sony», «EMI», «Le Chant du Monde»⁹.

Майстерність співака зафіксована у низці відеозаписів, телепрограм, екранізацій. Разом з В. Атлантовим, І. Архиповою, В. Левко Ю. Мазурок виконував композиції П. Чайковського в

¹ Річард – Хосе Каррерас, Ренато – Юрій Мазурок, Амелія – Катя Річчареллі, Ульріка – Патриція Пейн, Оскар – Кетлін Беттл, хор і оркестр Опери Сан-Франциско.

² Юланта – Тамара Сорокіна, Водемон – Володимир Атлантов, Рене – Євген Нестеренко, Ебн-Хакія – Володимир Валайтис, хор і оркестр Великого театру СРСР.

³ Кармен – Тамара Сінявська, Дон Хозе – Зураб Соткілава, Мікаела – Людмила Сергієнко, Цуніга – Юрій Корольов, Фраскіта – Тетяна Тугаринова, хор і оркестр Великого театру СРСР.

⁴ Диригент Володимир Федосєєв, хор і оркестр Центрального телебачення і Всесоюзного радіо, СРСР. Виконавці: Борис Годунов – Олександр Ведерников, Федір – Глафіра Корольова, Ксенія – Олена Школьнікова, Мамка – Ніна Григор'єва, Шуйський – Андрій Соколов, Щелкалов – Олександр Ворошило, Пімен – Володимир Маторін, Самозванець – Владислав П'явко, Марина Мнішек – Ірина Архипова, Варлаам – Артур Ейзен, Мисаїл – Анатолій Мишутин, Шинкарка – Людмила Симонова, Юродивий – Яніс Споргіс.

⁵ Диригент Марк Ермлер, хор і оркестр Великого театру, СРСР. Виконавці: Борис Годунов – Євген Нестеренко, Григорій – Володимир Атлантов, Шуйський – Костянтин Лісовський, Марина Мнішек – Олена Образцова, Пімен – Анатолій Бабикін, Щелкалов – Олександр Ворошило, Федір – Ольга Терюшнова, Ксенія – Олена Школьнікова, Варлаам – Артур Ейзен Мисаїл – Костянтин Басков, Шинкарка – Лариса Нікітіна, Юродивий – Олексій Масленников, Мамка Ксенії – Ніна Григор'єва.

⁶ Тетяна – Лідія Черних, Ольга – Тамара Сінявська, няня – Раїса Котова, Ленський – Олександр Федін, Гремін – Олександр Ведерников, Зарецький – Володимир Маторін, Великий симфонічний оркестр Всесоюзного радіо і Центрального телебачення.

⁷ Виконавський склад (мовою видання): Narumoff – Stoil Georgiev, Hermann – Wieslaw Ochman, Lisa – Stefka Evstatieva, Governess – Vesselina Kasarova, Count Tomsky – Ivan Konsulov, Tchekalinsky – Angel Petkov, The Countess – Penka Dilova, Polina – Stefania Toczyska, Tchaplitsky – Mincho Popov, Masha – Rumiana Vareva, Sourin – Peter Petrov, Orchestra: Festival de Sofia, Chor: Coro Nacional Bulgaro. Studio Recording.

⁸ Диригент Марк Ермлер, Хор та оркестр Великого театру, СРСР, солісти: Тетяна – Тамара Мілашкіна, Онегін – Юрій Мазурок, Ленський – Володимир Атлантов, Ольга – Тамара Сінявська, Гремін – Євгеній Нестеренко.

⁹ Чайковський П. «Евгений Онегин». Г. Вишневская, Т. Сінявская, В. Атлантов, Ю. Мазурок, хор и оркестр Большого театра, дирижер М. Ростропович (1969). США: Melodiya/Angel S-4115\$ Франция: Le Chant du Monde 78485/7\$ Великобритания: EMI-HMV SLS 951\$, «Мелодия» CM 02039-44; CM 02963/4 (отрывки).

історико-біографічному фільмі режисера Ігоря Таланкіна «Чайковський» (1970) про останні роки життя композитора. Ця робота була номінована на «Оскар» в категорії «Кращий фільм іноземною мовою» у 1971 році¹. Співак був запрошений до створення ювілейної програми, 26 травня 1976 року приуроченої до 200-річчя ДАВТу², в якій виконав «Пісню» Веденецького гостя з опери «Садко» М. Римського-Корсакова з оркестром театру під керівництвом Марка Ермлера. У 1987 р. він взяв участь в екранізації опери Дж. Верді «Ріголетто» режисера Віктора Окунцова разом з Ольгою Кондіною, Александром Морозовим, Володимиром Панкратовим, (дир. Александр Дмитрієв та академічний симфонічний оркестр Ленінградської філармонії). Франко Дзеффреллі запросив Ю. Мазурка на роль Ескамільйо в свій фільм-оперу «Кармен». Оперу «Трубадур» у співпраці з Катею Річареллі екранізовано фірмою «Philips».

Співак нагороджений двома орденами Трудового Червоного Прапора. У 1996 році йому була присуджена «Жар-птиця» – вища нагорода Міжнародного союзу музичних діячів. Однак, високі відзнаки майстер вокалу трактував як етапні досягнення на шляху постійного копіткого вдосконалення: «Від стану голосового апарату залежить як співак зможе говорити зі слухачами, висловлювати свої почуття і думки. Я впевнений, як би не розвинулось оперне вокальне мистецтво, людський голос залишиться найціннішим матеріалом для музикантів – композиторів, диригентів, співаків... Голос – це подарунок долі і в той же час величезна відповідальність» [2, с. 80].

Творчість Юрія Мазурка, інспірована активним мистецьким життям львівського технічного ВНЗ у співпраці з оперними диригентами та консультаціями професійних оперних співаків, формувалась у поєднанні здобутків вокальної педагогіки та виконавства, отриманих від С. Мигая (одеська та петербурзька вокальні школи, уроки в М. Батістіні), московських педагогів (А. Доліво, О. Свешнікова, С. Лемешев), є переконливим втіленням успішності синтезу методичних напрацювань у галузі вокальної техніки та мистецтва інтерпретації, трактованих яскравою і творчою особистістю, збагаченої потужним виконавським досвідом сценічного та камерно-вокального мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

1. Жирмунский М. Аристократ русской оперы / М. Жирмунский // Независимая газета. – 2001. – 4. 07. – С. 7.
2. Игнатъева Е. «Ему всегда удаётся воссоздать человеческий характер во всей его сложности и простоте...». Юрий Мазурок / Е. Игнатъева // Певцы Большого театра: Одиннадцать портретов. – М.: Музыка, 1978. – 163 с.
3. Коршиков В. Хотите, я научу вас любить оперу. О музыке и не только / В. Коршиков. – М.: ЯТЬ, 2007. – 246 с.
4. Мазурок Ю. Образ его – в памяти поколений. К 85-летию со дня рождения Сергея Яковлевича Лемешева / Ю. Мазурок // Советский артист. – 1987.
5. Мазурок Юрий. Рыцарь оперной сцены // Музыка на телеканале «Культура» (о программе 18.07. 2006, 18:20 из цикла «Незабываемые голоса») / [Режим доступа]: <http://www.tvkultura.ru/news.html?id=109000&cid=370>
6. Пружанский А. М. Отечественные певцы. 1750–1917: Словарь. / Изд. 2-е испр. и доп., электронное / А. М. Пружанский. – М., 2008 / [Режим доступа] : <http://next.feb-web.ru/test/pruzhan/abc/>

¹ За підсумками опитування журналу «Радянський екран» виконавець головної ролі Інокентій Смоктуновський був визнаний кращим актором 1970 року.

² Концерт, посвященный 200-летию ГАБТ СССР [1976г., Vocal/Ballet, DVD 5] (Е.Мачерет) [1976 г., Опера, балет, DVD5].

**ОСНОВНІ ПРИНЦИПИ РАЦІОНАЛЬНОГО ПІДБОРУ
АПЛІКАТУРИ НА БАЯНІ**

У статті розглядається проблема раціонального підбору аплікатури у виконавській практиці баяніста. Визначаються основні принципи раціонального підбору аплікатури у процесі опанування складнощами музичного твору.

Ключові слова: баян, аплікатура, раціональність, фізіологічна виправданість, позиційне мислення, виконавська діяльність.

И. А. ЯЩЕНКО

**ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ РАЦИОНАЛЬНОГО ПОДБОРА
АПЛИКАТУРЫ НА БАЯНЕ**

В статье рассматривается проблема рационального подбора аппликации в исполнительской практике баяниста. Определяются основные принципы рационального подбора аппликации в процессе овладения трудностями музыкального произведения.

Ключевые слова: баян, апплиатура, рациональность, физиологическая оправданность, позиционное мышление, исполнительская деятельность.

I. A. YASHCHENKO

**MAIN PRINCIPLES OF RATIONAL SELECTION
FINGERING ON A BAYAN**

In article is considered problem of the rational selecting the fingering in performance practical person button accordionist. The cardinal principles of the rational selecting the fingering are defined in process of the mastering difficult music product.

Key words: a bayan, disposition fingers, rationality, physiological justification, positional thinking, performance actives

Активний розвиток академічного баянного мистецтва, залучення у концертну практику розмаїтого та високохудожнього репертуару спонукає музиканта-баяніста до використання у виконавській діяльності максимального арсеналу виражальних засобів та прийомів. Технічний потенціал сучасного баяніста-виконавця визначається володінням цілого багажу навичок та вмій. Навичка раціонального підбору аплікатури є однією із першорядних у вирішенні прогресивних творчих та технічних завдань. Раціональність у підборі аплікатури не ґрунтується тільки на фізіологічній зручності чергування пальців, а є важливим аспектом свідомого знаходження виправданої і логічної розстановки пальців у процесі подолання художньо-технічних складнощів музичного твору.

Проблема баянної аплікатури займає важливе місце у науково-методичних дослідженнях різних авторів, зокрема І. Алексєєва [1], А. Полетаєва [8], А. Осокіна [7], М. Різоля [10], Ю. Ястребова [13], Ф. Ліпса [6], Ю. Бая [2], О. Дмитрієва [4], Г. Пуриц [9], В. Семенова [11], що є показником закономірного процесу еволюції аплікатурної дисципліни у теорії баянного виконавства. Незважаючи на досить широке висвітлення цього аспекту виконавської діяльності у публікаціях питання виявлення раціональних принципів підбору аплікатури в них розглядається або недостатньо ясно, або епізодично, або вже не відповідає сучасній виконавській практиці.

Оскільки аплікатура є одним з найважливіших компонентів виконавської майстерності музиканта-баяніста, питання раціонального підходу до її підбору залишається постійно актуальним. Це і зумовлює необхідність більш ретельного простеження, визначення та

формулювання основних принципів раціонального підбору баянної аплікатури у процесі опанування музичним твором.

Отже, метою статті є розгляд основних принципів раціонального підбору аплікатури у виконавській практиці баяніста. Відповідно до мети завданнями статті є аналіз та систематизація основних принципів раціонального підбору аплікатури.

Свідоме оволодіння основними методичними принципами організації роботи з підбору раціональної аплікатури є найбільш надійним та швидшим під час засвоєння та запам'ятовування музичного твору. За словами Ю. Ястребова, «раціоналізація аплікатурних прийомів у сучасній баянній школі веде не тільки до розширення й збагачення виконавських засобів, а й до якісного перегляду виконавського процесу» [3, с. 294].

Раціональність у процесі вибору аплікатури передбачає виявлення найкоротшого шляху подолання технічних завдань за рахунок надбання навички логічного мислення та знаходження фізіологічно зручних ігрових рухів, які відповідають природності розташування ігрового апарата (руки) баяніста на клавіатурі під час гри та є доцільними.

На початковому етапі визначення раціональності в аплікатурній дисципліні слід враховувати ряд положень, від яких залежить якість вибору аплікатури та подальше опанування твором:

- художні завдання, які ставить перед виконавцем композитор;
- індивідуальні анатомічні особливості будови ігрового апарата баяніста;
- особливості метро-ритмічної організації музичної тканини твору;
- фактурні особливості твору.

Формування навички раціонального підбору аплікатури є процесом, під час якого відбувається кристалізація виконавських прийомів. Період його стабілізації може припускати варіативні зміни для досягнення максимальної фізіологічної зручності та логічності.

Необхідно усвідомлювати, що навичка раціонального підбору аплікатури сприяє:

- ясності мислення;
- рівномірному розходу м'язових енергоресурсів;
- знаходженню оптимальних ігрових рухів;
- перспективі розвитку моторної функції ігрового апарата;
- збільшення ступеня лабільності рухів;
- артикуляційній стрункості;
- свободі рухів ігрового апарата баяніста;
- гнучкості фразування;
- глибині інтонування;
- визначенню єдиного аплікатурного стилю.

Оскільки раціональність у визначенні найзручнішої аплікатури є одним з факторів подолання технічних проблем баяніста, вирішувати питання вибору оптимальної аплікатури слід на початковому етапі вивчення музичного твору. На цьому етапі опанування музичним твором, потреба є висхідною умовою в реалізації виконавських завдань, що спонукає до пошуку засобів вирішення означеної проблеми. Потреба вирішення технічного завдання – це ігрова активність, яка і є джерелом подолання технічних труднощів. Пошукова діяльність виконавця отримує відображення у формі психічного образу-мотиву. Мотив, спрямований на перетворення даного виконавського завдання, знаходить цільову спрямованість на певний кінцевий результат («модель потрібного майбутнього»).

Отже, при виборі аплікатури важливою потребою є внутрішня мотивація виконавця, яка повинна бути спрямована на максимальну результативність подолання технічних складнощів. «Мотивація – це необхідна умова для розгортання актуальної розумової діяльності з рішення завдань» [12, с. 28]. Внутрішня мотивація баяніста-виконавця включає такі аспекти, як: ознайомлення з проблемою, методи подолання проблеми підбору аплікатури та вирішення проблемної ситуації. Ці аспекти детермінують класифікацію процесу раціонального підбору аплікатури у трьох основних етапах:

- свідомий пошук оптимального варіанта аплікатури;

- етап відпрацювання та вдосконалення ігрових рухів;
- автоматизація ігрових рухів.

Результат вирішення технічного завдання за допомогою раціонального вибору аплікатури повинен виражатися в єдності фізичної та психологічної складової та відповідати художньому задуму автора. У процесі оволодіння навичкою раціонального підбору аплікатури баяніст під час гри стикається з проблемою знаходження раціональних та доцільних ігрових рухів верхньої частини ігрового апарата, тому вибір аплікатури повинен бути закономірним, виправданим та враховувати основні принципи раціональності.

За словами А. Осокіна, раціональність в аплікатурних послідовностях повинна відповідати таким вимогам: «не порушувати єдиного стилю аплікатури, бути зручною при грі, логічною за будовою та добре запам'ятовуватися» [7, с. 14].

Таким чином, основні принципи раціонального підбору аплікатури неодмінно повинні базуватися на двох важливих виконавських факторах: раціональному мисленні та фізіологічній виправданості. Фізіологічна виправданість полягає у максимальній природності пальцево-рухових процесів верхньої частини ігрового апарата баяніста. Природно такі процеси відбуваються тільки за умови уродженої постановки руки та послідовності рухів пальців, що розуміється як позиційність в аплікатурній дисципліні. М. Давидов зазначає: «Підкоряючись єдиному принципу руху пальців у послідовному порядку, аплікатурні позиції на баяні є визначаючим критерієм раціональних рухально-аплікатурних технологій в одnogолосній фактурі» [3, с. 129].

Позиційність у грі на баяні ґрунтується на мисленні аплікатурними позиціями, що і є запорукою формування нового виду музичного мислення, тобто позиційного.

Отже, *позиційне мислення* – це тип аплікатурного мислення, який базується на здібності виконавця зосереджувати увагу на перспективі розгортання музичного матеріалу за допомогою поєднання складних елементів фактури твору у прості позиційні аплікатурні комплекси.

Ю. Ястребов стверджує: «Принцип позиційної гри є одним з найкоротших шляхів до вирішення технічних завдань, одним з доцільних методів долаття технічних труднощів. Його сутність полягає в наступному: мислення крупними масштабами, що дозволяє звільнити свідомість від дрібних наказів» [3, с.296].

За словами відомого піаніста Є. Лібермана, «позиційне мислення зводить складну структуру пасажів до ряду порівняно простих груп, які виконуються одним рухом руки» [5, с. 48]. Позиційне мислення визначає більш високий рівень засвоєння музичного матеріалу та розвиток рухових здібностей баяніста. Мислення позиціями не є сухим відтворенням клавіатурно-аплікатурного малюнку, це поняття розглядається як свідоме комплексне відтворення звуковисотних та рухових навичок.

На основі надбання навички позиційного мислення стає можливим визначення основних принципів раціонального підбору аплікатури. Такими принципами є:

- системність;
- логічність;
- цілісність;
- зручність.

Системність розуміється як усвідомлене та цілеспрямоване засвоєння спектра аплікатурних будов методу позиційності, який полягає у визначенні загальної стратегії мислення, спрямованої на оптимальну результативність у подоланні технологічних складнощів баяністом-виконавцем під час ігрового процесу. Засвоєння цієї стратегії виражається в теоретичному аналізі технічних параметрів музичного твору та практичній реалізації надбаного знання.

Логічність є засобом організації послідовності аплікатурно-рухової будови, яка в кінцевому результаті стає орієнтуючою (основою) схемою позиційного мислення. Отже, чинник логічності виконує орієнтуючу функцію та характеризує сформованість позиційного засобу мислення. Надбання логічності при засвоєнні методу позиційного мислення будується за

принципом «від простого до складного», тобто від усвідомлення позиційного елемента апікатури до будови комплексних позиційних структур.

Цілісність виявляється у комплексному поєднанні окремих фактурних ланок та груп музичного матеріалу в єдине ціле. Цілісність позиційного мислення сприяє максимальній психологічній та фізіологічній свободі баяніста під час гри. Об'єднання технологічних елементів фактури надає цілісне уявлення «картини» музичного матеріалу.

Зручність полягає в легкості запам'ятовування, сприйнятті, усвідомленні та реалізації надбаного вміння під час ігрової діяльності. Легкість формування та опанування позиційного способу мислення залежить від двох складових: *зовнішньої* – ступеня адаптації музичного матеріалу до виконавського досвіду баяніста, та *внутрішньої* – сутності самого індивідуального досвіду баяніста (ступеня активності-свідомості, рівня розвитку виконавця, наявність вже надбаних знань).

При застосуванні принципів раціонального підбору апікатури у музичному творі слід дотримуватися ще деяких правил:

1. Вивчити апікатурні рекомендації, які надає автор або редактор. Сліпо виконувати авторські побажання не є розумним, оскільки часто рекомендовані апікатурні рішення бувають незручними.

2. При першому перегляді музичної фактури виконавець виявляє найбільш складні технічні уривки. Апікатура виставляється у виявлених складних місцях та перевіряється в поєднанні з суміжними фактурними елементами.

3. В пасажах максимально дотримуватися принципу позиційності, на опорні акцентовані звуки підбирати пальці з більшою автономією рухів, у схожих мелодичних фігурах зберігати єдиний апікатурний стиль.

4. Раціональність апікатурного варіанта перевіряється в швидкому темпі. Складний епізод відпрацьовується в швидкому темпі найбільш зручним апікатурним варіантом, пов'язується з попереднім та наступним музичними уривками. Максимально раціональний варіант записується в нотах.

5. Для остаточного підтвердження вірного вибору апікатури необхідним є перевірка в різних ігрових варіантах: гра пасажу в різних напрямках, можливість комплексного охоплення частин пасажу в співзвуччя. Такий спосіб перевірки апікатури в широких пасажах допомагає виявленню недоліків апікатурних варіантів.

У момент остаточного вибору апікатури слід чітко дотримуватися встановленої апікатурної схеми. Процес багаторазового повторення музичного матеріалу контролюється сферою м'язової пам'яті, що доводить ігрові рухи до автоматизму. Автоматизація рухових навичок значно полегшує музично-ігрову діяльність, зменшує активізацію свідомого контролю та сприяє економному розподілу енергоресурсів виконавця. Завдяки автоматизації рухів пальців процес мислення баяніста під час гри концентрує увагу на творчій стороні виконання твору.

Важливим у процесі засвоєння принципів раціонального підбору апікатури є опанування цією методикою з перших кроків навчання гри на музичному інструменті. За твердженням О. Дмитрієва, «навчання слід починати одразу ж із гри всіма пальцями при постійній присутності їх на правій клавіатурі інструмента» [4, с.18].

У багатьох навчальних закладах апікатурна дисципліна в межах методики викладання гри на баяні має незмінні традиції, які підтримують традиційну (чотирипалу) апікатурну систему, що не є ефективним на сучасному етапі баянного виконавства. «На жаль, ще й сьогодні в баянній педагогіці початкової ланки навчання грамотне застосування позиційної апікатури є швидше виключенням, ніж правилом, а перший палець використовується як допоміжний, там де без його участі не можна вирішити фактурні проблеми» [9, с. 102].

Таким чином, виховання п'ятипалої постановки ігрового апарата повинно відбуватися з перших кроків навчання гри на баяні, яка базується на використанні позиційних апікатурних прийомів. Чотирипала апікатурна дисципліна гальмує розвиток психофізіологічних можливостей ігрового апарата баяніста та обмежує його у користуванні раціональними апікатурними принципами.

Отже, вибір аплікатури в технічній роботі музиканта-баяніста може бути максимально ефективним за умови врахування двох важливих чинників: фізіологічної виправданості та надбання навички позиційного мислення, а також за умови використання основних принципів раціональності аплікатури, тобто системності, логічності, цілісності та зручності виконання у процесі відтворення музичного матеріалу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Алексеев И. Методика преподавания игры на баяне / Алексеев И. – М.: 1968. – 143 с.
2. Бай Ю. Н. Теоретические основы совершенствования внутренней структуры музыкально-игровых движений баяниста: автореф. дис. канд. искусств: 17.00.02. – Вильнюс, 1986. – 23 с.
3. Давидов М. А. Виконавське музикознавство / М. А. Давидов // Енциклопедичний довідник. – Луцьк : ВАТ «Волинська обласна друкарня», 2010. – 400 с.
4. Дмитриев А.И. Позиционная аппликатура на баяне / А. И. Дмитриев. – СПб.: 1998. – 22 с.
5. Либерман Е. Я. Работа над фортепианной техникой / Е. Я. Либерман. – М.: Фигаро-центр, 1999. – 136 с.
6. Липс Ф. Р. Искусство игры на баяне / Ф. Р. Липс. – М.: Музыка, 1985. – 158 с.
7. Осокин А. В. Пособие для исполнителей на баяне с пятирядной правой клавиатурой / А. В. Осокин. – М.: Сов. композитор, 1962. – 51 с.
8. Полетаев А. И. Пятипальцевая аппликатура на баяне / А. И. Полетаев. – М.: Сов. композитор, 1962. – 27 с.
9. Пуриц И. Г. Гра на баяні. Методичні статті [переклад з рос. мови] / І. Г. Пуриц. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2007. – 232 с.
10. Ризоль Н. И. Принципы применения пятипальцевой аппликуратуры на баяне. Монография / Н. И. Ризоль. – М.: Сов. композитор, 1977. – 297 с.
11. Семенов В. А. Современная школа игры на баяне / В. А. Семенов. – М.: Музыка, 2003. – 216 с.
12. Тихомиров О. К. Олег Константинович. Психология мышления: Учебное пособие / О. К. Тихомиров. – М.: Изд-во Моск. Ун-та, 1984. – 272 с.
13. Ястребов Ю. Г. Современные принципы баянной аппликуратуры: Автореф. дис. канд. искусств: 17.00.02. – Л.: 1976. – 19 с.

УДК 786.8 :781.2

А. Я. СТАШЕВСЬКИЙ

ХУДОЖНЬО-ВИРАЖАЛЬНІ МОЖЛИВОСТІ КОНЦЕРТНОГО БАЯНА НА ТЛІ МУЗИЧНОГО ІНСТРУМЕНТАРІЮ

У статті аналізуються основні художньо-виражальні можливості сучасного концертного баяна порівняно з іншими музичними інструментами. Розглядаються спільні риси та принципові відмінності щодо звукоутворення та характеру музичного висловлення, констатується перспективність потенціалу баяна в художній практиці.

Ключові слова: баян, художньо-виражальні можливості, клавіатури, інструментальні засоби, звуково-динамічні властивості, музичні інструменти.

ХУДОЖЕСТВЕННО-ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ КОНЦЕРТНОГО БАЯНА НА ФОНЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ИНСТРУМЕНТАРИЯ

В статье анализируются основные художественно-выразительные возможности современного концертного баяна в сравнении с другими музыкальными инструментами. Рассматриваются сходные качества и принципиальные отличия относительно звукообразования и характера музыкального высказывания, констатируется перспективность потенциала баяна в художественной практике.

Ключевые слова: баян, художественно-выразительные возможности, клавиатуры, инструментальные средства, звукодинамические свойства, музыкальные инструменты.

A.STASHEVSKY

THE ART-EXPRESSIVE POSSIBILITIES OF A CONCERT BAYAN ABOUT MUSICAL INSTRUMENTS

In article key parametres of is art-expressive possibilities of a modern concert bayan in comparison with other musical instruments are analyzed. Similar qualities and basic differences rather are considered and character of the musical statement, perspectivity of potential of a bayan in art practice is ascertained..

Keywords: a bayan, art-expressive possibilities, keyboards, tools of expressiveness, sound-dynamic properties, musical instruments.

Кожен з акустичних музичних інструментів, що пройшов тривалий і складний шлях академізації та утвердився в музичній культурі в якості класичних, безперечно, має свою власну художню аuru, неповторні інтонаційно-темброві характеристики та індивідуальні засоби звукотворення. У цьому сенсі порівняння музичних інструментів між собою є не зовсім коректною справою, але саме зіставляючи певні показники в галузі інструментальних засобів ми можемо більш наочно виявити їх специфічні риси, розкрити спільні сторони та відмінності у принципах звукоорганізації й, нарешті, виявити цілісний комплекс художньо-виражальних потенцій кожного інструмента.

З точки зору оригінальності власних художніх можливостей одним з найцікавіших аналогів в родині акустичного інструментарію є сучасний концертний баян, який міжнародна музикологічна конференція 2002 року в Німеччині визнала як найбільш перспективний музичний інструмент щодо застосування у композиторській, концертно-виконавській та навчально-виховній сферах музичної культури європейських країн [5, с. 255].

Окремі аспекти художньо-виражальних можливостей баяна розглядалися у роботах різних авторів, зокрема М. Давидова, В. Зав'ялова, А. Мірека, В. Новожилова, А. Черноіваненко, В. Шарова й ін. Але ж системного аналізу усього потенціалу інструментальних засобів баяна у порівнянні з іншими інструментами у вітчизняному музикознавстві поки що не проводилося. Тому мета статті – порівняти сучасний концертний баян з іншими класичними інструментами за основними параметрами комплексу художньо-виражальних засобів та визначити в них як спільні ознаки, так і відмінності в принципах звуковідтворення.

Отже, за своїм тембровим колоритом, що є одним з головних критеріїв у визначенні самотності звукового висловлення будь-якого інструмента, баян найбільше наближений до органа. Ці обидва інструменти мають суттєву органологічну спорідненість як у принципах конструктивної будови (міхова камера, клавішна механіка, клапанна пневматика, перемикачі тембро-регістрів й ін.), так і, власне, в організації звукоподачі (коливання металевих язичків у високих раструбах органу і в баяні), а також і в самій тембральній різнобарвності звучання.

Простежуючи спорідненість органа і баяна, В. Зав'ялов пише: «...металеві язички, механічна подача до них повітря й темброві регістри, що були використані на органі, а згодом і у фісгармонії, послужили прототипами щодо створення гармонік (пізніше – баяна). Як на органі, так і на баяні сила звуку не залежить від сили натиску на клавіші» [4, с. 17].

Не випадково одним з далеких прашурів баяна вважається орган-портатив, який зазнав широкого розповсюдження у музичній культурі середньовічної Європи. Маючи суттєву конструктивну ідентичність з великим органом, орган-портатив під час гри на ньому дуже нагадував сучасний баян. Як і останній, він ставився на коліна виконавця. Основна частина інструмента (набір скріплених між собою міні-раструбів) знаходилася у центрі. Зліва був розташований міх, який мав розводити протягом гри виконавець (лівою рукою), а справа – клавіатура, яка, до речі, у ті часи також зустрічалася як клавішного (органного), так і кнопкового різновидів.

Звісна річ, що і за амплітудою звучання, і за звуковим діапазоном, і, нарешті, за своїм звуковим розмаїттям (кількість тембро-регістрів, широта обертонового спектра тощо) баян не можна рівняти з органом, оскільки у баяна, як і в його колишнього «побратима» органа-портатива, в якості основи інструментальної концепції закладена камерність функціонування. Але на відміну від органа, в якому виконавець не має можливості змінювати напругу повітря, а з нею й інтенсивність звучання, на баяні за рахунок його невеликих розмірів керованість міхом (міховедення) і разом з ним звуком є повністю свідомим і закономірним процесом.

Проводячи порівняльну паралель між баяном і органом, ще раз нагадаємо, що саме багатотембровість (різнотембровість) цих інструментів є головною їх характерною особливістю (так би мовити, харизмою). Нагадаємо, що інші музичні інструменти, маючи, беззаперечно, власну звуковиразальну унікальність, насамперед фортепіано, духові, струнно-смічкові та струнно-щипкові, в цьому сенсі залишаються виключно монотембровими. А пошук і втілення на них різних тембрових забарвлень в якості найважливішої творчої мети знаходяться виключно у площині майстерності музиканта-виконавця.

Порівняємо далі деякі художні можливості баяна з фортепіано (роялем). Маючи значні переваги останнього насамперед за таким важливим показником, як можливість динамічної диференціації фактурних шаблів (голосів), а також в плані широти гучнісно-динамічної шкали та звукового діапазону, фортепіано має певні труднощі з керованістю довжини звучання. Видатний піаніст і педагог А. Гольденвейзер з цього приводу висловлювався так: «...вада фортепіано криється в тому, що виконавець нічого не може зробити зі звуком, окрім того, що тільки узяти його» [2, с. 27]. Виразний спів на фортепіано виявляється однією з найголовніших цілей, яку ставили перед фортепіанним мистецтвом видатні його діячі протягом багатьох поколінь, та досягається шляхом копіткої тривалої роботи музиканта-виконавця над звуком і нюансуванням.

У свою чергу, на баяні, за рахунок можливості керувати тривалістю звучання виразність музичного мовлення досягається природно і легко. Так Ю. Акімов, порівнюючи фортепіано, орган і баян з точки зору артикулювання та керованості звучання, наголошує на перевазі останнього, підкреслюючи в якості одного з найважливіших достоїнств саме можливість контролю довжини звучання [1, с. 89].

Інструментальна специфіка фортепіано в плані звукоутворення віддзеркалює ударність в якості основного принципу, тобто під час гри виконавець, натискаючи на клавішу, забезпечує удар молоточка по струні. На баяні ж за рахунок його пневматичної конструкції музикант натиском клавіші лише відкриває клапан, а відтворення звука пов'язане з подачею повітряного струменя на голосову планку, що забезпечується зовсім іншим механізмом – процесом міховедення. Саме координація роботи пальців при натисненні клавіш (різні види туше) і майстерності міховедення надають баяністові можливість відтворення найрізноманітніших характерів і нюансів звука (див. Таблицю 1).

Доцільним є порівняння баяна зі струнно-смічковими інструментами, зокрема зі скрипкою, оскільки найголовніша властивість останніх – спроможність повного виконавського контролю при формуванні звука – притаманна і баяну. Саме природна співучість цього інструмента, що закладена у його звукоутворювальній основі, споріднює баян зі смичковими інструментами. Часто на практиці міх баяна порівнюють зі смичком у струнних, оскільки характер звукоутворення (звукова атака, філіювання й т. ін.) на цих інструментах залежить від них майже однаковою мірою.

Таблиця 1

<i>інструмент</i>	орган	фортепіано	баян
<i>основний принцип звукоутворення (інструментальний)</i>	коливання повітряного стовпа та голосових язичків під дією рівномірного тиску повітряного струменя	коливання струни після удару	коливання голосових язичків під дією різномірного тиску повітряного струменя
<i>основна дія щодо звукоутворення</i>	натиснення клавіші – відкриття клапана (пневматика)	натиснення клавіші – удар молоточка по струні	натиснення клавіші – відкриття клапана (пневматика) + керована подача повітря міхом
<i>основний спосіб звуковидобування (виконавський)</i>	пальцеве туше	пальцеве туше	пальцеве туше + різнохарактерне ведення міха
<i>характер звукового результату</i>	силабічність звучання (рівномірність, динамічна стабільність)	ударність (акцентність) звучання поступовим затуханням	найрізноманітніший спектр звукових якостей (від ударності до опуклості звука)

Так, наприклад, для досягнення активної (акцентної) атаки на скрипці використовуються такі способи стикання смичка зі струною, як кидок або удар. В аналогічній ситуації на баяні теж вживаються подібні прийоми – ривок (поштовх) міхом з одночасним ударом пальцем по клавіші. З метою досягнення м'якої атаки у скрипалів смичок кладеться на струну, а потім починає рух з необхідним ступенем прискорення. Баяніст у подібному випадку також спочатку натиском клавіші відкриває клапан і відразу ж розпочинає плавний рух міха. У зворотній ситуації в баянній методиці аналогічно до скрипалів прийнято завершувати плавне звучання зупинкою міха (зупинка смичка), а вже потім йде зняття пальця з клавіші.

Спробуємо далі простежити художні можливості баяна за певними показниками у порівнянні з іншими інструментами, враховуючи попередні аналітичні міркування (див. Таблицю 2). Так, звукова багатотембровість властива лише баяну і органу. Силабічність звучання, що є природною рисою органа, також виявляється одним із розповсюджених прийомів звуковідтворення і в баянному мистецтві. Динамічна гнучкість, спроможність звукового філювання, що є властивими насамперед струнно-смичковим, а також духовим інструментам, також легко відтворюються і в умовах баяна.

Інший тип звуковимовлення, що є характерним для певної групи хордофонів (фортепіано, а також різномісні струнно-щипкові інструменти), тобто чітка атака з поступовим рівномірним затуханням, на баяні також використовується за художньою доцільністю. Разом з фортепіано і органом баян належить до поліфонічних інструментів, які мають самоаккомпануючу функцію та можливість втілення різноманітних видів фактури, у тому числі й значно насиченої. Але ж за звуковою кучністю (щільністю розташування клавіш-звуків на клавіатурах) та спроможністю утримувати музичну тканину в одній руці в достатньо широкому діапазоні (більше ніж дві октави) баян залишається майже єдиним таким інструментом.

Одним з найважливіших чинників у музично-інструментальному виконавському мистецтві є засіб звукової (динамічної) диференціації фактурних шаблів. Особливо це стосується поліфонічної музики, де така диференціація є основою формування художньої

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

цілісності при виконанні твору. На жаль, конструктивні особливості баяна в цій площині не дозволяють втілювати цю ідею з такою легкістю, як це робиться на фортепіано чи деяких струнно-щипкових інструментах. Але баянне мистецтво накопичило чималий досвід досягнення цієї творчої задачі виключно виконавськими засобами.

Ще один цікавий художній прийом, що давно утвердився в інструментальній музиці в якості важливого компоненту її виражального потенціалу, – педалізація – на баяні можлива лише у вигляді імітації цього прийому (так би мовити, квазі-педаля). На відміну від фортепіано чи деяких струнно-щипкових (арфа, гітара), де педалізовані звуки меркнуть поступово й рівномірно після їх узяття, на баяні таке згасання майже неможливе. А тому на практиці використовуються переважно короткозвучні педалізовані структури, наприклад, арпеджіато із затримкою звучання.

Таблиця 2

<i>інструмент</i> <i>звуко-виражальні якості</i>	Баян	Орган	Рояль	Струнно-смичкові (скрипка, альт, віолончель)	Дерев'яні духові	Струнно-щипкові (арфа, гітара, домра, бандура)
Багатотембровість (різготембровість)	+	+	-	-	-	-
Звукова протяжність (силабічність)	+	+	-	+	+	-
Динамічна гнучкість та спроможність філіювання звука	+	-	-	+	+	- (+ на тремоло у домри)
Чітка атака з поступовим затуханням	+	-	+	-	-	+
Фактурна насиченість, поліфонічність	+	+	+	-	-	- (+ відносно в арфи й гітари)
Звукова кучність (щільність розміщення звуків), можливість володіти тканиною в одній руці в межах більш ніж дві октави	+	-	-	-	-	- (+ у гітари)
Можливість динамічної диференціації голосів фактури	-	-	+	-	-	- (+ в арфи, частково у гітари)
Педалізація	-	-	+	-	-	- (+ в арфи)

Отже, як ми бачимо, сучасний концертний баян акумулює найширший діапазон звуковиражальних якостей, які відповідають основним вимогам звукотворчості в сьогоденній музичній практиці, що дозволяє констатувати певну перспективність художньо-виражального потенціалу цього інструмента в динаміці нинішніх культуротворчих процесів.

На закінчення ще раз наголосимо, що найбільш значною художньою цінністю баяна є співучість його звучання, яка визначає виразну інтонаційність цього інструмента та наближає його висловлення до емоційної чутливості людського співу [3, с. 24].

ЛІТЕРАТУРА

1. Акимов Ю. Т. Фразировка баяниста / Ю. Т. Акимов // Баян и баянисты. – Вып. 2. – М.: Сов. композитор, 1974. – С. 69-101.
2. Гольденвейзер А. Статьи, материалы, воспоминания / сост. Д. Д. Благой – М.: 1969 – 312 с.
3. Давыдов Н. Теоретические основы формирования исполнительского мастерства баяниста (аккордеониста) / Н. Давыдов. – К.: НМАУ им. П. И. Чайковского, 2006. – 308 с.
4. Завьялов В. Р. Баянное искусство / В. Р. Завьялов. – Воронеж: Изд. Воронеж. ун-та. – 1995. – 128 с.
5. Черноivanenko А. Д. Баян у поетиці сучасного професійного музичного інструментарію / А. Д. Черноivanenko // Музичне мистецтво і культура. – Вип. 3. – Одеса: ОДМА ім. О. Нежданової, 2002. – С. 254-264.

УДК 78. 2У+78.9

Н. Р. СУЛИЙ

**УКРАЇНСЬКА ЦЕРКОВНА ПІСНЯ ЯК ЧИННИК ФОРМУВАННЯ
ХРИСТІАНСЬКОГО СВІТОГЛЯДУ МОЛОДІ
(НА МАТЕРІАЛІ ГОСПОДНІХ ПІСЕНЬ ЛЬВІВСЬКОГО «БОГОГЛАСНИКА» 1850
Р.Б.)**

У статті розкрито суть термінологічної проблеми щодо поняття «духовна пісня». Здійснено аналіз церковно-пісенного репертуару христологічної тематики. Розглянуто роль української церковної пісні у формуванні християнських світоглядних засад молоді.

Ключові слова: церковна пісня, церковно-пісенна спадщина, віра, християнський світогляд.

Н. Р. СУЛИЙ

**УКРАИНСКАЯ ЦЕРКОВНАЯ ПЕСНЯ КАК ФАКТОР ФОРМИРОВАНИЯ
ХРИСТИАНСКОГО МИРОВОЗЗРЕНИЯ МОЛОДЕЖИ
(НА МАТЕРИАЛЕ ГОСПОДНИХ ПЕСЕН ЛЬВОВСКОГО «БОГОГЛАСНИКА» 1850 Г. Б.)**

В статье раскрыто суть терминологической проблемы по поводу понятия «духовная песня». Проанализировано церковно-песенный репертуар христологической тематики. Рассмотрено роль украинской церковной песни в формировании христианского мировоззрения молодежи.

Ключевые слова: церковная песня, церковно-песенное наследие, вера, христианское мировоззрение.

N. R. SULIY

**UKRAINIAN HYMN AS A FACTOR OF YOUTHS' CHRISTIAN VIEW FORMATION
(THE BASIS ARE HYMNS LVIV «BOGOGLASNYK» 1850)**

In the article the essence of a terminological problem, concerning the notion «spiritual song», is disclosed. The analysis of the Lord's theme is carried out. The role of the ukrainian hymn in the formation of the youths' christian views is examined.

Key words: hymn, hymn inheritance, belief, christian view.

Упродовж кількох століть наш народ послуговується великою церковно-пісенною спадщиною, яка бере свій початок від епохи бароко. Творена на прославу Всевишнього, Пресвятої Богородиці, маєстату Божого, церковна пісня спрямована на пізнання Бога, усвідомлення Його величі та суті служіння Абсолюту.

Зразки церковних пісень були і є в полі зору літературознавців та музикознавців. Представники кожної з цих галузей науки принесли плідні результати студіювання церковно-пісенної спадщини від перших фіксованих зразків епохи бароко до сьогодні. Через тривале переслідування УГКЦ арсенал богословської літератури як словникової, так і фундаментальних праць не був доступний для наукових кіл, а також, що найважливіше, – було заборонено відкрите практикування християнського життя, і, відповідно, цитування Святого Письма як першоджерела у своїх дослідженнях сакральної спадщини нашого народу. На сучасному етапі, маючи змогу опертись на Слово Боже при уточненні, доповненні напрацювань попередників (літературознавців, музикознавців) у цій царині, вважаємо за потрібне висловити свої міркування в плані термінологічного вирішення проблеми самоназви щодо поняття «духовна пісня» через призму богословського тлумачення, а також її теологічного обґрунтування, мистецької вартості у формуванні християнських світоглядних засад. Здійснюючи короткий екскурс в історію досліджень церковної пісні (науковці оперують поняттями «духовна пісня», «духовний кант», «псалма»), варто зазначити, що літературознавці І. Франко, М. Возняк, В. Щурат, С. Щеглова, В. Гнатюк, О. Гнатюк та ін. у своїх працях не ставили завдання здійснити системний інтердисциплінарний підхід на рівні богослов'я – літературознавство щодо студіювання церковної пісні; аналіз її текстів у богословському контексті представили побіжно. Натомість дослідники сучасності більш детально розкрили теологічну суть пісень: О. Наумов – різдвяних [7], Д. Матіяш – покайних [3]. Музикознавці формулювали свої наукові розвідки в основному в межах дисциплін літературознавство-музикознавство у вирішенні термінологічної проблематики; в дослідженнях церковно-пісенної спадщини оглядово торкались богословської суті пісень Л. Корній, Ю. Медведик, Л. Костюковець та ін. Юрієм Медведиком вже здійснена спроба представити значення церковних пісень у житті християнського суспільства [2]. Започаткована традиція важлива в сенсі надання значимості церковних пісень в катехизаційному спрямуванні.

Вбачаємо актуальність заявленої проблематики на сучасному етапі студіювання церковної пісні та доцільність її поглибленого вивчення на інтердисциплінарному рівні з метою виховання молоді на зразках церковної піснетворчості¹.

Мета статті – розкрити суть термінологічної проблеми щодо поняття «духовна пісня»; проаналізувати Господні церковні пісні Львівського «Богогласника» (1850 р. Б.) та розглянути роль церковно-пісенної спадщини у формотворенні світогляду молодого покоління християн.

Коротко зупинимось на питанні стосовно доцільності використання означення «духовна пісня» до пісень, які побутували в усній, рукописній, друкованій традиції, увійшли до Почаївського «Богогласника» 1790-1791 рр. та його перевидань, до Львівського – 1850, 1886 рр. видань, інших друкованих збірників пісень².

Оскільки джерельною базою для написання пісень «Богогласника» слугували Біблія, Давидові псалми, гімнографічні жанри, вбачаємо розв'язання термінологічної проблеми щодо їх загальної назви шукати на богословському рівні. Чому важливим є вирішення питання термінології? Перш за все, зважаючи на суть Богоявлення: «І сталося тими днями, прийшов

¹ Назви збірників пісень і цитати подаємо (у відповідності до першоджерел) сучасною графікою зі збереженням старокириличної літери «ѣ», з внесеними правками згідно «Термінологічно-правописного порадника для богословів та редакторів богословських текстів» [8].

² Серед великого спадку відзначимо: «Пѣсни набожныя» (Львов: 1857, 1860, 1866), «Сбрник набожных пѣсней» (Львов: 1863, 1891; Коломыя, 1864), «Малый богогласнѣк без нот или новое собраніе церковных пѣсней праздничных, храмовых, покайных, страстных, молитвенных, чудотворным иконам и пр. с додатком тропарей и кондаков, Утрени воскресной, «Свѣте тихій», словословія великого и пр., для старших и молодших христіан нашей Св. Церкви» (Львов, 1891), «Пѣснослов или новое собраніе пѣсней церковных: праздничных, храмовых, покайных, старстных, чудотворным иконам, молитвенных и пр. с особенным взглядом на потребности парохіальных церквей, народных школ, церковных школ, церковных пѣвцов и ноединственных лиц, по ряду мѣсяцослова уложенных, з пѣсней церковных перемыских, львовских и пр. с додатком тропарей, кондаков, изобразительных и антифонов праздничных на Літургії» (Перемышль, 1870), «Малый пѣснословец» (Львів: 1896, 1904; Коломыя, 1885), «Коляды на Рождество Христово» (Львов: 1878, 1886, 1888).

Ісус з Назарету Галілейського, і від Івана христився в Йордані. І зараз, коли Він виходив із води, то побачив небо розкрите, і *Духа, як голуба, що сходить на Нього* (курсив – Н.С.). І голос із неба почувся: «Ти Син Мій Улюблений, якого Я вподобав!» (Мр. 1, 9-11). Оскільки прийняти Святого Духа може лише людина у таїнстві хрещення, і потім упродовж усього свого життя, беручи участь у Пресвятій Євхаристії, будучи практикуючим християнином, то, відповідно, визначення «духовна пісня» втрачає своє значення. Безперечно, вона може бути чинником формування духовної особистості, але неспроможна бути носієм Святого Духа, бо Господь лише людину наділив таким даром.

Варто наголосити ще й на таких важливих деталях, ігнорованих в часи атеїзму і планомірно витіснених з людської свідомості, як страх Божий в недотриманні заповідей та наслідки гріхів супроти Святого Духа (не підлягають прощенню). Цитуємо один з них: «Спротив пізнаній правді християнської віри» [5, с. 837], яка відкриває нам Істину. Це ще один вагомий аспект, на який слід зважити, аби послуговуватись такою термінологією, яка не суперечить науці Христа. Отож, усвідомлюючи відповідальність перед Всевишнім, який щедро обдарував нас даром Святого Духа, талантами, варто заглибитись в суть Його вчення і принести гідні плоди у кожній сфері, галузі освіти, науки як на рівні окремих дисциплін, так і на рівні інтердисциплінарних досліджень. У цьому контексті доречно цитата з Акафісту «Подяка Богові за все» (ікос 7): «Натхненням Святого Духа Ти освітлюєш думки художників, поетів, геніїв науки. Силою Вишнього розуму вони пророчо розкривають безодню Твоїєї творчої премудрості. [...] О, який Ти великий у Своїх творіннях, о, який Ти великий в людині!».

Аби запобігти сумнівам щодо неточності перекладу, багатозначного розуміння богословського тлумачення поняття «духовний», пропонуємо визначення мовою оригіналу (оперте на Святе Письмо), подане «священником-магістром», знавцем російської мови та словесності Г. Дяченком у «Повному церковно-слов'янському словнику»: «Духовный = а) в противоположность тѣлесному – свойственный духу, как существу безплотному, или подобный духу, чуждый плотских потребностей, нетлѣнный, вѣчно живой, тонкій (1 Кор. 15,44. 46); невидимый, невещественный (1 Петр. 2,5; Ефес. 6,17); скрывающийся под видимым, как душа в тѣлѣ, таинственный (1 Кор. 10,3. 4); б) в противоположность естественному мышлению и дѣйствованию, – *происходящий от Духа Св., находящийся под влиянием Духа Св., живущий Духом, как высшею частию существа человеческого, на кого собственно дѣйствует Дух Св.* (курсив – Н.С.), благодатный, святой (πνευματικός) (Рим. 1,11. 7,14; 1 Кор. 2,15. 3,1. 14,37; Гал. 6,1; Ефес. 1,3; Кол. 1,9)» [1, с. 157]. Ще одна деталь, на яку слід звернути увагу в цьому контексті, – традиція прив'язувати цитату зі Святого Письма, а саме фрагмент Послання апостола Павла до Колоссян 3, 16: «Слово Христове нехай пробуває в вас рясно, у всякій премудрості. Навчайте та напоумляйте один одного псалмами, славослов'ями, духовними піснями, співаючи з благодаттю в серцях ваших» – до пісень «Богогласника» та до текстів інших церковно-пісенних джерел в плані оперування поняттям «духовні пісні», незважаючи на те, що між періодом життя Христа, апостолів та творенням пісень (епоха бароко) чималий відрізок часу, тобто немає підстав покликатися на неї щодо самоназви. Вбачаємо необхідність послуговуватися поняттям «церковні пісні»¹, виходячи з вищесказаного, а також побутування в друкованій традиції (передмові до «Богогласника» (Львів, 1850 р.Б., у назвах збірників пісень кінця XIX ст., василіанських – від початку XX ст.), і, відповідно, в усній практиці, яке утвердилось на сучасному етапі. Важлива деталь: церковними піснями упорядники друкованих збірників називають «Богогласниковий» репертуар. Тією ж назвою оперують отці-василіани – укладачі зразків піснетворчості початку XX ст., яка і за змістом, і за призначенням виконує одну й ту ж роль.

Будь-який світогляд базується на певному вченні, засадах. Світогляд християнина – на вченні Христа, визнанні Його як «Творця всього видимого і невидимого» спершу устами

¹ Наприкінці XIX – поч. XXст. з огляду на назви збірників пісень побутували ще й такі визначення як «набожні пісні», «церковно-народні», але поняття «церковна пісня» найбільш прийнятне для практикування.

хресних батьків у таїнстві хрещення, отримуючи дар Святого Духа, а згодом – самою людиною, яка виховується у середовищі вірних. В міру її «співпраці» з Всевишнім, людина зростає у вірі, формується її християнський світогляд. Тут варто застановитися на основних чинниках, які сприяють цьому: участь в богослуженнях (сопричастя з Богом), практикування приватної молитви; пізнання Божої істини в Святому Письмі, вивчення основ християнської віри в катехизмовій частині молитовника, катехизмі; поглиблення знань через богослужбові та богословські джерела; осмислення суті церковної спадщини через слухання і відтворення гімнографічних зразків, церковних пісень; середовище практикуючих християн тощо.

Незважаючи на тривалі переслідування УГКЦ, з волі Божої жевріла горстка Його вірних, які не обпекли Його поцілунком Юди, будучи в підпіллі, а зуміли зберегти християнську віру, обряд, традиції, сакральну спадщину. Таким чином до наших днів дійшли надбання минулого, якими можемо послуговуватись та передати наступним поколінням християн, зокрема й церковно-пісенний репертуар, значення якого у формуванні світогляду християнської молоді незаперечне. Про це свідчать доступні широкому загалу тексти церковних пісень глибокого сакрального змісту в одноголосному мелодичному викладі (є також двоголосні, триголосні зразки піснетворчості). До цього числа відносимо, зокрема, репертуар «Богогласника» 1850 р.¹, який вийшов друком на теренах Галичини, у Львові. Популярність пісень «Богогласника», його перевидань очевидна, оскільки побутують донині в Церкві перед та після Святої Літургії, під час Пресвятої Євхаристії, перед та після Вечірні, звучать у відпустових місцях. Здійснені українськими композиторами гармонізації церковних пісень (Д. Січинського, В. Барвінського, І. Мельника та ін.), хорові обробки (М. Лисенка, о.В. Матюка, А. Вахнянина, Ю. Грох-Грохольського та ін.), використовуються у виконавській практиці у професійному та аматорському середовищі [6]. Якщо заглибитись у зміст церковних пісень, відразу стає зрозумілим їх вагоме значення як чинника формування християнських засад суспільства, тим паче молодого покоління – майбутнього нашої християнської України. Поряд з мудрістю Божого Слова у Святому Письмі та в інших християнських джерелах, укладених з Його благословення, які відкривають нам правду віри, усвідомлення Божого милосердя, Його безмежної, досконалої любові до Свого творіння, збірники церковних пісень слугують логічним доповненням.

Залишений нам досвід минулих поколінь у різних формах, у тому числі в писемній, сприяє віднові нашого духа, душі, наших християнських почувань. «Богогласник» 1850 р. Б. сміливо відносимо до джерел, з якого можна почерпнути *практику* єднання з Всевишнім у співі: «От древных времен возносился дух человеческой пѣснми в пѣнїи святых от различных стѣхотворцев и пѣснописцев сочиненными»; толерантного підходу до сакральної спадщини: «Того ради рѣшихом ся сіе прекрасное и великолѣпное дѣло всѣми нашими силами елико мощно исправити, и ноты поврежденныя точно составить, и на ползу благоговѣйных пѣвцев и слушателей типом издати [...]. Погрѣшности типа, молим, простите»; плекання культури її виконання: «да ползующеся прилѣжно, и хранящесе всякаго козногласїя, рвенїя, рыканїя и поврежденїя оных – но паче исполняйте такты и полутакты косо и слѣвно, якоже преписано есть [...]»; успадкувати *поважне ставлення* до традиції своїх попередників щодо прослави Господа церковними піснями: «[...] Праотцы наши составляюще праздник, ничим иным, як толко церковными пѣснми украшаху веселящесе, поюще согласно прекрасно в честь Богу и святым Его»; до храму Божого, в якому присутній Господь: «Тожде и повседневно творит Церков, святая Мати, яже нам чадом своїм различныя Таин Божїих, и умиленїя исполненная предлагает пѣнїя, да оным прилѣжаще и внимлюще, славим превеликого Господа, вкупѣ же ум к Нему возносим, и серафїмскою сердца розжигаем любовїю»; перейняти *досвід* глибокого усвідомлення користі прослави Бога піснями: «Аще убо сицева от благоговѣйного пѣнїя

¹ «Бого-Гласник: пѣсни благоговѣйныя праздником Господским, Богородичным, и нарочитых святых чрез год прыключаяущимся, к симже нѣкоторым чудотворным иконам служащыя, таже различныя покаянныя и умилительныя содержащ. Собран, по силѣ исправлен, четырьми части опредѣлен, типом и чертами мусикійскими напечатася и изобразися. В Львовѣ, типом и иждивенїем заведенїя Ставропігїанскаго при Церкви Успенїя Пр[е]с[в]. Богородицы. Року от Рождества Хрїстова 1850».

имѣется полза – того ради предприяхом Вам, о боголюбцы, о пѣснословцы и богослужителіе сей богогласник ради Бога и милости Вашей издати»; пізнати *свідчення віри* в дотриманні Христом даних нам обітниць: « [...] а тѣмы обрящете благодать от Бога, и милость у человек, во вѣки вѣков. Аминь»¹.

На пряме відношення церковних пісень поруч з церковною гімнографією (кондаками та тропарями свят, світильними), псалмами Давида, насамперед Біблії, як Слова Божого, до духовного зросту християнського суспільства вказує як долучення зразків церковних піснеспівів (з нотним текстом та без нього) до церковно-пісенних збірників, зокрема «Богогласника» (в даному випадку 1850 р.Б.), так і цитування псалмів. Якщо проаналізувати поетичні тексти пісень, постає виразно картина сплаву переспівів акафістів, псалмів, переказ подій з життя Ісуса Христа, наближений до розкритого святими євангелистами у Біблії. Тропарі та кондаки з нагоди Господніх та Богородичних свят, світильні, а також тропар та кондак на честь мучеників Церкви, подані в «Богогласнику», націлюють на суть того чи іншого свята або вшанування святих подвижників для їх глибокого духовного проживання одним Тілом Христовим, єднаючись з Богом, цілим маєстатом Божим у «Велику Гармонію»². Цьому сприяє простота одноголосного музичного викладу пісень для досягнення гармонійного спілкування з Всевишнім і християн-професіоналів, і аматорів.

Репертуар «Богогласника» чималий, тому в межах статті зосередимо увагу на фактажі, який розкриє її суть: проаналізуємо пісні **христологічної тематики**, які складають **I ч.** «Богогласника» – «Пѣсни благоговѣйныя праздником Господским, Страстем И[су]сь Хр[ис]товым, нѣкоторым недѣлям и чудотворным иконам приличныя вмѣщающая». Пісні³, присвячені Різду Христовому, утверджують у свідомості молодого покоління знання, набуті в процесі пізнання основ християнської віри: *оспівують* таємницю появи Дитятка на світ: «**Тайна нам ся являет**, Дѣва Сына раждает», «**Страны всего свѣта слышите**, // Все людіе внимлите: коль велія тайна» //...Марѣя, дѣвства невредивши, // Нам Бога породивши // Сѣном покрывает //; мету воплощення: «**Превѣчный родился под лѣты** // Хотячи землю просвѣтити», «Незаходимое солнце имѣло возсіяти // От Дѣвы, и тму языков невѣрія разгнати» (№ 8), «Узы грѣха смерти во вѣк будут стерти рождеством жаданным» (№ 1), «Христос бо от Ада спасе душ много, // И от работы вражія //...Заблуждших ради пришедый» (№ 16), аби примирити «Вся власти, державы, скіптри и булавы» (№1); *застановляють* на *покірній* поставі Всевишнього щодо людства: «Пришедшее Слово, возвести готово погибшу натуру» (№ 1), «посадити во Сіонѣ на Тронѣ // Сам смирился, приобщися, нам во всем и по сем пребывает Бог» (№ 2), «И зимно терпит, Створитель дрижит, которій в руках свѣт держит» (№ 27); усвідомленні християнами Його величі: «**О превѣчный Боже!** Кто изрещи може устнами? // Твое снизхождение, и Твое рождение со нами? // Ты непостижимый, и неодолимый явился // Родивыйся от жены, в убогья пелены повился // Ты сѣдиш в небеси, ты Живот наш еси и Творец». В піснях *звучить вияв радості* приходу Спасителя: «**Небо и земля нынѣ ликоствует**, // Пророческій лик купно торжествует //...Слава во вышних ангели спѣвают, // Покой на земли всѣм нам повѣдают //...Пастирїе там весело играют, // Преславное всѣм чудо повѣдают // ...И мы весело пѣсни заспѣваймо, // народженнаго Царя привитаймо, // Абысмо во вѣрѣ, во глубоком мїрѣ // На земли пожили, а в небѣ узрїли // Свѣт Божества Его»; *мотив поклоніння*: «Пастырем уподобимся, рожденному поклонимся. // Абы рачил мїр нам дати, скорби в радость премѣнати» (№ 11); «...бы нам изволил щасливый вѣк дати, //А по смерти с ним в небѣ царствовать // (№ 25) всім вірним; *прослава*: «Нынѣ сили дают славу Богу по премногу // Явно, славно вѣщают // Вся стїхїя надземнїя глашают, слушают Творца своего //

¹ Цитування з передмови «Богогласника» (Львів, 1850).

² Суть єднання з Абсолютом поетично розкриває Б.-І. Антонич у збірці «Велика Гармонія».

³ Зважаючи на рамки публікації, детальніше охарактеризуємо різдвяні пісні, решту Господніх пісень подаємо в короткому цитатному огляді. Назви пісень представляємо безпосередньо в цитатах, виокремлюючи курсивом, або ж вказівкою їх номерів згідно змісту Львівського «Богогласника» 1850 р. Б.

Поют пѣсни торжественно.» (№ 2), «Давід выгравае, в гусли ударяет // Мелодійне и предивне Бога выхваляет // И мы теж спѣваймо, Хрїста прославляймо, // Из Марїи рожденнаго смиренно благаймо» (№ 28); *щира подяка з проханням*: «...Вси вѣрній дар принесѣмо // Чистым сердцем Отца с Сыном слезно молѣмо: // Дабы нам низпослали Духа Святаго, // В видѣній голубином низходящаго, // Тройцу спасающую нас хрїстіани, // Бысмо могли выхваляти на Іордани» (№ 24), «...бы златіе даровал лѣта, // Живущым нам во скорбех свѣта // Во мїрѣ, во вѣрѣ, // Рожденнаго славити при офѣрѣ» (№ 13), «Пречистая Марія радости причина, // Спроси нам благодать у Твого Сына: // Мирно пожити, а в небѣ быти, // И тя со Богом хвалити» (№ 27); *утвердження в надїї*: «Кто ся на Бога надѣет, // Род того не оскудѣет» (№ 8), «*Нынѣ Адаме возвеселися*, // Ева Прамати от слез отрися //...Торжествуйте купно весь свѣте, // Ты уступай Ветхїй Завите // Новый з неба, его треба // Было давно, нынѣ явно // Настает, Бог дает».

Богоявленські пісні «Богогласника» заглиблюють в силу благодаті над древнім змієм: «Днесь грѣх Адамов омывається; // Глава зміева сокрушается» (№ 33); націлюють на щире покаяння: «Мы Іоанну уподобимся // Чистими сердцы скоро потщимся» (№ 33), зміцнення у вірі: «Дажь несумнѣнно в тя вѣровати // Сердцем и усты исповѣдати» (№ 34). **Стрітенські** – підводять до усвідомлення достойної особистої зустрічі з Богом на взірєць Симеона: «Будь за намы причина, моли Матерь и Сына, // Да нам изволят мирно жити, // Смерть благу заслужити // Взором твоей смерти» (№ 36). **Пісні в неділі перед Великим постом**, а саме: в неділю блудного сина («*О горе мнѣ грѣшнику сушу!* Горе благых дѣл неимушу!»), «*На рѣках сѣдохом гор Вавилона*», укладена на основі 136-го псалма), м'ясопусну («*Прїйдет час, приспѣет время*, // Господь славно иматъ всѣх людей судити, видимо и явно», «*Ах! Горе мнѣ грѣшнику, в юдол плачу предстати*, // Где Бог Судїя будет всѣх дѣла облачати», «*Плачи душе, слез излїй море*, // Помнящи судищное горе»), сиропусну (плач Адама): «*Увы откуду отпадох бѣднїй*, // Что день, что время, то час послѣднїй») – слугують певним приготуванням душі до Великого посту. Страсті Христові оспівуються кількома піснями (призначені на спів у Великопосну неділю – № 44-48), остання з яких закінчується напоумленням: «...Каждый ужалися, // О грѣхах си прослезися, // Да в том чинячи отраду, // Хрїсту, прїмеши прохладу милости // И прочее отдаждь Богу // Сердце за любовь премногу, // А так с ангелскими лики, // Воспоеш Ему на вѣки Свят, Свят, Свят» (№ 48). Зберегти вірність Спасителю у духовній боротьбі закликає **пісня на В'їзд Ісуса до Єрусалиму**: «Ты нас Хрїсте пришедый, // От тмы к свѣту возведи // Блудящих // Грѣхов сохрани, изми отхлани, // Прїми все желанїе, // Святое Вѣханїе // Славящих» (№ 49). **Страсні пісні** пробуджують покайні почування через призму глибокого опису страждань Христа (у Велику п'ятницю та Велику суботу для співу при Господньому гробі): «Что воздами убо Господу претерпѣвшему страсти? // Да возможет человекскїй род от клятвы спасти? // Недоволна есть душа и тѣло, // Развѣ и сердце отдами цѣло // С ним умерщвленное» (№ 51), «для толикой Твоей милости да рыдаю Тя нынѣ, // И мнѣ даждь прибѣжище к Тебѣ, якоже Магдалынѣ» (№ 50). **Пісні на Воскресіння Господнє** переконливо утверджують надїю на спасіння: «*Ісус от гроба встает*, // Час горкїй в радость премѣняет, // Адам и Ева с чадами своими, грают, плещут, скачут, чуд невидимый //...Пасха нам вѣрній дадеса; // Ибо двер жизни отверзеса // Возвевелимся як на небеси, // Когда Цар и Г[оспо]дѣ наш Воскресль еси», закликають до примирення: «Шедше скоро, друг другу рцйте, // Ненавидящих вас простите; // Яко от гроба, аки чертога, // Возсія нетлѣнна плоть Хрїста Бога» (№ 52), «Людне, друг друга обемлите, // Гнѣв и скорбь всю отложите» (№ 53), взивають до прослави Бога, праведного життя у твердій вірі: «Небес дусы радостно со земными спразднуйте, // Изпраздненныя двори в жылища уготуйте, // Се бо пророцы, патріарси, отроцы, // И цѣлїй лик свбодных праведник // К вам приближается, прїимите» (№ 59), «Воспоим вси устами, // Веселимся душами, // Тщимся праведно жити, // Воскресшаго славити» (№ 58), «И нас всѣх Хрїсте увѣривый, // Воскресенїем просвѣтивый, // Сподоби долго жити во мирѣ, // Обрати вся люди ко правой вѣрѣ: // Воюющих нас даждь побѣдити, // Плѣвы ересей изкоренити» (№ 52), «Крестом ограждая, Духом утверждая, // Ревность вѣры в Тебѣ; да будет в небѣ» (№ 55), «...слава, и поклон Сыну, // Купно со Отцем и Духом выну, // Со человекки, ангелов лики // Да славят Его на вѣки» (№ 57). **Вознесіння Господнє** оспівується піснями, в яких застанова на

очікуванні Духа Святого: *«Господь Вознесется на небеса нынѣ, // Да Дух Святыи снидет во Сионской сѣни, «Иже нас наставит, и от бѣд избавит, // Вѣрующих Его быти Бога иста»* (№ 62), зосередження на проханні бути в Його опіці, отримати дари: *«Не оставляй Пана, поки свѣта стане, // Нас zde сиротами, потѣшай дарами // Духа Святаго»* (№ 61), *«Просим Тя всѣх Царю, даждь нам сіе в дары: // Твоя опасно хранити заповѣди»* (№ 62). Ці пісні суголосні з текстами пісень на **Зіслання Святого Духа**, які доповнюють знання християн про Його дію, необхідність перебування в Ньому: *«Утѣшителю мїру, храни нашу вѣру, // Духу Святыи, увесели, радостію сердца вѣрных насели, // Не разлучи ны, но соедини //...Святыи Дух нас научает, // Яже реши подобает. //...Сердца чиста созидает, // И Дух прав нам обновляет. //...Прїимите Духа Святаго, // Грѣхи отпушающаго»*. В строфах пісень звучить застереження про ймовірність позбавлення Святого Духа в нерозкаяному стані: *«Боже, Духа неотими, // Смирено молим тя всѣ мы»* (№ 66). Пісні **Пресвятіи і Животворніи Троици** оспівують одноістотного Бога в Трьох Особах: *«Вси Тя хори, небес двори, // Троице славят»*, підкреслюють важливість послуху волі Господній: *«В Троицы Боже един правдивый, // На образ Твой нас сотворивый, // Дажь силу тройственную: // Разум, пам'ять благу, // И волю Твоей воли подлеглуу //...Остави долги моя, // Избави мя от злаго непокоя»* (№ 69). Суть єднання з Господом у сопричасті – привілеї для людини, усвідомлення вічного життя душі розкривають **євхаристійні пісні**: *«Тѣло Хрїстово вѣрно прїимите, // И источника Жизни вкусите»* (№ 71), *«...в частици єсть Бог Живый, // Хотя незрим, но правдивый»* (№ 72), *«Ни ангелы, херувїми, // Не получают серафїми, // Что человек получает, // Егда Тайн сих вкушает. // Под вина и хлѣба видом, // Дается нам в пищу снѣдом. // Во еже в нас обитати, // И [в] себѣ соединяти»* (№ 72), *«Сподоби нас тѣх вкусити, // Достойно ся причастити //...Да лишимся грозна суда // И избѣжим казна суда, //...Насладимся вѣчна мира»* (№ 72). Квінтесенція з текстів пісень, присвячених **Преображенню Господньому**, зосереджує на *послусї* Христові, *«бо еси воистину Отца сїяніе»* (№ 76), *«и от Духа Свята воплощенїя: // Сей єсть Сын возлюбленный, и от Дѣвы рожденный, // Иже живот имѣет, и мертвыми владѣет, // Егоже послах, того послушайте»* (№ 74). Серед пісень на **Воздвиження Чесного Животворного Хреста** вирізняється *«Истинна радость Крест Хрїста, иже носил Бога иста»*, яка навчає благоговійного ставлення до Чесного Хреста, почитання та скріплює віру в його силу: *«О Кресте Хрїстов Пресвятыи, // На Тебѣ Бог был распятыи; // ... Кресте Честнѣйшїи, древес славнѣйшїи, // Паче свѣтил всѣх яснѣйшїи //...Крест Хрїстов чудо велїе, // Мїр утѣшает, скорб отгоняет, //...Свѣтлостію просвѣщает, темных бѣсов проганяет»* (№ 79). Тему непереможної влади Хреста, Його цілющу силу продовжує пісня *«Г[оспо]ду І[н]с[у]су Хр[і]сту носящему Крест, чудотворному»*: *«Ты лѣчиш душ и тѣлес вѣрных неисцѣлїи раны, // Тобою освобождаются от духов связани, // Ты бу[д]им разум привращаєш, // Слѣпим взор, глухим слух подаєш, // Болящих исцѣляєш»* (№ 80). Пісня **чудотворному розп'яттю Христовому** потверджує Його чудодійність та милосердя: *«В сей иконѣ на престолѣ дари непрєбрани // От распята черплют, зряще вѣрнїи на раны //...В всяких скорбех смутни суще //...Цѣльбы радостно прїимают», «Знак милости показует, // Чрез бок к сердцу путь дарует. // Гряди бѣднїи, гряди вреднїи, // Гряди юнїи, гряди среднїи, // Гряди носящїи сѣдину, // Обрящєш милость єдину»* (№ 82). Христологічну тематику «Богогласника» завершують три пісні: *«Хвалїте Господа со небес»* (в основі 148-й псалом), про промисл Божий *«Кто тїлко знает, же Господь на небѣ, // нехай ся не журит о своей потребѣ»* (нагадує про покладання надїї на Всевишнього: *«Бог мой надѣя, Ним ся утѣшаю; // Уже жаднаго не боюся лиха // Бог бо мой Отец, Бог моя потѣха»*) та пісня-прохання дошу *«Царю, Боже Авраама, // в Тебѣ крѣпость, благость сама»* як вияв довіри до Господа про отримання від Нього ласк.

Процитовані строфи пісень «Богогласника» наочно свідчать, що їх зміст є благодатним ґрунтом для формування світогляду молодого покоління християн. Церковні пісні та їх опрацювання українськими композиторами ХІХ-початку ХХ ст., рекомендовані до «вжитку при всенародному співі» Львівським Архиепархіальним Собором 1941 р.Б. під орудою митрополита А. Шептицького [5, с. 9], цілком заслуговують на практикування в сьгоднішній час мовою оригіналу та в перекладі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Дьяченко Г. Полный церковно-славянский словарь / Г. Дьяченко. – Москва: Вильде, 1899. – Т.1. – 567 с.
2. Медведик Ю. Катехизаційна спрямованість духовнокантової творчості як один із чинників християнізації суспільства / Ю. Медведик // Київське музикознавство: Збірка статей. – Вип. 6. – Київ, 2001. – С. 24-33.
3. Матіяш Д. Особливості поезики української барокової духовної пісні (на матеріалі покаючих пісень) / Д. Матіяш // Магістеріум: Літературознавчі студії. – Вип. 4. – Київ, 2000. – С. 23-30.
4. Повна Симфонія до Святого Письма Старого та Нового Завіту. [Укладач і відпов. редактор П. Смук]. – Львів: Свічадо, 2004. – 1312 с.
5. Прийдіте поклонімся. – Молитовник. – Львів: Свічадо, 2007. – 988 с.
6. Про церковний спів. Декрет Львівського Архиепархіального Собору, читаний дня 25 квітня, 1941 р. [Укладач І. Червінський]. – Львів, 2001. – 10 с.
7. Сулій Н. Рецепція галицьких різдвяних пісень у збірнику Василя Барвінського «Колядки і шедрівки» / Н. Сулій // Молодь і ринок. – 2009. – № 3 (50) березень. – С. 139-143.
8. Термінологічно-правописний порадник для богословів та редакторів богословських текстів. [Гол. ред. М. Петрович]. – Львів, 2005. – 130 с.
9. Naumow A. Teologia bożonarodzeniowych pieśni Bohoǳasnyka / A. Naumow // Z kołędą przez wieki: Kolędy w Polsce i w krajach słowiańskich. – Krakow-Tarnow, 1996. – S. 463-470.

УДК 78. 2У+78.9

І. М. МАТІЙЧИН

**ОТЕЦЬ ЛЕВ ДЖУЛИНСЬКИЙ В ІСТОРІЇ РОЗВИТКУ
УКРАЇНСЬКОЇ ДУХОВНОЇ ПІСНІ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТ.**

У статті розглядається багатогранна діяльність греко-католицького священика Лева Джулинського, який започаткував видавничу справу на Бережанщині. Акцентується увага на його ролі у розвитку української духовної пісні кінця ХІХ – початку ХХ ст.

Ключові слова: Л. Джулинський, пісенний матеріал, збірники духовних пісень, духовенство, парафіяни, галицькі часописи.

І. М. МАТІЙЧИН

**ОТЕЦ ЛЕВ ДЖУЛИНСКИЙ В ИСТОРИИ
РАЗВИТИЯ УКРАИНСКОЙ ДУХОВНОЙ ПЕСНИ**

В статье рассматривается разносторонняя деятельность греко-католического священника Л. Джулинского, начавшего издательское дело на Бережанщине. Акцентируется внимание на его роли в развитии украинской духовной песни конца ХІХ – начала ХХ века.

Ключевые слова: Л. Джулинский, песенный материал, сборники духовных песен, священнослужители, верующие, галицкая периодика.

І. М. МАТІЙЧИН

**PRIEST LEV DZHULYNSKIY IN THE HISTORY OF DEVELOPMENT
OF UKRAINIAN SPIRITUAL SONG**

The article deals with many-sides activity of Greek-Catholic Priest L. Dzhulynskiy who started publishing business in Berezhany district. The attention is paid to his role in the development of Ukrainian spiritual song at the end of the ХІХ – the beginning of ХХ centuries.

Key words: L. Dzhulynskiy, song material, anthology of spiritual songs, clergy, believers, Halician periodicals.



Отець Лев Джулинський,
рисунок невідомого автора

3 березня 2012 року святкуватимемо 165 років з дня народження визначного у своїй подвижницькій праці, проте скромного в амбіціях працівника на ниві релігійного просвітництва отця Лева Джулинського. Він належить до тих церковних діячів, які працювали не заради покращення посадового чи матеріального становища, а повністю віддавалися справі релігійного і культурного служіння своєму народові, завдяки яким Галичина і стала духовним П'ємонтom України. Якщо в історії журналістики ще можна знайти короткі відомості про діяльність священика на видавничій ниві, то його заслуги в інших сферах життя, зокрема у музичній культурі, є маловідомими.

Роль українського духовенства у розвитку музичної культури Галичини є значною і пов'язана зі специфікою суспільного розвитку українців цього краю. Ця тема знайшла відображення у музикознавчій спадщині Бориса Кудрика, зокрема у його праці «Участь духовенства в галицько-українській музичній культурі» (Богословія, 1938, с. 208-214). У радянський період внесок священиків у культурний розвиток народу замовчувався, а то й отримував викривлене трактування (це стосується й отця Л. Джулинського). З 90-тих років ХХ ст. тема ролі духовенства у галицькій музичній культурі висвітлювалася у працях Л. Кияновської, О. Козаренка, М. Черепанина та ін. Та йшлося у них передусім про композиторську діяльність авторів-священиків. Вплив отця Л. Джулинського на розвиток української духовної пісні носить опосередкований характер, проте він досить значний, тому потребує окремого висвітлення.

Метою статті є розкриття ролі отця Л. Джулинського у процесі відродження українського духовного піснетворення на основі розмовної мови галицьких українців.

Культурне життя українців Галичини ХІХ ст. тісно пов'язане із діяльністю греко-католицького духовенства, представники якого активно працювали над розвитком різних сфер громадського життя. Особливо великий вплив мали священики у селах, адже були близькі селянам за способом ведення господарства і, будучи освіченими людьми та здобувши відповідною пастирю поведінкою авторитет (за деякими винятками), мали моральне право впливати на організацію життя парафійан. В. Доманицький, аналізуючи життя галицьких українців, пише: «І в тому селі, де за священика людина щира, совісна, працьовита і дбає про свій народ, там зараз же це знати. В такому селі і школа добра, і читальня там буде, і хліборобське та позичкове товариство, і потребительська крамниця, і молочарська спілка; там і газет люде більше виписують та книжок більше читають. Священики й самі господарюють, ходять коло саду, бджіл і селянам показують, як треба коло того ходити» [3, с. 42].

Цікаво, що, окрім релігійно-просвітницької роботи, багато священиків дійсно приділяли велику увагу економічній діяльності парафійан, розуміючи, що бідним селянином легше маніпулювати, а високий моральний дух має опиратися і на матеріальну незалежність особистості. Андрій Пашук наводить конкретні приклади діяльності духовенства, спрямованої на піднесення добробуту селян, зокрема: організацію шпихлірів (громадських зерносховищ), громадських взаємодопомогових позичкових кас, згуртування селянських дрібних ґрунтів та роботу над їх поліпшенням, започаткування кооперативного руху тощо [17, с. 217].

Така різностороння подвижницька праця багатьох священиків сприяла згуртуванню парафійан, їх активності та самореалізації, а відтак і зростанню суспільної свідомості простого народу. Адже в умовах бездержавності української спільноти, постійної загрози розчинитися в агресивному просторі іншомовних культурних впливів духовні провідники нації спрямовували свої потуги не тільки на піднесення культурно-освітнього та матеріального рівня народу, але й на запобігання його асиміляції¹.

¹ Про загрозу переходу українців до римо-католицької церкви (т. зв. латинізацію) свідчать такі публікації: Доманицький В. Про Галичину та життя галицьких українців. – Київ: Просвіта, 1909. – С. 8.;

Особливо громадська активність зростає у другій половині XIX ст. Переломною подією стає так звана «культурна автономія», надана австрійським урядом провінціям у 1867 році. Поступово починають засновуватися товариства культурно-просвітницького плану, українці беруть щораз активнішу участь у політичному житті краю, захищають свої інтереси в галицькому сеймі.

Активна громадська позиція багатьох діячів греко-католицької церкви дала їм змогу стати духовними провідниками народу, сприяючи національному відродженню галицьких українців. Більше того, як наголошує І.Паславський, величезною є роль греко-католицької церковної традиції у виробленні власне українського інтелектуального середовища в Галичині, у формуванні тут української інтелігенції як такої [16, с. 10]. Поважний консерватизм більшості галицьких інтелігентів того часу (з усіма його плюсами і мінусами) інспірований саме релігійним характером їхньої освіти.

Процес демократизації культури відбивається на різних ділянках мистецького життя галицьких українців, у т.ч. в музичній творчості. Аматорське музикування охоплює все ширші кола любителів музики, особливо у жанрі хорового співу. Як стверджує М. Загайкевич, в умовах німецької культурної експансії саме «аматорство давало основні кадри виконавців і творців української музики і майже зовсім перейняло функції професійних організацій» [4, с. 10].

Поява значної кількості хорових колективів (як світських, так і церковних) виявляє брак відповідного для виконання музичного матеріалу. Адже, як слушно зауважує Л. Кияновська, перевага культурно-просвітницьких тенденцій спричинилась до значних зрушень у художніх смаках, а відтак і в композиторській творчості, зокрема «більша увага приділяється творчості для аматорських колективів, звідси і значна кількість художньо невибагливих, але зручних для виконання і національно-патріотичних опусів – себто з яскраво «розвиваючими» суспільними функціями» [6, с. 115].

Попит на твори подібного кшталту відчують і церковні громади, і насамперед їх провідники – священики. Проблема ускладнювалася традицією використання у богослужіннях церковно-слов'янської мови, на той час вже мало зрозумілої не тільки парафіянам, а й деяким церковнослужителям. Щоб залучити якомога більше вірян до участі у церковних відправах, а також зробити цю участь осмисленішою, церковні діячі виступили у пресі із закликом до написання духовних пісень розмовною мовою галицьких українців.

Одним з ініціаторів подібних звернень був отець Лев Джулинський (1849-1923¹). Він народився в с. Лапшин (тепер Бережанський р-н Тернопільської обл.) у сім'ї священика. У 1868 р. вступив до духовної семінарії, а 1872 р. висвятився на священика. З 1881 р. служив парохом у с. Лапшин [18, с. 123].

Отець Лев Джулинський належав саме до того типу священиків, які були аніматорами сільського життя, щиро вболіваючи за долю своїх краян. В його особі поєднався священик, громадський діяч і економіст-комерсант. Л. Джулинський організував у селі народну читальню і зайнявся виданням літератури для широкого загалу, започаткувавши на Бережанщині видавничу справу. Вікіпедія подає відомості, що у с. Лапшин Л.Джулинський приймав широке коло письменників, поетів, мовознавців, художників, журналістів, істориків, друкарів, у співпраці з якими видавав чисельну літературу для народу. З ініціативи священика було засновано «Головний склад всякого дрібного краму» в Лапшині з філіями в Болотні та Розвадові [1, с. 17]. З його ж подання 1894 року було засноване Товариство побудови нових і реставрації старих церков, яке проводило систематичну роботу з вивчення пам'яток малярства та архітектури [1, с. 21].

1889 року виходить у світ двотижневик «Посланникъ. Письмо церковно-народное», який видавався у Бережанах і Перемишлі (видавець і редактор Лев Джулинський). Вже у ч.1 цього часопису друкується замітка «О пісняхъ церковно-народнихъ», в якій автор (зі змісту

Домет.В. Взаємини межі рускою церковною піснею а руским народом // Альманах музичний. – Львів, 1904. – С.70; Явецький К. Цікаві, хоч і як дримаючі цифри // Діло. – 1910. – Ч. 289. – С. 3; Письма з краю // Діло. – 1910. – Ч. 257. – С. 3.

¹ М. Романюк помилково вказує 1924 р. смерті.

зрозуміло, що Л. Джулинський) висловлює свої думки щодо активнішого залучення парафіян до церковного життя через духовні пісні. Він вважає неприродним те, що «наш співлюбний народ руський» замовкає у храмі Божім, задовольняючись принагідним «відшпигуванням молитов, яких не раз добре і не розуміє» [15, с. 2]. У статті згадуються збірники давніх духовних пісень, які вже майже не виконуються, бо «задля свого язика і складу в цілм народі прийнятися не можуть». Тому висловлюється надія, що молодь, яка навчається у духовних семінаріях, займеться творенням нових пісень «у дусі нашого обряду», «котрі би весь народ співав перед і по Службі Божій, перед і по вечірні, особливо в прилучених церквах, коли священник не все приїхати може; пісні при процесіях в поле, обходах всіляких і походах народу на празники і відпусти, пісні на великий піст, пісні про всі правди віри, пісні ранні і вечірні, на всі празники в році, про всі чесноти, словом цілий катехизм в піснях укладений» [15, с. 3]. Таким чином, Л. Джулинський не тільки змальовує широке поле для творчості потенційних авторів, але й вказує на ті сили, які б могли зайнятися піснетворчістю.

Автор замітки робить висновок, що настав час нові пісні творити, але й «старих не понехати» і, щоб цю справу розпочати, вміщує в цьому ж випуску текст нової пісні «Боже, нам поможи», «сочинену моим жичливим сусідою Вс. о. С. Лепким¹ з Поручина а в ноти уложену нашим учителем г. Лукою Ремеза». На жаль, пісня подана без нот, та й віршований текст невисокої якості, мабуть, тому і не отримала розповсюдження. Зате вже у ч. 2 «Посланника» надрукована пісня тих же авторів «Христос воскрес! Радість з неба» (також без нот), яка передруковувалася багато разів як з нотами, так і без них і залишається популярною до наших днів.

У наступних випусках «Посланника» було надруковано ще кілька віршованих текстів пісень, у т.ч. пісні «Пречистая Діво, Небесная Мати» С. Лепкого і Л. Ремези, також відомої за кількома передруками, зокрема у збірках В. Матюка. А з 1890 року першість у пропаганді духовного піснетворення переймає «Книжочка мисійна», виданням і редагуванням якої також займався о. Лев Джулинський.

Слід згадати, що того ж 1889 року у релігійному часописі «Душпастир» вийшла стаття «Допись з села», підписана криптонімом Дж., яку з великою вірогідністю віднесемо до авторства Л. Джулинського. Зміст її подібний до попередньої статті. Автор констатує брак актуальної духовнопісенної продукції («ми пісень церковних для народу способних совершенно не маєм і що тії, котори до тепер посідаєм, не суть до употреблення») і наголошує: «Не поможе тут строєніє хотьби і як величавих церквей, если наш народ піснями церковними не воодушевиться до свого обряду» [2, с. 84-85]. Цікавим є те, що автор, закликаючи створювати нові пісні, допускає на початках користати «з багато нагромадженого матеріалу других народів» і «що знайдеться в них найкращого і духові нашого народу найотвітнішого умістною рукою перекласти на нашу мову»². І головне: «Що до язика належить триматись чистого народного, галицького і всяких експериментів язикових якнайбільше вистерігатись» [2, с. 85].

У цій статті відбилось бажання церковнослужителів якнайшвидше мати потрібний духовнопісенний матеріал, його велике практичне значення, а також наголошувалось власне на новій якості цих пісень – опорі на розмовну мову народу (адже літературних стандартів української мови на той час не існувало, і галичани, починаючи від М. Шашкевича, шукали свої шляхи виходу з цього становища).

Подібні статті були непоодинокі у галицьких часописах того часу. З-поміж інших варто виділити чи не найпершу замітку подібного змісту у «Галицькому Сіоні», видану ще 1882 року «О потребі набожних пісней в малорускім язичі» [5, с. 437-439], підписану (...ій), яку, можливо, також написав Л. Джулинський. Висловлені у ній думки перегукуються з

¹ З праці Р. Горака «Довга дорога до Лапшина» дізнаємося, що йдеться про отця Сильвестра Лепкого, батька Богдана Лепкого.

² Цією порадою дійсно скористалися ряд авторів, тою чи іншою мірою використавши у деяких піснях запозичення переважно з польської духовнопісенної спадщини.

розглянутими публікаціями, але є ще у ній заклик до «маєтніших людей» жертвувати кошти на конкурсній премії за створення відповідних духовних пісень.

Висловлені у згаданих замітках думки Л. Джулинський намагався реалізувати у новому виданні – «Книжочках мисійних», які виходили у світ у 1890-1911 роках. Окрім статей, віршів на релігійну тематику, оповідань повчального змісту, у «Книжочках» регулярно друкувалися тексти духовних пісень (з нотами чи без них), а під окремими віршами містилися заклики до композиторів створити і надіслати мелодії до них з обіцянкою кращі нотні матеріали надрукувати. У ч.1 за 1895 р. після нотованого подання пісні Г. Кончевича «Святий Боже» від редакції міститься примітка, що в такий спосіб хотіли б подати в «Книжочці мисійній» всі молитви щоденні, тобто редакція заохочувала композиторів до написання у першу чергу пісень-переспівів найбільш вживаних молитов.

Така редакційна практика принесла свої плоди, і це дало змогу два випуски «Книжочки мисійної» [7] присвятити пісням-молитвам під назвою «Молебні часи» (упорядники О. Нижанківський та І. Луцик). Згодом у структурі «Книжочок мисійних» вийде ще кілька випусків, присвячених духовним пісням («Біблія Старого і Нового Завіта в 50 піснях» І. Луцика [12], «Півець. Збірник нових церковно-народних пісень» І. Дуцька [11]), а деякі числа часопису містили підбірки пісень під назвою «Нові коляди» [8], «Страстні пісні» [9], «Нові пісні» [10].

Таким чином, «Книжочка мисійна» спонукала потенційних авторів духовних пісень до творчості, давала їм можливість оперативного друкуватися, надавала віршовані тексти для їх музичного опрацювання, формувала тематичні підбірки пісень релігійного змісту, деякі з яких переросли у окремі духовнопісенники.

Авторами пісень, поміщених у часописі, є переважно представники греко-католицького духовенства. Більшість пісень композитори писали на тексти Теофіля Луцика та Ієроніма Луцика. Серед найактивніших композиторів цього видання – О. Нижанківський, В. Матюк, М. Горчинський. Слова і музику до своїх пісень писали Ю. Бачинський та І. Дуцько. Останній став найбільш плідним автором «Книжочки мисійної» з 1904 року.

У «Книжочці мисійній» знаходимо пісні різної мистецької вартості. Це єдине видання, де міститься біля двох десятків духовних пісень, невідомих з інших джерел. Багато з них створені на мелодії вже популярних піснетворів¹. Але значна частина апробованих тут нових пісень передруковувалася згодом у інших виданнях, розповсюджуючись серед віруючих. Найкращі з них виконуються дотепер, а саме: «Христос воскрес! Радість з неба» С. Лепкого і Л. Ремези, «Во Вифлеємі нині новина» І. Луцика і В. Матюка, «О Мати Божа, до серця твого» О. Шарковського і В. Матюка, «Страдальна Мати», «Тіло Христове прийму», «В Вифлеємі новина», «Вірую, Господи» (всі І. Дуцька).

Крім уже згаданих видань отця Л. Джулинського, що містили духовні пісні, його коштом у Перемишлі були видані окремі духовнопісенники під назвою «Збірник церковно-народних пісень». Вперше такий збірник, підготовлений Віктором Матюком та Теофілем Луциком, з'явився 1897 року. Він перевидавався ще два рази у 1900 та 1902 роках і є відомим саме як I випуск 1900 року. У 1900 р. вийшли три випуски «Збірника». Перший і другий підготовлені В. Матюком і Т. Луциком, а третій – О. Нижанківським та Т. Луциком. Упорядники «Збірника» були й авторами надрукованих там пісень (В. Матюк і О. Нижанківський – музики, Т. Луцик – віршів). Крім того, до складу збірок входять пісні й деяких інших авторів: Р.С (І. Луцика), С. Лепкого (авторів слів) та Г. Кончевича, М. Горчинського, Л. Ремези, Д. Бортнянського (авторів музики).

Репертуар «Збірника церковно-народних пісень» базується на духовнопісенному матеріалі, попередньо надрукованому у «Книжочці мисійній». Упорядники «Збірника» творчо підійшли до пісенного матеріалу «Книжочки мисійної» і, де була потреба, привели у відповідність наголоси віршованого тексту і музики, виправили ритмічні неточності тощо.

Треба зауважити, що, окрім переважно нових пісень, «Книжочка мисійна» та «Збірник церковно-народних пісень» містять і деякі давні духовнопісенні зразки, дещо осучаснюючи їх поетичні тексти («щоб старих пісень не понехати»). Таке поєднання вказує на підґрунтя, на

¹ Тут відобразилася давня традиція написання нових пісень «на тон» інших, добре відомих.

якому з'явилася і розвивалася нова хвиля духовного піснетворення, на генетичний зв'язок пісень різних часових поколінь.

Крім згаданих видань, які відіграли значну роль у розвитку української духовної пісні, Л. Джулинський видавав і ряд інших, що свідчить про широту його інтересів та щедрість натури. Як пише В. Передирій [18, с. 124], священник зі своїм сином Михайлом (з інших джерел – найстаршого сина звали Микола, що, мабуть, більш достовірно) організував у Перемишлі першу друкарню, з якої вийшли молитовники для греко-католиків, художні та музичні твори, підручники для початкових шкіл, сільськогосподарські календарі. Планував друкувати серії для потреб душпастирів «Руський Амвон. Бібліотека проповідей». Коштом Л. Джулинського видавалася «Театральна бібліотека Посланника», в якій друкувалися невеликі за обсягом драматичні твори на релігійні теми та побутово-повчального плану. Його ж стараннями надруковано «Талмуд, або наука о жидівській вірі», що заперечувала чутку про жорстокість іудейства, а також «Нове життя, новий лад» – книгу про Коран» [13, с. 292]. 1901 року Л. Джулинський вперше в Галичині розпочав видавати збірники гумористичних віршів, а також започаткував видання листівок (кореспонденційних карток) на основі популярних українських пісень [1; с. 19]. Як пише Л. Сніцарчук, «пресові зусилля провінційного священника були належним чином оцінені і читачами, і владними структурами: щорічно Л. Джулинський отримував допомогу на видання встановлену сеймом у квоті 400 зл.» [19, с. 97]. Правда, тут же зауважує, що через вірність священника етимологічному правопису (згаданий консерватизм) допомогу було призупинено.

Отець Лев Джулинський був людиною значно ширшого масштабу за провінційного священника, але, на жаль, так і не отримав відповідної посади, де б міг повністю реалізуватися як духовна особа і громадянин. Р. Горак пише: «Лише один раз йому запропонували працю душпастиря в Тернополі, і то блюстителі дохідних місць зробили так, щоб він не зайняв цього місця» [1, с. 21]. А в радянські часи пам'ять про видатного священника була зневажена, його добрі наміри зведені до корисливого розрахунку. Приводом до такого перекручування фактів стала історія, пов'язана з Д. Січинським. Мріючи почути першу в Західній Україні оперу, Лев Джулинський дав притулок хворому Денису Січинському та створив йому відповідні умови для написання опери «Роксоляна». Цей благочинний жест став у радянський період приводом для звинувачень священника в «експлуатації людського таланту», і тільки в наш час добре ім'я Левові Джулинському вдалося повернути зусиллями титанічної праці Романа Горака, який детально вивчив всі обставини справи і висвітлив їх у своїй статті, відкинувши безпідставні звинувачення і зробивши висновок: «Люди, подібні до отця Лева Джулинського, були тими, яким випала та страшна муравлина щоденна праця, яка самим вершинам була не під силу і які зберігали нашу тотожність, наші традиції, дух, без котрих ми, як нація, нічого б не були варті» [1, с. 22].

Внесок отця Л. Джулинського у розвиток української духовної пісні важко переоцінити. Саме він один із перших озвучив на сторінках галицьких часописів потребу у новій духовнопісенній продукції, закликав потенційних авторів до її написання і заохочував можливістю оперативного друкування новостворених пісень. Він стояв біля витоків нового етапу українського духовного піснетворення, визначальною рисою якого стала орієнтація на розмовну мову народу, був одним з ідеологів цього процесу. Постать отця Л. Джулинського як священника і громадського діяча ще мало вивчена, але сьогодні ми маємо можливість досліджувати різні грані його діяльності, вносячи свій вклад у повернення доброго імені цієї непересічної особистості, незаслужено згнаної і приниженої у радянський період.

ЛІТЕРАТУРА

1. Горак Р. Довга дорога до Лапшина / Роман Горак // Із забуття. Генеалогічні дослідження [упор. Зиновія Служинська]. – Львів, 2002. – С. 3-44.
2. Дж. Допись з села (О потребі релігійно-церковних пісней для народа) // Душпастир. – Львів, 1889. – С. 83-86.
3. Доманицький В. Про Галичину та життя галицьких українців / Василь Доманицький – Київ: Просвіта, 1909. – 80 с.

4. Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини XIX ст. / Марія Петрівна Загайкевич. – Київ: Вид-во Академії Наук УРСР, 1960. – 191 с.
5. (...ій). О потребі набожних пісней в малорускім язиці // Галицький Сіон. – Т. 3. – Ч. 4. – 1882. – С. 437-439.
6. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX – XX ст. / Любов Олександрівна Кияновська. – Тернопіль: Астон, 2000. – 340 с.
7. Книжочка мисійна. – Ч. 11-12. – 1898.
8. Книжочка мисійна. – Ч. 11. – 1903.
9. Книжочка мисійна. – Ч. 3. – 1904.
10. Книжочка мисійна. – Ч. 5. – 1904.
11. Книжочка мисійна. – Ч. 3-4. – 1906.
12. Книжочка мисійна. – Ч. 7-8. – 1906.
13. Кушнір А. Отець Лев Джулинський – громадський діяч і меценат / Кушнір Антін, Васильєв Марта // Український родовід. Матеріали III міжобласної генеалогічної конференції. – Львів, 2003. – С. 288-292.
14. Лапшин. – <http://www.uk.wikipedia.org>.
15. О пісняхъ церковно-народнихъ // Посланникъ. – Ч. 1. – 1889. – 1 квітня.
16. Паславський І. Українська інтелігенція і церковна традиція / Іван Паславський. – Львів: Логос, 1993. – 36 с.
17. Пашук А. Українська церква і незалежність України / Андрій Пашук. – Львів: Видавничий центр ЛНУ ім. І.Франка, 2003. – 288 с.
18. Передирій В. Джулинський Лев / В. Передирій // Українська журналістика в іменах / Ред. М. Романюк. – Вип. 11. – Львів, 2004. – С. 123-124.
19. Сніцарчук Л. Українська преса 1812-1890 рр. – «достойне свідоцтво культурної та народної свідомости» / Л. Сніцарчук // Українська преса в Україні та світі XIX – XX ст. – Львів, 2007. – С. 57-106.

УДК 78.02 (477)

Т. М. ЛАЗУРКЕВИЧ

СУЧАСНА ІНТЕГРАЦІЯ ХАРКІВСЬКОЇ БАНДУРИ ЯК ОДИН З ФАКТОРІВ РОЗВИТКУ АКАДЕМІЧНОГО КОБЗАРСЬКОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ

У статті розглядається сучасний процес відродження в Україні бандури харківського типу і виконавської школи Гната Хоткевича. Автор висвітлює хронологічні етапи і наводить приклади творчої діяльності ентузіастів цього процесу, які спричиняються до удосконалення харківської бандури як інструмента і відповідного напрямку бандурного мистецтва.

Ключові слова: харківська бандура, виконавство, відродження, спосіб гри, бандуристи.

Т. М. ЛАЗУРКЕВИЧ

СОВРЕМЕННАЯ ИНТЕГРАЦИЯ ХАРЬКОВСКОЙ БАНДУРЫ КАК ОДИН ИЗ ФАКТОРОВ РАЗВИТИЯ АКАДЕМИЧЕСКОГО КОБЗАРСКОГО ИСКУССТВА УКРАИНЫ

В статье рассматривается современный процесс возрождения в Украине харьковской бандуры, а также исполнительской школы Гната Хоткевича. Автор освещает хронологические этапы и приводит примеры творческой деятельности энтузиастов этого процесса, которые способствуют совершенствованию харьковской бандуры как инструмента и соответственного направления бандурного искусства.

Ключевые слова: харьковская бандура, исполнительство, возрождение, способ игры, бандуристи.

T. M. LAZURKEVYCH
THE PRESENT-DAY INTEGRATION OF KHARKIV STYLE BANDURA AS A FACTOR OF
ACADEMICAL BANDURA ART'S DEVELOPMENT IN UKRAINE

In this article the current renaissance process of the kharkiv style bandura and the Gnat Khotkevych School of execution in Ukraine is considered. The author enlightens the chronological periods and the examples of this process inspirer's creative activity. They occasion the improvement of the kharkiv style bandura and that direction of the bandura art.

Key words: kharkive style bandura, execution, renaissance, playing method, badura-players.

Основоположником професійного бандурного мистецтва є визначний український композитор, письменник, драматург, етнограф та бандурист Гнат Хоткевич (1877–1938 рр.), який своєю працею і талантом засвідчив: «Я дав цілу нову галузь мистецтва – це кобзарське мистецтво. Я підвів під нього науковий фундамент і від сліпецького примітиву довів до границь справжнього мистецтва» [12].

На початку ХХ століття в Україні побутувало кілька різновидів кобзарського музикування, які вирізнялися характерними особливостями регіональних виконавських шкіл того часу. Станіслав Людкевич у своїй статті «Відродження бандури», яка була опублікована у 1906 році, писав: «Спосіб орудування інструментом є в різних губерніях України різний. Найпримітивніший спосіб гри мають кобзарі з Чернігівщини, які ставлять бандуру до себе кантом резонатора та, держачи одною рукою ручку (гриф – прим. автора), грають двома пальцями другої руки. *Найлучше* розвинули спосіб гри на бандурі кобзарі з Харківщини, які ставлять бандуру на колінах рівнобіжно спідняком до себе, ручкою догори та грають обома руками з двох протилежних боків інструмента. Посереднє місце займають кобзарі полтавські, що ставлять бандуру боком, причім ліва рука лиш від часу до часу виручає другу» [4, с. 183, *курсив автора*].

Гнат Хоткевич вдосконалив власне цей, «найлучший» (за визначенням Людкевича) зінківський спосіб гри на бандурі, який використовували слобожанські кобзарі, давши поштовх для професійного розвитку бандури як інструмента і бандурного мистецтва загалом.

В силу відомих історичних та політичних обставин школа Гната Хоткевича, яка отримала назву харківської, під час тоталітарного режиму в Радянській Україні була несправедливо заборонена і зневажена ідеологічною парадигмою «нового народного мистецтва», а представники і популяризатори цієї школи якщо не емігрували, то зазнали репресій або були фізично знищені, як, зрештою, і сам її фундатор.

Натомість чернігівська (або за іншою класифікацією київська) бандурна школа у ті часи отримала змогу розвиватися, прогресувати і набула широкого розповсюдження. Зрештою, завдяки великій когорті подвижників, майстрів-конструкторів, композиторів, педагогів та виконавців бандура київського типу сьогодні займає гідне їй місце серед давно сформованих академічних музичних інструментів.

Деякими сміливими фахівцями кобзарського мистецтва в середині минулого століття все ж таки були здійснені спроби відновити і бандуру харківського типу. Іван Скляр, Перекоп Іванов та Андрій Омельченко професійно обґрунтовували необхідність своїх намагань, констатуючи унікальні риси та специфічні ознаки харківської виконавської школи та відповідних музичних інструментів. І. Скляр у своїй праці «Київсько-харківська бандура», опосередковано погоджуючись з відомими твердженнями Хоткевича, об'єктивно визнає універсальність харківських бандур: «Фактура викладу при зінківському способі є досить близькою до фортепіанної, тобто може бути як гомофонно-гармонічною, так і поліфонічною. Отже, на старих діатонічних бандурах можна було грати обома способами – і чернігівським, і зінківським (харківським – прим. автора)» [11, с. 4].

На жаль, як тоді, так і тепер навіть в середовищі визнаних авторитетів академічного бандурного мистецтва знаходяться консерватори-скептики, які, апіорі ігноруючи харківську виконавську школу, відверто демонструють своє зневажливе ставлення до складного процесу її відродження.

Актуальні проблеми, пов'язані з відновленням в Україні бандури харківського типу, її інтегрування у систему професійної освіти, а також принципи мирного, толерантного і взаємодоповнюючого співіснування кількох виконавських шкіл належать до важливих чинників розвитку та професійного збагачення сучасного бандурного мистецтва в процесі національно-культурного та духовного становлення української державності.

У працях А. Омельченка [10], Л. Мандзюк, Б. Стандари [5; 6], А. Горняткевича [1], В. Мішалова [7; 8; 9], Т. Лазуркевича [3] аналізувались деякі аспекти окресленої проблематики, і все ж сьогодні залишається невирішеною ціла низка питань, пов'язаних з нею.

Мета статті – простежити хронологічні етапи та висвітлити певні передумови сучасного процесу відродження в Україні харківської бандури, а також визначити деякі характерні особливості її професійної інтеграції.

Цікаво, що новітній ренесанс харківської бандури розпочався не у її «генетичній» колисці – на Слобожанщині, а в Галичині, у древньому Львові.

Професор тодішньої консерваторії, а нині Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка, заслужений діяч мистецтв України Василь Герасименко, який сам є автором понад сорока моделей бандур, впродовж значної частини своєї творчої діяльності досить обережно ставився до можливості відродження в Україні харківської бандури та відповідного способу гри, вважаючи перспективним розвиток і вдосконалення інструментів київського типу. Але кілька подій, які трапилися у 1989 році, суттєво послабили категоричність його особистого переконання.

У травні цього року Василь Явтухович отримав у подарунок від Раїси Кузьменко з Чернівців аудіоальбом, який складався з двох довгограючих платівок «О, думи мої. Пам'яті бандуриста З. Штокалка», виданих фірмою «Сурма» в Нью-Йорку ще у 1970 році. Звукозаписи кобзарських дум, історичних пісень та інструментальних п'єс у виконанні відомого в діаспорі бандуриста Зіновія Штокалка глибоко вразили львівського професора. Діатонічна бандура харківського типу звучала у руках заокеанського віртуоза, наче цілий оркестр. А трохи згодом до Львова з концертним виступом приїхали солісти Детройтської капели бандуристів – Віктор Мішалов та Юліан Китастих, які демонстрували на своїх харківських бандурах неабияку майстерність. Слухаючи їхню гру, Герасименко все більше зацікавлювався і захоплювався колоритом бандури такого типу. Та матеріалізувати щойно народжену під впливом яскравих вражень мрію професора допоміг цікавий збіг обставин.

Наприкінці червня 1989 року автор статті, тоді ще абітурієнт, інтенсивно готуючись до вступу у Львівську консерваторію, «переграв» праву руку. Активне і посилене лікування давало лише тимчасові результати – руці був потрібний максимальний спокій. Увесь перший семестр, з великим розумінням ставлячись до цієї непростої ситуації, В. Я. Герасименко оберігав свого нового студента від складних виконавських навантажень, формуючи його обов'язковий репертуар із зовсім легких технічно і прозорих фактурно музичних творів. Та все ж прикра проблема довго не хотіла відступати, посилюючи депресію і зневіру автора у особистих мистецьких перспективах.

Весною 1990-го року виснажливим психологічним випробуванням прийшов кінець. Саме тоді повернувся зі Сполучених Штатів Америки з концертного турне заслужений артист України Остап Стахів і привіз до Львова діатонічну бандуру харківського типу конструкції канадського майстра Біла Ветсала. Знаючи зростаюче зацікавлення Герасименка і його студента таким типом бандури, Стахів погодився на деякий час залишити цей інструмент у майстерні професора. Василь Явтухович і автор зрозуміли, що це був унікальний шанс вийти з тієї неприємної ситуації, яка склалася з «переграною» правою рукою, і вирішили: поки та загоїться і одужає, вправлятися на Остаповій харківській бандурі лівою рукою.

Перед автором відкрилися нові обрії та можливості! «Харків'янка» розвіяла усіляку зневіру і сумніви, з'явилось натхнення і впевненість у правильності обраного шляху. Вправи для лівої руки видумувались блискавично, постановка і спосіб гри емпірично вкладалися у звичку на підставі численних переглядів відеозапису виступів Віктора Мішалова та Юліана Китастого. Оскільки жодної відповідної нотної літератури на той час у Львові ще не було, авторові довелося розшифрувати репертуар Зіновія Штокалка з вищезгаданих платівок

В. Герасименка. Поступово, у відповідності до сучасних норм музично-етнографічної документації було зроблено нотації чотирьох дум та двох інструментальних творів. А тим часом права рука почала одужувати і отримувати дозовані навантаження, розбираючи у парі з лівою на харківській бандурі новий репертуар.

Опановуючи незвичний музичний інструмент, автор почав komponувати власні етюди та невеличкі п'єси для бандури харківського типу, апробовуючи їх на технічних заліках та академконцертах з фаху.

Так, здавалось би, прикрий клопіт в результаті спричинився до позитивних і доленосних наслідків.

У червні 1991-го року в Україні відбувалося велике концертне турне Детройтської капели бандуристів імені Тараса Шевченка (США) під керівництвом маестро Володимира Колесника. Як відомо, капеляни грали на бандурах харківського типу конструкції братів Гончаренків. 21 червня переповнений глядачами зал Львівського театру опери і балету імені І. Франка довго не відпускав побратимів з діаспори після їхнього гомового співу.

Наступного дня в малому залі консерваторії В. Герасименко влаштував творчу зустріч учасників капели зі студентами та викладачами кафедри українських народних інструментів, яку професор очолював у цей час. Наприкінці цієї зустрічі автор статті, тоді ще студент другого курсу, виконав для гостей «Думу про Козака Голоту» з репертуару З. Штокалка на харківській бандурі Біла Ветсала. Для капелян це була повна несподіванка, адже вони зовсім не сподівалися побачити паростки воскреслої харківської Хоткевичівської школи саме тут, у Львові. Вражені почутим присутні, не приховуючи емоцій радості, стоячи вітали Герасименка та його учня.

Саме цей перший публічний концертний виступ можна вважати початком новітнього етапу відродження в Україні бандури харківського типу.

Трохи згодом захоплення цим дивовижним інструментом поширилось на інших студентів Василя Явтуховича. Влітку 1992-го року Герасименко починає розробку і власноручне виготовлення своєї першої діатонічної харківської бандури з індивідуальними перемикачами. Паралельно майстер працює над створенням хроматичної бандури харківського типу, і вже весною 1993-го троє його студентів були «озброєні» новими інструментами. Хлопці вдосконалювали свою майстерність, поповнюючи власний репертуар існуючими нотаціями творів З. Штокалка, Г. Хоткевича і здійснюючи переклади цікавих гітарних та арфових музичних творів. Окрім того, великою методичною допомогою для нас став виданий у 1992 році Андрієм Горняткевичем «Кобзарський підручник» Зіновія Штокалка, де було вміщено достатньо навчального матеріалу.

З 20 по 29 квітня 1993 року у Києві відбувався перший (і єдиний у такому форматі) Міжнародний конкурс бандуристів імені Гната Хоткевича. Харківську бандуру на цьому високому форумі кобзарського мистецтва представляли троє вихованців професора В. Я. Герасименка: автор статті, Роман Антонюк та Олег Созанський. Сюрпризом і відкриттям всеукраїнського масштабу стали на конкурсі прогресивні напрацювання молодих львів'ян і їхнього наставника. До сліз була зворушена донька Хоткевича Галина Гнатівна, яка прибула з Франції як член журі, побачивши нарешті тут прототип батькової бандури і слухаючи його композиції у виконанні «Герасименківських хлопців». Виборовши звання лауреата, автор на заключному концерті конкурсу, який відбувся у Київському театрі опери і балету імені Т. Г. Шевченка, заграє на харківській бандурі один з найкращих творів Гната Хоткевича – музичний малюнок «Невільничий ринок у Кафі».

Одразу після цього конкурсу бандура харківського типу, пропагована львівськими бандуристами, зазвучала на різних сценічних майданчиках України і зарубіжжя.

Наступного року відбулося перше всеукраїнське концертне турне новоствореного дуєту «Бандурна розмова» у складі Тараса Лазуркевича та Олега Созанського з програмою «Дзвени, непорочна утіхо», яка була присвячена пам'яті Гната Хоткевича і утверджувала сучасний етап відродження забутої в Україні харківської бандури та способу гри на ній.

Восени 1994 року дует «Бандурна розмова» презентував бандури харківського типу конструкції В.Герасименка на першому Міжнародному фестивалі «Дні бандурної музики» у м. Перемишлі (Польща).

Цього ж року автор записав і видав свій перший «історичний» аудіоальбом «І прадіди в струнах бандури живуть», до якого увійшли твори, виконані на харківській бандурі: думи, канти, псалми, історичні пісні та дві інструментальні п'єси.

Влітку 1995 року Олег Созанський видав свою сольну аудіокасету під назвою «Байда», яка складалася переважно з творів епічного жанру, заграних на бандурі харківського типу. З нею ж через кілька місяців Олег став переможцем Міжнародного конкурсу ім. С.Людкевича у Торонто (Канада).

Наслідуючи приклад львів'ян, відновленням Хоткевичівської школи зацікавлюються у Тернополі, Києві та самому Харкові. На батьківщині славетного композитора створюються гуртки шанувальників харківської бандури, облаштовується садиба-музей Гната Хоткевича у селищі Високому Харківської області, здійснюються спроби ознайомлення з інструментами такого типу у музичних школах та у Харківському державному університеті мистецтв імені І. П. Котляревського. Палкі ентузіасти цієї справи Петро Черемський, Любов Мандзюк, Богдана Стандара та ін. – купують у тернопільського майстра Євгена Пташкіна три експериментальні харківські бандури для того, щоб учні та студенти могли їх опанувати. У 1996 році у Харкові було зареєстровано Фонд національно-культурних ініціатив імені Гната Хоткевича, серед засновників якого були Петро Григорович Черемський та Галина Гнатівна Хоткевич. Згодом Фонд почне друкувати чимало публікацій, які безпосередньо стосуватимуться харківської бандури.

Приблизно в середині 90-их років ХХ століття активний процес відновлення забутого способу гри на інструментах харківського типу здобуває визнання у колах науковців і дослідників бандурного мистецтва. Зокрема на всеукраїнській науково-практичній конференції «Українське кобзарство в музичному світі: традиції і сучасність», що проходила в Києві восени 1997 року, великий прихильник традиційного кобзарства Володимир Кушпет у своїй доповіді виокремлює аж шість напрямків сучасного бандурного виконавства, а саме:

1. Виконавська «харківська школа бандуристів» Гната Хоткевича.
2. «Музично-епічний монотеатр» Зіновія Штокалка.
3. «Авторська пісня».
4. «Народна школа традиційного музикування» Георгія Ткаченка.
5. «Хорові та ансамблеві колективи бандуристів».
6. «Академічно-виконавська школа» Сергія Баштана [2].

Як бачимо, результати творчих напрацювань популяризаторів харківської бандури заслугоували у класифікації дослідника аж двох позицій.

З кожним роком процес поширення і утвердження харківської бандури і притаманного способу гри набирає все більших масштабів.

Влітку 1999-го року в усіх обласних центрах Західної України і в Києві відбулися концерти експромт-тріо у складі Віктора Мішалова, Тараса Лазуркевича та Олега Созанського, які були приурочені 90-річчю видання першого підручника гри на бандурі Гнатом Хоткевичем у Львові 1909 року. Бандуристи презентували цікаву, динамічну концертну програму, основу якої складала твори, виконані на харківських бандурах.

У квітні 2000 року в Торонто (Канада) був проведений Міжнародний фестиваль і науково-практична конференція «Бандура 2000», куди приїхали майстри та відомі виконавці з цілого світу. Професор Василь Герасименко представляв там свою нову, власноруч виготовлену хроматичну харківську бандуру із загальним механізмом зміни тональностей. Переваги цього інструмента практично демонстрував автор статті на гала-концерті фестивалю. Слід зазначити, що згадана модель бандури значно полегшувала виконання як традиційного кобзарського репертуару, так і перекладів музичних творів світової класики.

Тут варто зауважити, що подвижницька діяльність Герасименка у царині виготовлення нових бандур харківського типу була б набагато продуктивнішою, якби не п'ятнадцятилітня

епопея долання ним штучних бюрократичних перепон у справі приватизації його творчої майстерні. Але це тема окремої оглядової статті.

Наступний творчий злет конструкторсько-винахідницької думки В.Герасименка зумовив появу у 2002 році еволюційно нового інструмента – бандури харківського типу з неповторними акустичними властивостями та художньо-виразовими можливостями.

Саме на цій бандурі почав навчатися (і грає дотепер) талановитий студент Василя Явтуховича – Дмитро Губ'як. Опираючись на досвід і здобутки своїх попередників, Дмитро здійснив переклади для «харків'янки» і ввів у свій репертуар чимало творів світової класики. Майстерність цього молодого бандуриста належним чином оцінили на багатьох конкурсах та фестивалях.

Професор В. Я. Герасименко прищепив любов до бандури харківського типу ще багатьом своїм студентам. У різний час цей інструмент опановували Богдан Ховзун, Тарас Капшій, Віктор Рубай, Тарас Сайко, Олександр Притолок, Максим Чумко, Богодар Баглай та Олександр Жатковський.

До процесу сучасної стадії відродження харківської бандури в Україні приклалися своєю жертвовною працею і визначні діячі культури української діаспори. Це Андрій Горняткевич, Микола Досінчук-Чорний, Олег Махлай, Петро і Ніла Деряжні, Юліан Китастих та Віктор Мішалов. Останній, на нашу думку, в окресленому напрямку доклав чи не найбільше зусиль, що аж ніяк не принижує досягнення його заокеанських побратимів.

Вже будучи заслуженим артистом України, маючи у своєму доробку з десяток записаних компакт-дисків, тисячі концертних виступів у різних куточках планети і очолюючи капелу бандуристів у Торонто, Віктор Мішалов не став просто спостерігати за долею відновлення на своїй історичній батьківщині бандури харківського типу, а щедро засіяв плоди своєї невтомної праці на цій спраглий мистецькій ниві. З-під його пера виходять актуальні тематичні статті, обробки і аранжування ряду музичних творів для харківської бандури. Він оптимізує процес удосконалення і виробництва інструментів такого типу на Львівській фабриці музичних інструментів «Трембіта» і паралельно у Канаді вже згаданим вище Білом Ветсалом. Деякі бандури, зроблені цим майстром, Мішалов пересилає з Торонто в Україну (на одній з них грає голова Національної спілки кобзарів, народний артист України, професор Володимир Єсипок).

Знаменною подією для цілого бандурного мистецтва стає успішний захист дисертаційного дослідження Віктора Мішалова на тему: «Культурно-мистецькі аспекти генези і розвитку виконавства на харківській бандурі», подану на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 26.00.01 – теорія та історія культури, який відбувся 20 лютого 2009 року у Харківській державній академії культури. Цей етап ще впевненіше закріпив безповоротний і легітимний процес повернення в Україну з діаспори харківської бандури і способу гри на ній.

В. Мішалов організовує і проводить семінари, присвячені харківському способу гри, і, врешті, як постійний член журі Міжнародного конкурсу виконавців на народних інструментах імені Гната Хоткевича привозить до Харкова у листопаді 2010 року для участі у п'ятому конкурсі свого учня Бориса Остапенка з новою харківською бандурою конструкції Б. Ветсала.

У співпраці з Костянтином Черемським Віктор Мішалов ініціює й організовує видавництво цілої низки книг, покликаних підтримати розвиток і становлення виконавської школи Гната Хоткевича.

Відтак, харківським Фондом національно-культурних ініціатив імені Гната Хоткевича опубліковано такі вагомі праці фундатора професійного кобзарського мистецтва, як «Бандура та її можливості» (2007 р.), «Твори для харківської бандури» (2007 р.), «Бандура та її репертуар» (2009 р.), «Вибрані твори для бандури» (2010 р.), «Бандура та її конструкція» (2010 р.). А ще в 2004 році в Харкові видавництвом «Глас» публікується «Підручник гри на бандурі» Гната Хоткевича.

Отже, як бачимо, від Львова до Харкова простягнувся символічний міст відродження харківської бандури в Україні. І хоч у цьому процесі ще немало невирішених питань на виконавсько-практичному, науково-теоретичному та навчально-методичному рівнях,

харківська школа як органічна частка багатогранного бандурного мистецтва тепер є знову відкритою і доступною для широких кіл шанувальників.

Наскільки б стрімкіше і переконливіше окреслювались всеохоплюючі перспективи цього мистецького поступу, якби процес професійної інтеграції бандури харківського типу опирався на державну підтримку і національну програму розвитку нашого унікального музичного інструмента.

Усвідомлюючи певний статистичний відтінок викладеного матеріалу, все ж наприкінці додамо, що автором статті готується до друку «Хрестоматія для харківської бандури», а з початком цього навчального року (2010-2011рр.) у Львівській середній спеціалізованій музичній школі-інтернаті імені Соломії Крушельницької на відділі народних інструментів, який автор очолоє, введено в навчальний план харківську бандуру як факультатив. Школа придбала відповідний хроматичний інструмент на музичній фабриці «Трембіта» і двоє (поки що) учнів-бандуристів Квітослава Созанська і Дмитро Голубничий – вже почали його опановувати.

Отже, лише завдяки діяльності когорта ентузіастів виконавська школа Гната Хоткевича і пропагована ним бандура гордо виходить з-за маргінесу музичної культури нашої держави, впевнено долає штучні перепони пострадянської інерційності та, незважаючи на перестороги деяких академічних метрів, здобуває в Україні все більше і більше послідовників.

ЛІТЕРАТУРА

1. Горняткевич А. Кобзарська слава Зіновія Штокалка / Андрій Горняткевич // Народна творчість та етнографія. – № 5-6. – К., 1994. – С. 70-72.
2. Кушпет В.Г. Традиційне кобзарство та нові концертні форми у мистецтві бандуристів / Володимир Кушпет // Тези до науково-практичної конференції: «Українське кобзарство в музичному світі: традиції і сучасність». – К., 1997. – С. 22-23.
3. Лазуркевич Т. Реставрація кобзарських дум і особливості їхньої нотації (на матеріалі репертуару Зіновія Штокалка) / Тарас Лазуркевич // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. – Серія: Мистецтвознавство. – Тернопіль, 2006. – Вип. 1 (16). – С. 90-99.
4. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи. Т.2. Упорядкування, редакція З. Штундер / Станіслав Людкевич. – Л.: «Дивосвіт», 2000. – 816 с.
5. Мандзюк Л., Стандара Б. Актуальність відродження Харківської бандури / Любов Мандзюк, Богдана Стандара // Традиції і сучасне в українській культурі. Тези доповідей Міжнародної науково-практичної конференції, присвяченої 125-річчю Гната Хоткевича. – Х., 2002. – С. 30-31.
6. Мандзюк Л., Стандара Б. Проблеми відродження Харківської бандури в Україні / Любов Мандзюк, Богдана Стандара // Традиція і національно-культурний поступ: [Збірник наукових праць]. – Х., 2005. – С. 165-170.
7. Мішалов В. Практичні поради до виконання творів Гната Хоткевича на бандурі харківського типу / Віктор Мішалов // Гнат Хоткевич. Твори для Харківської бандури. – Х.: ТО Ексклюзив. – 2007. – С.146-191.
8. Мішалов В. Гнат Хоткевич і конструкція бандури / Віктор Мішалов // Вісник Прикарпатського Університету. – Серія: Мистецтвознавство. – Вип. XII-XIII. – Івано-Франківськ: ВДВ ЦІТ, 2008. – С.156-162.
9. Мішалов В. Культурно-мистецькі аспекти генези і розвитку виконавства на харківській бандурі: автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 «Теорія та історія культури» / Віктор Мішалов. – Х.: ХДАК, 2009. – 19 с.
10. Омельченко А. Поєднання двох типів бандур і його значення для розвитку мистецтва бандуристів / Андрій Омельченко // Українське музикознавство, №3. – К., 1967. – С. 222-227.
11. Скляр І. Київсько-харківська бандура / Іван Скляр. – К.: Музична Україна. – 1971. – 115 с.
12. Хоткевич Г. Твори для харківської бандури / Гнат Хоткевич. – Х.: ТО Ексклюзив. – 2007. – 302 с.

ВИКОНАВСЬКА СЕМАНТИКА РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОГО РОМАНСУ

Статтю присвячено аналізу романсу як культурного та музичного явища. Визначені його витoki та основні етапи еволюції. Встановлено, що суттєву роль у сприйнятті романсу відіграє специфіка манери виконання, тобто виконавська семантика.

Ключові слова: виконавське мистецтво, виконавське тлумачення, виконавська семантика, пісенна лірика, романс.

Н. А. КОВАЛЬ

ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ СЕМАНТИКА РУССКО-УКРАИНСКОГО РОМАНСА

Статья посвящена анализу романса как культурного и музыкального явления. Определены его истоки и основные этапы эволюции. Установлено, что существенную роль в восприятии романса играет специфика манеры исполнения, то есть исполнительская семантика.

Ключевые слова: исполнительское искусство, исполнительская трактовка, исполнительская семантика, песенная лирика, романс.

N. O. KOVAL

PERFORMANCE SEMANTICS OF RUSSIAN-UKRAINIAN ROMANCE

Article is devoted to the analysis of romance as cultural and musical phenomenon. Its sources and the basic stages of evolution are defined. It is established that the essential role in perception of a romance belongs to the specificity of the singer's manner, that is performing semantics.

Key words: performing art, performer's interpretation, performing semantics, the song lyrics, romance.

Романс – це музично-поетичний твір для голосу в супроводі фортепіано або гітари. У вітчизняному мистецтвознавстві застосовується також визначення романсу як жанру камерної вокальної музики, що передбачає особливі вимоги до виконавської майстерності з огляду на фактор камерності виконання даного виду творів.

Для більшої переконливості в інтерпретації оригінального матеріалу періоду формування жанру російсько-українського романсу музиканти послуговуються методом виконавського фольклоризму, застосовуючи фольклорні елементи (технічні прийоми, штрихову техніку інтонації) у професійному виконавстві. В оркестрах народних інструментів поряд з традиційним складом часто використовують академічні інструменти.

Ще одним чинником взаємодії традиційного музикування та академічного народного виконавства у романсі є зміна форм виявлення фольклоризму. Саме у процесі переходу фольклору зі звичного для нього середовища у сценічні умови відбувається трансформація його жанрового складу.

Виконавська семантика романсів є предметом дослідження таких вітчизняних вчених, як Н. Гуйванюк, А. Сердюк, О. Філатова, С. Яковенко.

Проблема жанрової форми у сучасних умовах набуває особливої актуальності, оскільки наразі провідною стає виконавська сторона. Проте і зараз проблематика взаємодії жанрової форми і виконавських засобів залишається малодослідженою.

Музичний жанр як культурний феномен, на думку О. Філатової, передбачає історичне походження і певні умови побутування, налаштований на постійну взаємодію традиційного, канонічного, інваріантного і новаторського, евристичного, мобільного, що забезпечує довгострокове існування жанру, яке однаковою мірою потребує самоповторення і руху вперед.

Жанр генерує виконавську практику, узгоджуючи соціокультурний контекст з музичними образами, і водночас виконавська традиція постає важливим фактором жанрового

формування, що, зокрема, яскраво проявляється для такого жанру, як романс.

Отже, вивчення семантики та інших відмінних особливостей російсько-українського романсу як музично-вокального твору потребує аналізу контексту, соціально-історичних умов, у яких відбувалося його зародження та формування. Романс як жанр пісенної творчості набуває особливої популярності в Росії у XVIII столітті. З Росії романс як жанр музично-вокальної творчості та певною мірою історико-культурне явище поширюється до інших країн. Зокрема, в Україні романс як жанрова форма набуває популярності у XIX столітті.

Проте міграційні процеси мистецької еліти України не завжди були регулярними. Так, царювання Олексія Михайловича (1645-1676) відзначилося значним припливом у Росію українських музикантів (Іван Календа, Климентій Ясельковський, Григорій Абрамовський, Яків Рябецький та ін.), причиною чого було палке шанування царем партесного співу та прогресивна реформаторська діяльність Патріарха Нікона, який високо цінував українців. Москву у цей час двічі відвідував Семен Пекалицький – перший раз як регент хорової капели Лазаря Барановича, другий як керівник придворної капели. Величезний вплив на музичне життя Росії мала діяльність видатного композитора, теоретика і педагога киянина Миколи Павловича Ділецького (кінець XVII – початок XVIII ст.), який виховав цілу плеяду російських композиторів, а в наступні роки за його теоретичними трактатами навчалося не одне покоління композиторів.

При Федорі Олексійовичі (1676-1682 рр.) процеси взаємовпливу музичних культур Росії та України були загальмовані – цар Федір ставився до музичного мистецтва не так прихильно, хоча його музична бібліотека за описом, надрукованим М.Успенським, була досить великою. Серед нот були твори й українських композиторів XVII ст., зокрема Михайла Осипова.

Проблематика дослідження української інтелектуально-мистецької рецепції значно розширюється, починаючи з часів царювання Петра I – з'являються інші аспекти розгляду проблеми взаємовпливу культур, зокрема відбувається значне прискорення та поглиблення цього процесу при сприятливій міцній і прогресивній освітній центрі України – Києво-Могилянській академії, яка спричинила налагодження контактів з цілим світом. Дослідник Академії С.Т. Голубев робить висновок: «Історія Києво-Могилянської академії є разом з тим історією просвітництва усього краю». Вже пізніше донька Петра I – імператриця Єлизавета видає указ 1754 року, в якому вона офіційно зазначає вагому роль українців в культурному і духовному житті Росії того часу.

В Академії сформувалася своя вокально-хорова, композиторська й виконавська школа, за духом глибоко національна, з помітним впливом музичного мистецтва Європи, найперше Німеччини та Італії. Музика була органічною частиною духовного життя Академії, яка дала світу таких композиторів, як Максим Березовський та Артемій Ведель. Оксана Пахльовська, сучасна дослідниця української культури, акцентує увагу на тому, що Академія є інтегральною і органічною частиною українського культурного, а також історичного процесу, «зовнішня традиція» (розглядається як осмислення ролі Академії у світовому контексті) якої зумовила формування феноменального православно-західного культурного синтезу. Академія виразно засвідчує вроджену екстравертність, більше того – іманентну діалогічність української культури, готової до інтелектуальної рецепції навіть в дуже складних умовах.

Петро I запрошував до столиці викладачів та вихованців Києво-Могилянської академії з 1700-го року (професор Стефан Яворський, видатний діяч церкви, науки і культури Дмитро Туптало та ін.). Феофан Прокопович стає найвидатнішою постаттю свого часу: вихованець Академії, церковний діяч, поет, письменник, музикант, згодом ректор Академії за викликом Петра I (1716р.) їде до Петербургу, де ініціює створення Російської Академії наук, займається літературною й музичною творчістю (пише трагікомедії, чудові канти). У 1721 році Прокопович відкриває школу (власним коштом), де серед інших предметів була музика – вокальна та інструментальна. З цієї школи вийшло чимало відомих діячів церкви і культури. Серед них – Стефан Савицький (придворний проповідник), який був прекрасним вокалістом; Григорій Теплов (держсекретар Катерини II, сенатор), виконавець-інструменталіст, композитор. Саме збірка пісень-романсів Григорія Миколайовича (1759р.) стала в Росії першим друкованим виданням такого жанру.

Захарій Дзюбаревич – вихованець Києво-Могилянської академії, учасник Дербентського походу Петра I – виявив себе як композитор-лірик. Він вважається автором пісенної збірки XVIII ст., до якої увійшли такі чудові пісні, як «Скажи мені, соловейку, правду», «Ой, коли любиш» та ін. Тимофія Щербицького, автора популярного канту «Що я кому виноват, за що погибаю», Петро I також вивіз з України до Придворної співацької капели. Згодом, у 1757 році випускник Києво-Могилянської академії стає московським митрополитом.

Пісенно-романсова лірика розвивалась в українській музичній культурі поряд із церковним хоровим мистецтвом. Намір правдивого розкриття внутрішнього світу людини визначив напрям розвитку романсу як жанру. Він поступово наповнювався новим змістом, збагачувався тематично. Філософія життя, громадські події, сприйняті крізь призму окремої індивідуальності, знайшли своє відображення у камерно-вокальній музиці.

Серед популярних камерних музично-вокальних творів того часу – «Віють вітри» І. Котляревського, «Не щечечи, соловейку», «Гуде вітер вельми в полі» В. Забіли, «Скажи мені правду» О. Афанасьєва-Чужбинського, «Стоїть гора високая» Л. Глібова, «Вечірня пісня» В. Самійленка та ін. Багато авторських романсів XIX ст. зберегли популярність дотепер. Це «Ніч яка місячна, ясна, зоряна» (сл. М. Старицького, авторська назва «Виклик», муз. народна), «Чорні брови, карії очі» (сл. К. Думитрашка, муз. Д. Бонковського), «Дивлюсь я на небо» (сл. М. Петренка, муз. В. Яремби), «Повій, вітре, на Вкраїну» (сл. С. Руданського, муз. В. Александрова) та ін.

Процес визрівання й кристалізації професіонального романсу дістав певне завершення в XIX ст. М. Гордійчук, досліджуючи російсько-українські романси XIX століття, доходить висновку, що вітчизняному музикознавстві доцільно розрізняти романси фольклорного складу та романси складу літературного, тобто на вірші поетів-романтиків. Народні романси виникали, як правило, в інтелігентському середовищі. Спочатку їхні автори були відомі, та з часом більшість імен загубилися. В одному ряду з народними романсами стоять «сфольклоризовані» пісні літературного походження, авторами яких є такі відомі літератори, як Є. Гребінка, А. Кримський, Леся Українка.

Необхідно відзначити, що окрім авторства текстів, романс як жанр передбачає й авторство музичної складової, проте автори мелодій відомі значно менше. Хоча зустрічаються серед них і композитори, імена яких знамениті і досі – М.Глінка, А. Рубінштейн, Г. Гладкий та інших. Особливо глибокої типізації й художньої виразності музична образність у другій половині XIX століття набула в камерно-вокальній творчості М. Лисенка.

У той час данину пісням романсового характеру з огляду на виконання їх у домашніх умовах віддали майже всі його сучасники, що писали солоспіву або музику до театральних вистав. Це М. Вербицький, С. Гулак-Артемівський, В. Заремба, О. Рубець, П. Сокальський та ін., і їх праця знаменувала певний стильовий період в українській вокальній музиці.

М. Лисенко у своїй творчості інтерпретував поезію Т. Шевченка так само, як і своїх сучасників – І. Франка, М. Старицького, Лесі Українки, О. Олеся, В. Самійленка, М. Вороного, Дніпрові Чайки тощо. Музично-звукова основа, від якої відштовхувався Лисенко, була широкою і різноманітною. Як музикант-професіонал він формувався на творах західноєвропейських композиторів класицичного і романтичного напрямку. Молодий композитор, що не мав можливості безпосередньо сприймати традиції української композиторської школи, ставив перед собою мету не тільки збагатити камерно-вокальний репертуар, а й реалізувати художні задуми в нових стильових нормах.

Усього на вірші Шевченка композитор написав 54 романси, у яких, по суті, представлена портретна галерея людей з народу. Тут показані їх різноманітні щирі стани в різноманітних життєвих, соціально-історичних ситуаціях. Звідси – широкий тематичний діапазон романсів: від філософського, героїчного, епіко-драматичного характеру до психологічних, музичних замальовок природи, побуту. Вибір того чи іншого жанрового типу багато в чому залежав від характеру віршів, їх мовностилістичної стихії.

Вірші, що мають пісенну природу, композитор інтерпретує, як правило, у формах, що наближаються до фольклорних. У творах оповідального характеру на перший план висуваються загальнофілософські проблеми, вокально-інтонаційне розгортання підкоряється

пошуку декламації, що відбиває не тільки емоційні зміни вірша, а й смисловий підтекст твору. У цій групі романсів переважають драматизовані форми: ліричний монолог («Ой умер старший батько»), монолог соціально-філософського звучання («Мені однаково»), монолог-медитація («Чого мені тяжко»), героїко-патріотичний монолог («Ой Дніпро мій, Дніпре» на текст пісні Яреми з «Гайдамаків»), драматична сцена («Молітьесь, братія, молітьесь»), романс-дума («У неділю вранці-рано»), романс-арія («Гетьмани»).

Серед вокальних творів, що ввійшли в цикл «Музика до «Кобзаря» Т. Шевченка», – романс «Свято в Чигирині» («Гетьмани, гетьмани»), відзначений скульптурно виразною образністю. Це справжня музично-драматична сцена. Роль фортепіанного супроводу настільки значна, що дозволяє розглядати інструментальну партію як художньо рівноправну із сольною.

Вокальна мелодія романсу зосереджено драматична, велична. Її виразна початкова фраза лягла в основу лейтмотиву, через який розкривається патріотична ідея в опері «Тарас Бульба». Майстер контрасту, Лисенко зумів об'єднати в порівняно невеликому творі два плани: епічний і експресивно-дієвий. У першому епізоді романсу з його психологічною напругою і мужньою патетикою композитор органічно поєднує речитатії в дусі історичних дум з мотивами, типовими для оперних героїчних арій. Наступний маршеподібний епізод сприймається контрастом до закінчення, у якому панує настрій самозаглибленості. Подібне завершення – з раптовою зміною настроїв і начебто тимчасовою зупинкою дії – близьке до оперної драматургії.

Крім поезії Шевченка, Лисенко звертається до віршів І. Франка. Прагнучи зобразити різні людські почуття і щиросердечні переживання, композитор відібрав поетичні мініатюри, що відрізняються особливо тонким емоційним нюансуванням. Для кожного вірша знайдено відповідне музично-інтонаційне забарвлення.

Романс «Безмежнеє поле» скоряє владною силою стихії, темпераменту. Стрімкі, яскраві мелодійні злети, схвильована ритмічна пульсація фортепіанного супроводу додають звучанню шаленість, невпинність руху. Здається, не буде кінця наростанню внутрішнього напруження. І раптово – емоційний поворот. Уповільнюється темп. З'являється піднесена мелодія. Вона органічно спітається зі словами «Неси мене, кінь мій, по чистому полю», і разом вони народжують новий, уже зоровий образ безкрайнього простору і вершника, що летить назустріч долі. Так буває у вирішальні моменти життя – людина хоче залишитися наодинці зі своїми думками і сумнівами. Заключні акорди романсу немов ховають у собі тривогу нерозгаданої таємниці.

На романсовій творчості Лисенка можна простежити не тільки еволюцію індивідуального стилю композитора, а й провідні тенденції розвитку українського романсу. Творче переосмислення народного і професійного, нові цікаві знахідки отримали у Лисенка класичну форму, яку освоювали і розвивали згідно зі своїми естетичними уявленнями композитори наступних поколінь.

Виконавська семантика його камерно-вокальних циклів відрізняється високим ступенем стильової новизни та особливою активністю жанрово-стильового внутрішньоконпозиційного діалогу. Доходячи до стилю і переломлюючись у ньому, жанрова стилістика суттєво трансформується і набуває нових семантичних функцій, з ними повертаючись «у маргінальне поле музичної мови». Цей процес стилістичної взаємодії жанру та стилю особливо важливий для цілей аналізу виконавчої семантики, тому що «вірш з музикою» виникає в результаті стильової індивідуалізації жанру романсу.

Виконавська стилістика являє собою самостійну знакову систему, що має не тільки свій власний змістовий (інформаційний) обсяг, але й свій тип набування, розширення семантичних функцій, свої способи упорядкування значень. Умовність виконавської мови (коли виконавець отримує право «говорити» на «своїй» мові) визначається тим, що вже її структурні елементи, зовнішня форма є функціонально значущими, тобто інформативно насиченими. Всі аспекти виконавської практики є значимими як вхідні в цілісну систему виконавського становлення (розвитку) музики. Тому можна говорити про особливі виконавські стилістичні конвенції в музиці. Семантичні функції окремих стилістичних знаків утворюють «внутрішнє життя» виконавського тексту.

Звертання до творчості українських композиторів в галузі романсу дозволило О. Філатовій виявити три його головні тенденції:

– композиторів більшою мірою цікавить індивідуальність поета і відображення в поетичних образах особистісних властивостей;

– відбувається стилістичне зближення камерних вокальних творів різної національно-тематичної спрямованості, виробляється узагальнений оновлений жанровий стиль камерно-вокальної мініатюри, для якої однаковою мірою важливі як національні риси, так і «європеїзованість» музичної мови та відповідність сучасним вимогам композиторської техніки;

– особливою стильовою рисою даних періодів стає релігійно-духовна трансформація ліричної теми, що змушує українських композиторів прагнути до філософськи піднесених, відвернених від життєвої суєтності, одночасно інтимно-поглиблених суб'єктивних образів. Ця риса, на наш погляд, свідчить про новий благодатний ґрунт для розвитку символістських тенденцій в українській камерно-вокальній музиці.

Отже, для камерного вокального інтонування характерні деталізованість і психологічна поглибленість прийомів, монологічність вокального плану, що підкреслює, як це не парадоксально, здатність виконавця брати участь у діалозі, у співтворчості спілкування. Якщо в оперному (музично-драматичному) творі виконавський досвід зв'язаний насамперед із здійсненням рольового завдання, із входженням у запрограмовану сюжетом психологічну ситуацію, що може бути досить далеко від безпосередньо доступного виконавцю життєвого контексту, то в сучасній вокальній ліриці подібне рольове завдання виконавець знаходить сам, спираючись на доступні йому можливості семантичного аналізу і психологічного синтезу.

Отже, музичний жанр романсу – це виконавський феномен, який виявляє взаємозв'язок історичних, жанрово-стильових та виконавських факторів. Визначальним у виділенні романсу як жанрової форми, на нашу думку, є його структурно-семантичні можливості як камерно-вокального циклу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гуйванюк Н. Мова пісні – душа співця / Н. Гуйванюк // Володимир Івасюк. Життя – як пісня. Спогади та есе: [Упоряд. П. Нечаєва]. – Чернівці: Букрек, 2003. – 312 с.
2. Києво-Могилянська академія в іменах. – К.:Видавничий дім «КМ Академія», 2001. – 342 с.
3. Кравчук О. Г. Українська музика в моделюванні музично-просвітницької діяльності балетмейстера О. Г. Кравчук // Вісник МСУ / Vestnik MSU / мистецтвознавство. – 2008. – Т.ХІ. – № 1. – С. 144-158.
4. Перлини української народної пісні. Пісенник: [Упоряд. М. Гордійчук]. – К.: Музична Україна, 1989. – 382 с.
5. Сердюк А.В. Українська літературна пісня: історія розвитку жанру / А. В. Сердюк // Вісник Запорізького національного університету. – 2008. – №2. – С. 189-199.
6. Теорія і методика мистецької освіти: збірник наукових праць / ред.колегія О.П.Щолокова та ін.- К.:НПУ, 2004. – Вип. 5. - С.181-191.
7. Українська музична культура: від джерел до сьогодення (Навч. монографія) / О.В. Сердюк, О.В. Уманець, Т.О. Слюсаренко. – Х.: Основа, 2002. – 426 с.
8. Фабрика-Процька О. Лемківські пісні у сучасному репертуарі виконавців на народних інструментах / О. Фабрика-Процька // Музикознавчі студії інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: Збірник наукових праць. – Вип. 6 / [ред. кол. Рожок В. І., Посвалюк В. Т. та ін. ; упоряд. О. І. Коменда]. – Луцьк: Волинський національний університет ім. Лесі Українки, 2010. – С. 137-144.
9. Філатова О.А. Жанровий генезис виконавського діалогу в музиці (на матеріалі камерно-вокальної творчості: дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / О. А. Філатова. – Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової. – Одеса, 2005. – 156 с.
10. Яковенко С. Театр одного певца: Новое в жизни, науке, технике / С. Яковенко. – Серия «Искусство». №6. – М.: Знание, 1982. – 56 с.

УДК 785.1 (477.8) XX

О. С. СМОЛЯК

ТРАДИЦІЙНЕ НАРОДНЕ ІНСТРУМЕНТАЛЬНЕ ВИКОНАВСТВО ЗАХІДНОГО ПОДІЛЛЯ В 50–60-ИХ РОКАХ XX СТОЛІТТЯ

У статті висвітлені питання, пов'язані з дослідженням традиційного народного інструментального виконавства Західного Поділля в контексті культурних традицій 50–60-их років XX століття. Насамперед звернено увагу на ансамблеві форми музикування, яких переважно дотримувалися західноподільські народні музиканти в цей час.

Ключові слова: інструментальний ансамбль, традиційне народне виконавство, скрипка, цимбали, басоля, репертуар.

О. С. СМОЛЯК

ТРАДИЦИОННОЕ НАРОДНОЕ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО ЗАПАДНОГО ПОДОЛЬЯ В 50–60-ЫХ ГОДАХ XX ВЕКА

В статье освещаются вопросы, связанные с исследованием традиционного народного инструментального исполнительства Западного Подолья в контексте культурных традиций 50-60-ых годов XX века. В первую очередь обращено внимание на формы ансамблевого музицирования, которых в основном придерживались западноподольские народные музыканты в это время.

Ключевые слова: инструментальный ансамбль, традиционное народное исполнительство, скрипка, цимбалы, басоля, репертуар.

O.S. SMOLYAK

TRADITIONAL FOLK INSTRUMENTAL PERFORMING OF THE WESTERN PODILLYA IN THE MIDDLE OF THE 20TH CENTURY

This article describes problems of traditional folk instrumental performing in the Western Podillya as a part of culture traditions in the 50-60th of the twentieth century. In the first place, attention is drawn to the ensemble forms of music playing, which were widely-spread among the Western Podillya musicians of that time.

Key words: instrumental ensemble, traditional folk performing, violin, cymbals, repertoire.

Дослідження регіонального традиційного народного інструментального виконавства є особливо актуальним у останній час в українському етномузикознавстві. Адже ще в деяких селах проживають їхні безпосередні виконавці на традиційних народних інструментах, які подають інформацію про автентичні форми ансамблевого інструментального виконання й самі можуть проілюструвати ряд традиційних награвань.

Дослідженням традиційної народної інструментальної музики Західного Поділля в різні часи займалися українські етномузикознавці та органісти. Серед них І. Мацієвський, А. Іваницький, Р. Гусак, Б. Водяний, Р. Нямба та ін. На жаль, їхні дослідження торкаються традиційних інструментальних форм в цілому, не загострюючи увагу на якомусь конкретному історичному періоді або на конкретній формі музикування. Власне 50–60-ті роки XX століття стали тим рубежем, коли традиційне народне інструментальне виконавство почало витіснятися класичним інструментарієм, а то й електронними формами передачі музичної інформації.

Мета статті – висвітлити традиційні ансамблеві форми музикування, що здавна зберігалися в районі Західного Поділля у 50–60-их роках XX століття та зробити аналіз участі кожного інструмента у складах інструментальних капел.

50-60-ті роки XX століття в Західному Поділлі були тим рубежем, який відділяв традиційне народне інструментальне виконавство від новаторського (напливового), тобто з того часу, коли інтенсивно розпочалося його витіснення та заміна новими формами музикування. Адже традиційний інструментарій почав виходити з уживання, а замість нього

використовувався інший – класичний (напливовий). Треба зауважити, що географія витіснення традиційних форм музикування в досліджуваному районі була нерівномірною. Насамперед виходили з виконавської практики троїсті музики (скрипка, цимбали й басоля), що були найпоширенішою формою музикування в південних районах Західного Поділля до Другої світової війни (про що неодноразово стверджують місцеві інформанти-старожили, з якими доводилося нам спілкуватися під час фольклорних експедицій). Вони часто повідомляли, що найпоширенішою формою музикування в їхній місцевості була весільна інструментальна капела, що складалася з трьох інструментів (скрипки, цимбалів та басолі (до речі, вона найбільше шанувалася місцевими жителями). Така інструментальна капела як форма музикування постійно запрошувалася на весілля та інші поважні заходи, які відбувалися переважно після закінчення великих та малих постів – на Йордан, Провідну неділю, Трійцю, Івана Купала тощо.

У Західному Поділлі, як зазначають місцеві старожили, найпоширенішою формою музикування серед інструментальних ансамблів була капела, до складу якої входили скрипка, цимбали й триструнний бас (басоля; в деяких місцевостях досліджуваного району, зокрема в центральних, її ще називали баском). Відповідно до назви інструментів називали й музикантів: скрипністий, цимбалістий, басістий [3, с. 44]. Ударні інструменти до складу весільних капел в означений період рідко входили (до речі, ця традиція набула поширення лише в 60-их роках ХХ століття).

Кожен з інструментів, що входив до складу весільних капел, відповідно виконував свою функцію.

Найголовнішим інструментом була скрипка. Вона зазвичай відтворювала мелодію. Гра на скрипці надавала особливого колориту в ансамблі. Відомі подільські музиканти-«скрипкари» володіли високою технікою гри на цьому інструменті. «Вони вдаються до орнаментики – форшлагів, мордентів, дрібних прохідних та допоміжних нот, застосовують гармонічні фігурації...» [2, с. 246–247]. Місцеві весільні музиканти часто відтворювали глісандуючі елементи, що наслідували звуки різних тварин чи явищ природи, могли до невпізнання збагатити інструментальний колорит різними форшлагами, мордентами та тремоло. Скрипка могла сама в крайньому випадку відіграти будь-яку забаву, навіть і весілля. У таких випадках до неї долучався бубон, або інспірувалася гра на столі чи шафі, що імітувало гру на бубні, й таким чином відбувалася ансамблева гра.

Цимбали у весільній капелі або в інших ансамблевих складах переважно утримували гармонічний фон. Це вказує на те, що вони були переважно ансамблевим інструментом. Лише окремі високопрофесійні народні музиканти часто дублювали мелодію й таким чином розширювали спектр своєї сольної функції. У такого роду капелах цимбалісти часто функціонально мінялися зі «скрипкарями», передаючи одні одним ведення основної мелодії. У таких ансамблях звукова палітра збагачувалася тембрально і фактурно, що надавало ансамблістам високомистецької гри. Прикладом такого роду ансамблю була весільна капела зі с. Скородинці Чортківського району Тернопільської області у 50-60-их роках ХХ століття. У цій капелі, як згадує відомий український фольклорист-етномузикознавець С. Стельмащук, гідно могли позмагатися в грі музиканти-віртуози двоюрідні брати Андрій та Іван Савицькі [3, с. 68].

Цимбали як інструмент були обов'язковою складовою у весільних капелах. При відсутності цього інструмента весільні гості вважали саме весілля бідним, а господаря – скупим та неповажним. Через те музиканти-цимбалісти користувалися великим авторитетом серед сільського населення.

Найсуттєвішим елементом у подільському стилі гри на цимбалах була рівнозначність функцій обох рук. При відсутності глушників (педалей) до виконуваної мелодії створювався своєрідний «гармонічний фон», що забезпечував масивність звучання інструмента. Це суттєво відрізняло гру традиційних західноподільських цимбалістів від гри на академічних цимбалах з глушниками. Треба зауважити, що західноподільські традиційні народні цимбали відзначаються дзвінким «блискучим» звуком, особливо завдяки натягнутим мосяжно-сталевим струнам. Як зауважують місцеві музиканти-цимбалісти, теперішні сталеві струни того ефекту і

сили звука не дають. «Близька за звучанням до західноподільських цимбалів – «королева» українського інструментарію – бандура» [3, с. 71].

Бас (басоля, басок) під час ансамблевої гри виконували подвійну функцію: відтворювали метро-ритмічний малюнок та основні гармонічні функції – переважно I, IV, V. Якщо твір укладався у дводольний та чотиридольний метр, то бас (басоля, басок) відтворював кожну із долей такту, а якщо у тридольний, то цей інструмент підкреслював лише першу (спорадично могли відтворюватися й типові басові ходи – від V вгору до I та від I вгору до IV). Такого роду мелодичний басовий рух «розцвічував» гармонічні функції і робив їх більш рухомими та різноманітними.

Найповажнішою ансамблевою формою весільної капели був подвійний її склад. Він використовувався лише на весіллі під час походу гостей із молодими до шлюбу та повернення з нього (це об'єднання творили музиканти молоді та молодого, йдучи до шлюбу та виконуючи весільні марші). У такому разі мелодії двох скрипок звучали одногосом або двогосом, цимбали створювали звучний гармонічний фон, а два баси або басоли поділяли між собою функції таким чином, що один із них виконував сильні долі, а інший – слабкі на рівні примового або квінтового співвідношення. Таке звучання приносило особливий колорит та ефект і привертало увагу багатьох односельчан, які виходили не тільки привітати молодих, але й послухати гру двох спарених капел.

Репертуар весільних музик Західного Поділля у 50-60-их роках ХХ століття в основному складали танці західноукраїнського регіону та суміжних з ним іншоетнічних земель – Польщі, Чехії, Словаччини, Австрії. Це були переважно коломийки, козацькі, аркани, каперуші, трамболянки, василихи, швещі, чабани, а також іншоетнічні напливові танці – польки, вальси, фокстроти, краков'яки, танго. Крім цього, весільні музиканти супроводжували або окремо виконували фрагменти весільних обрядів, що пов'язані з головними складовими весілля – з накладанням на голову молоді весільного вінка, впровадженням молодих до шлюбу, даруванням молоді та накладанням їй на голову хустки (у давніший період – рантуха).

Цікавою формою ансамблевого музикування є гра весільних віватів (у південних місцевостях Західного Поділля їх ще називають ладканнями). Коли розпочинався обряд дарування молоді, то музиканти починали грати одну з мелодій весільного вівата (ладкання), що було своєрідним знаком початку дарування молодих. Опісля мама, тато, брати і сестри підходили до столу молодих і дарували гроші, а весільні свашки чи будь-хто з весільних гостей співали їм вівати. Після кожного вівата музиканти виконували перегру цієї мелодії, на яку виконувався віват, спонукаючи ще до співу інших присутніх. Коли підходили до молоді інші родичі, то музиканти знову розпочинали перегру тією самою мелодією або іншою. Таким чином гра весільних віватів тривала до кінця дарування молодих. Отже, гра весільними музикантами віватів – це було свого роду сакральне дійство (без нього не могло відбуватися дарування молодих), що ініціювало щастя й добробут молоді пари в майбутньому подружньому житті. Крім обряду дарування молодих, весільні музиканти були обов'язковою складовою й інших обрядів – прощання молоді з подружками та накладання молоді на голову хустки. Під час весілля обрядова музика виконувалася й в інших місцях. Незважаючи на це, вона переважно базувалася на мелодіях типових ладканок. Найпоширенішою серед них була доволі відома в досліджуваній місцевості весільна мелодія «Горіла сосна, палала».

Окрему групу весільної обрядової музики становили марші, які не мали спеціальних назв, а виконувалися переважно для привітання гостей та при переході молодих до шлюбу. У Західному Поділлі найчастіше виконувалися весільні марші на мелодії популярних в Галичині стрілецьких пісень «Ми – гайдамаки», «Гей, там на горі Січ іде», «За Україну», «Гей нум, браття, всі до зброї» тощо. До речі, ці марші виконувалися в період тоталітарного комуністичного режиму, коли стрілецькі пісні були під строгою заборонаю, тому вони часто звучали без словесних текстів, а мелодії цих маршів для комуністичних церберів були невідомі, тому й не викликали підозри.

Традиції українських народних весільних капел в Західному Поділлі останнім часом відсутні (хоча відбуваються спроби їхнього відродження: крім електронних інструментів весільні музиканти часто використовують акустичні – сопілку, скрипку, бубон тощо). Це

безпосередньо пов'язано з відходом їхніх автентичних носіїв. Сьогодні відбуваються намагання використовувати фольклоризовані (реставраційні) підходи, через що не завжди зберігаються давні традиції музикування, а нав'язуються аматорські (самодіяльні).

У 50–60-их роках ХХ століття поряд із традиційними народними інструментами – скрипкою, цимбалами та басолею – використовувалися у весільних інструментальних капелах напливові (академічні) інструменти – кларнет (по місцевому – клярник), флейта (по місцевому – флет), труба (по місцевому – трубка, корнет), великий та малий барабани з тарілками та ксилофонами. Про це зазначає й дослідник традиційної народної інструментальної музики, етноорганолог Б. Водяний: «З 50-х років ХХ століття розпочинається період, який вносить інтенсивні зміни у склад традиційних ансамблів. По мірі того, наскільки втрачають своє значення традиційні інструменти і переважають сучасні (баян, акордеон, саксофон, гітари та ін.), настільки швидко руйнується всяка регіональна самобутність і специфіка народноінструментального стилю» [1, с. 46].

Треба зауважити, що напливові інструменти в основному дублювали основну мелодію або терцієво її дублювали, а також тембрально збагачували загальне звучання ансамблю. У деяких західноподільських інструментальних весільних капелах, зокрема у весільній капелі з с. Настасів Тернопільського району Тернопільської області, кларнет і флейта дублювали мелодію в терцію (флейта відтворювала перший голос, а кларнет – другий). Такого роду музикування на дерев'яних духових інструментах в настасівській весільній капелі було властиве лише для творів, що виконувалися в повільних та помірних темпах. Коли виконувалися жваві, а то й швидкі твори, то кларнет та флейта часто використовували асоціативні звукові ефекти: кларнет наслідував тьохкання солов'я, кукурікання півня, або відтворював слабкі долі в тактах; флейта часто відтворювала тремоло, пасажи чи педалізовані мелодичні ходи. Але це було властиве лише для висококласних народних музикантів з великим виконавським досвідом.

У настасівській інструментальній капелі у 50-60-их роках ХХ століття використовувався цілий набір ударних інструментів, на яких грав один музикант¹ – великий та малий барабани, тарілка та малий дерев'яний ксилофон, що був прикріплений до верхньої частини великого барабана. Такий комплекс ударних інструментів надзвичайно збагачував тембральну палітру ансамблю, робив його привабливим як для слухачів, так і для інших музикантів.

Отже, традиційне народне інструментальне виконавство Західного Поділля у 50–60-ті роки ХХ століття було переломним в ансамблевих формах: традиційні народні інструменти – скрипка, цимбали й басоля – активно виходили з ужитку, а їхнє місце займали напливові академічні інструменти – кларнет, флейта, труба, саксофон, малий та великий барабани. Це спричинило відхід у минуле перших і закріплення в інструментальній практиці других, а в кінцевому результаті – зміну традиційного інструментарію новим – напливовим.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бодяний Б. Еволюція складу традиційних інструментальних ансамблів Західного Поділля / Богдан Водяний // Друга конференція дослідників народної музики червоно-руських (галицько-володимирських) земель (Львів, 27–31 березня 1991 р.). Теоретичні студії / [Упоряд. Б.Луканюк]. – Львів, 1991. – С. 43–47.
2. Іваницький А.І. Українська народна музична творчість: Посібник для вищих і середніх учбових закладів / А. Іваницький. – К.: Музична Україна, 1990. – 336 с.
3. Стельмашук С. Троїста музика Західного Поділля (на матеріалі с. Скородинці Чортківського району Тернопільської області) / С. Стельмашук // Традиційна народна музика Західного Поділля / [Ред.-упоряд.: О.Смоляк, В.Коваль]. – Тернопіль: Астон, 2004.

¹ На ударних інструментах у настасівській весільній капелі в цей час грав місцевий житель, талановитий музикант Богдан Білий.

**ВПЛИВ КОНЦЕРТНО-ВИКОНАВСЬКОЇ ТА
ПЕДАГОГІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ФЕРЕНЦА ЛІСТА НА УКРАЇНСЬКЕ
ФОРТЕПІАННЕ МИСТЕЦТВО**

Статтю присвячено аналізу впливу традицій Ф. Ліста на українську піаністику з огляду на історичну відмінність культурних процесів у різних регіонах. Констатовано наявність на Україні потужної когорти педагогів та виконавців, що здобували фахову освіту під проводом митця (чи його знаменитих учнів-послідовників), стаючи пропагандистами лістівської піаністичної методики, засновуючи класи та навчальні заклади для їх плекання, синтезуючи їх здобутки з передовими досягненнями європейського фортепіанного мистецтва. Узагальнено значимість цих традицій на сучасному етапі.

Ключові слова: українське фортепіанне мистецтво, концертна та педагогічна діяльність, регіональна специфіка.

М. Т. ДРАГАН

**ВЛИЯНИЕ КОНЦЕРТНО-ИСПОЛНИТЕЛЬНОЙ И
ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ФЕРЕНЦА ЛИСТА НА УКРАИНСКОЕ
ФОРТЕПИАННОЕ ИСКУССТВО**

Статья посвящена анализу влияния традиций Ф. Листа на украинскую пианистическую культуру, учитывая историческое различие культурных процессов в различных регионах. Констатировано наличие на Украине мощной когорты педагогов и исполнителей, получивших специальное образование под руководством композитора (или его знаменитых учеников-последователей), которые пропагандировали его методику, основывали классы и учебные заведения для её сохранения, синтезируя их преимущества с передовыми достижениями европейского фортепианного искусства. Обобщена значимость этих традиций на современном этапе.

Ключевые слова: украинское фортепианное искусство, концертная и педагогическая деятельность, региональная специфика.

М. Т. DRAGAN

**CONCERT LISZT PEDAGOGICAL ACTIVITY IN THE PROJECTION
ON THE UKRAINIAN ART OF PIANO**

The article deals with projections on the traditions of Liszt's piano Ukrainian culture due to historical processes of cultural difference in different regions, the impact on their performance and activity on the Ukrainian Liszt piano art. Ascertained the presence of a strong cohort of Ukraine teachers and performers who gained special education under the artist (or his famous student-followers), becoming propagandists techniques piano Liszt, establishing classes and schools for their nurturing, synthesizing their achievements with the latest achievements of European Piano art. Summarizes the significance of these traditions today.

Key words: piano Ukrainian art, concert and cultural activity, regional specificity.

Вплив виконавської та педагогічної спадщини Ф. Ліста на світовий піанізм важко переоцінити, оскільки його власна активна життєва позиція та самопожертвене служіння мистецтву зумовили не лише популярність композиторської спадщини, але й величезну когорту послідовників у галузі інтерпретації та методики фортепіанної гри. На окрему увагу заслуговує проєкція лістівських традицій на українську піаністику, оскільки з огляду на історичну відмінність культурних процесів у різних регіонах до 1939 р. та активну ротацію педагогічних кадрів повоєнного часу радянської доби вони прийняли глибоко своєрідні форми, вступивши у взаємодію зі сформованими позиціями. Метою розвідки є хронологічно і географічно- послідовно реконструювати основні віхи концертного туру і творчої діяльності

Ф. Ліста 1847 року та мистецькі взаємозв'язки з діячами України, простежити значимість його концертно-гастрольної діяльності в подальшому мистецькому житті регіонів.

Певна інформація про українські гастролі Ф. Ліста висвітлюється у монографічному двотомному дослідженні Я. Мільшейна [10], працях І. Белзи¹ та А. Волкера², популярній біографічній книзі Д. Галла. До вивчення її окремих аспектів неодноразово зверталися дослідники, розглядаючи питання складових піанізму різних регіонів України в контексті загальнокультурних процесів. Серед них: Т. Старух [14], Н. Кашкадамова [6, 7], Л. Кияновська та Л. Мазепа. Гастрольні виступи Ф. Ліста в окремих регіонах України коментуються у розвідках О. Зінкевич³, М. Кузьміна⁴, Л. Вольської [3], Д. Колбіна [8], Н. Кушки [9], Й. Ельгісера⁵. Окремі питання цієї проблеми висвітлені також в працях С. Павлишин. Г. Блажкевич, Б. Тихонока, М. Попеля, О. Криштальського, польських фахівців Є. Скарбовського, С. Дибовського, А. Ходковського, З. Джевцького та інших. Істотним матеріалом для співвіднесення характеру впливів з оцінкою сучасників слугують спогади учнів та слухачів лістівських концертів (О. Зілоті, М. Чалого, М. Костомарової, М. Афанасьева, П. Селецького та численних інших), відгуки та рецензії тогочасної преси, а також епістолярій композитора⁶. Джерела відрізняються значними різницями назв населених пунктів, музичних композицій, адресації поصات, хронографією, і, висвітлюючи культурно-побутову ситуацію, нерідко залишають поза увагою склад виконавських програм Ф. Ліста, його контакти саме з музичними діячами окремих регіонів та оцінку значимості мистецьких подій у майбутньому українського фортепіанного мистецтва.

Маршрут концертного турне Ф. Ліста українськими містами пролягав через Київ, Житомир, Бердичів, с. Воронинці, с. Курилівка, Немирів, с. Чорний Острів, Кременець, Львів, Чернівці (перед виступами у Молдавії, Румунії і Туреччині), Одесу, Миколаїв, Вознесенськ, Єлисаветград, територіально близькі до рідних місць композитора населені пункти Закарпаття (Ужгород, Мукачеве, с. Великі Лази) музикант відвідував неодноразово.

Першими в переліку гастрольних подорожей Україною 1847 р. були виступи у Києві, куди музикант прибув на Контрактові ярмарки (з 15 січня по 1 лютого), які масово збирали ділову та інтелектуальну еліту та супроводжувалися розважально-видовищними акціями. На початку лютого він дав у Києві концерти: перший відбувся 10/23 січня⁷ на Подолі в Контрактовому будинку, другий, благодійний, найімовірніше 25 чи 26 січня⁸ – в залі університету св. Володимира, третій – 2/14 лютого там само. Відомо про імпровізацію Ф. Ліста на тему пісні «Віють вітри», (почутої на площі у виконанні кобзаря-сліпця) у першому з концертів та майстер-клас на третьому для Аліни Крагельської⁹, якій була надана можливість сидіти поряд з маестро під час концерту.

«Концерти Ліста в Україні були сприйняті як явище екстраординарне. Доказ тому – не тільки епітети та порівняння, які щедро роздають для «європейської знаменитості» рецензенти («Наполеон піаністів», «падишах клавіш»), але і небувала активність преси», – зазначає

¹ Бэлза И. Лист и музыкальная культура славянских народов / И. Бэлза // Вестник истории мировой культуры. – 1961. – № 6. – С. 113–122.

² Walker A. Franz Liszt, the Weimar Years, 1848-1861. / A. Walker. – Cornell University Press, 1993. – 656 p.

³ Зінкевич О. Ференц Лист у Києві / О. Зінкевич // Українська музична спадщина : статті, матеріали, документи. – К., 1989. – Вип. 1. – С. 53–66; Зінкевич О. Ференц Лист в Україні / О. Зінкевич // Український музичний архів: Документи і матеріали. – К., 1995. – Вип. 1. – С. 105–125; Зінкевич О. Українська балада Ф. Ліста / О. Зінкевич // Наука і культура. – К., 1987. – Вип. 21.

⁴ Кузьмін М. Забуті сторінки музичного життя Києва / М. Кузьмін. – К., 1972.

⁵ Ельгісер Й. Ференц Лист у Чернівцях : Доповідь на науковій конференції «Ф. Лист та піаністична культура ХХ ст.» / Й. Ельгісер. – Кіровоград, 1999 : [Рукопис].

⁶ Franz Liszt Briefe an die Fürstin Caroline Sain Wittgenstein. – Leipzig, 1899.

⁷ За старим стилем.

⁸ Тут і далі дати подано за статтею Л. Вольської [3], оскільки хронологія в ній узгоджена з документальними джерелами. За книгою Яноша Ханкіша «Если бы Лист вел дневник» (Будапешт: Корвина, 1963) – дата першого концерту – 2 лютого.

⁹ Учениці відомого київського педагога Й. Витвицького, нареченої М. Костомарова.

О. Зінкевич, аналізуючи численні відгуки, рецензії, легенди, які супроводжували тріумфальні виступи угорського музиканта [4].

Два концерти визначного піаніста в Житомирі відбулися між 15 (дата першого концерту) і 22 лютого (від'їзд з міста) в приміщенні невеликого дерев'яного будинку для театральних вистав на Великій Бердичівській вулиці¹.

В Бердичеві митець був прийнятий у маєтку Ржевуських, де на його честь дано обід (імовірно 25 лютого). Рекомендаційні листи Констанції Ржевуської в майбутньому сприяли його подальшим успішним виступам у домах польських магнатів.

Невдовзі (27 чи 29 лютого) він вперше відвідав маєток Кароліни Вітгенштейн – Воронинці² (тепер – Воронівці Хмельницького району Вінницької обл.). З цим маєтком пов'язане виникнення фортепіанного циклу обробок українських та польських мелодій «Glances de Wogoninse» («Колоски Воронинців»), присвяченого її доньці Марії. Вперше твір був виданий у 1849 р. у видавництві Кістнера. Серед п'єс циклу – композиції «Українська балада» (Думка), «Польська мелодія» та «Нарікання»³ (Думка) на теми народних пісень «Ой, не ходи, Грицю» та «Віють вітри, віють буйні». Пісню Марусі Чурай композитор використав також в дуеті для скрипки і фортепіано. Згодом Марія Вітгенштейн опікувалася організацією музею Ф. Ліста у Веймарі, спонсорувала його діяльність (в подяку за здобуту освіту і виховання та ініціювання її щасливого шлюбу). У свою чергу, Кароліна брала участь в оформленні титульних сторінок нотних видань композитора, редагувала текст лістівської праці про Ф. Шопена, а після смерті композитора стала авторкою багатотомної мемуарної роботи про нього.

Подальші концерти відбулися у маєтку Діонізії Понятовської в с. Курилівка та у палаці графа Болеслава Потоцького (9/21 березня) в Немирові. В його програмі, сприйнятій численною публікою з винятковим ентузіазмом, прозвучали композиції Ф. Шуберта, Л. Бетховена, В. А. Моцарта та власні опуси. Спогади сучасника (Августа Іванського) відзначають також його виконання мазурок та композицій на теми Ф. Шопена.

21 березня (2 квітня) Ф. Ліст прибув у с. Чорний Острів (Проскурівського повіту Подільської губернії, тепер Хмельницької області) на запрошення його власників – графа Кароля і Константи (маршалка подільської шляхти)⁴ Пшездецьких. Тут було завершено роботу над Другою угорською рапсодією⁵ та відбулося її перше виконання.

В місті Кременець⁶ (Тернопільської обл.) Ференц Ліст 27 березня/8 квітня 1847 р. виступив з двома концертами на користь угорських революціонерів – відповідно 27 і 28 березня, а далі, відвідавши Почаївський монастир, 30 березня через Радзивилів виїхав на австрійські території.

У Львів Ференц Ліст був запрошений з ініціативи «Галицького товариства приятелів музики» («Der Galizische Verein der Musikfreunden»), яке очолював його добрий знайомий,

¹ Перший житомирський театр був простим, без архітектурних надмірностей з залом на 350 глядачів й освітлювався свічками та масляними лампами. Мав власну трупу, яка виступала не тільки в Житомирі, а й гастролювала в різних містах Волині та Поділля. У 1816 році цей театр вшанував своєю присутністю імператор Олександр I. На цій сцені виступали такі знамениті актори як Михайло Щепкін і Карло Соленик.

² У різних джерелах зустрічаються варіанти назви села – Вороновиці, Воронинці, Воронівці.

³ У праці Є. В. Панкової «Туристичне краєзнавство» стверджується, що свою «Думку», яка з успіхом виконувалась у багатьох країнах Європи і Америки, Ф. Ліст створив під час перебування в Києві у 1848 р. Основа тематизму композиції «Польська мелодія» трактується рядом дослідників, як тема популярної пісні, що лягла в основу шопенівського вокального твору «Zuzzenie». Третя композиція («Complante»), видана в Україні у 1953 р. під назвою «Жалоба».

⁴ Мешкаючи в Чорному Острові, збільшував заведену ще його батьком Міхалом розкішну галерею європейського живопису (з 1830 р. в маєтку мешкав італійський художник Матео Баккелем, Matteo Baccellem, 1769-1830). Відкрив тут чотирикласну школу. Досить відомим був і оркестр під керівництвом Луїджі Тоніні, який граф Константи утримував за свої кошти, його грою захоплювався Ф. Ліст, про що відомо з його листування.

⁵ На рукописі композитором поставлено дату 27 березня 1847 р.

⁶ В численних джерелах помилково вказується Кременчук.

композитор, диригент та піаніст Й. Рукгабер, він провів тут цілий місяць. У вечір його прибуття 1/13 квітня 1847 року перед готелем «La Russe», в якому він зупинився, члени ГМТ та учні заспівали в його честь дві кантати. За час перебування у місті він дав чотири сольні концерти, брав участь у двох камерних програмах, акомпануючи скрипалям (виступав як піаніст і диригент, спільно із піаністкою Софією Борер, скрипалем Феліксом Ліпінським¹, а також в одному з виступів після виконання з оркестром Концерту К.-М. Вебера диригував Великою симфонією Л. Бетховена) [8, с. 191; 1, с. 214]. Окрім цього, в концертних програмах Ф. Ліста у Львові прозвучали транскрипції В. Белліні, Л. Бетховена, А. В'єтана, Г. Доницетті, В. А. Моцарта, Дж. Россіні, Ф. Шопена, Ф. Шуберта, твори львівського композитора Й. К. Кесслера², Ф. Ліпінського та власні композиції [1, с. 214]. В усіх його програмах часто звучали імпровізації на польські та українські теми.

На сцені театру графа Скарбка (тепер драматичний театр ім. М. Заньковецької) митець виконав сольну програму з творів Ф. Шуберта, К. М. Вебера, Ф. Шопена та власних, докладний аналіз інтерпретації яких подано у рецензіях музичної преси, зокрема Лешека Дунін-Борковського [10].

Відвідавши Львів та інші галицькі міста, Ф. Ліст оркестрував сюїту для фортепіано в 4 руки «Галицькі танці» житомирського митця Ю. Зарембського, куди увійшли українські народні пісні «Гандзя», «Добрий вечір, дівчино, куди йдеш»³.

29-30 квітня 1847 року⁴ відбувся перший виступ Ференца Ліста у Чернівцях в готелі «Молдавія» (тогочасна назва – «Під чорним орлом» – в найстарішому будинку № 7 Центральної площі, тепер тут розташовуються приміщення торговельно-економічного інституту). В ньому відбулося два концерти угорського музиканта. Третій публічний виступ був проведений у палаці барона Гормузаті. Серед творів, які звучали в його концертних програмах, «Угорська рапсодія», «Поховальний похід» (пам'яті повстання ліонських ткачів) та «Кампанелла» з циклу «Великі етюди за Паганіні (Grandes études de Paganini)»⁵ [2].

Велике враження на Ф. Ліста справила гра народного музиканта-скрипаля Алеко Цурцумана, почута після публічного виступу у с. Глиниця.

24-25 травня 1847 р. Ференц Ліст виступив з концертом у Вознесенську.

До Одеси угорський піаніст приїхав після гастролей у Яссах, Галаці та Константинополі на пароплаві «Петро Великий» 16 липня 1847 р. Тут протягом півтора місяців він дав шість концертів (у тому числі благодійний та кілька бенефісів). Концерти відбувалися у Домі Толстих (тепер Будинок Вчених), де, як вважалося, в Шовковому салоні зберігається відреставрований рояль Ф. Ліста, пошкоджений при розвантаженні в порту та віднайдений серед інструментів школи ім. Столярського. Однак Наталія Свириденко, фахівець клавірної музики, встановила: «В Одесі я нещодавно досліджувала рояль, який тривалий час пов'язували з іменем Ференца Ліста. Насправді ж виявилось, що він не має нічого спільного з Лістом, натомість повністю «віддзеркалює» життєвий шлях Антона Рубінштейна» [11, с. 5].

5 вересня митець відвідав Миколаїв, давши тут концерт.

У Єлисаветграді (нині – Кіровоград) в середині вересня музикант тріумфально виступав перед царем та аристократичною верхівкою, офіцерським складом Кірасирського Військового ордену полку. Точна кількість даних концертів, які відбувалися на сцені наспіх спорудженого дерев'яного приміщення, невідома (імовірно, чотири).

Початок жовтня 1847 р. – кінець січня 1848 рр. – період повторного перебування композитора у Воронинцях. Тут ним були завершені фортепіанні композиції «Заклик»,

¹ Про що повідомляла рецензія в Gazeta Lwowska. – 1847. – № 46–56 [1, с. 215]. Ф. Ліпінський – брат Кароля Ліпінського, кременецький музичний діяч, скрипаль і композитор.

² Викладача фортепіано родини Потоцьких, організатора популярних музичних салонів [14, с. 71, 130].

³ Твір віднайдено у 1996 р. в приватній колекції у Брюсселі.

⁴ Вольська подає 11 (23) травня датою виїзду в Ясси.

⁵ Нагадаємо, що цикл було опубліковано у в 1851 році. Цикл є переглядом складнішої версії 1837 року, що була опублікована під назвою «Етюди трансцендентної складності за Паганіні» (Études d'exécution transcendante d'après Paganini).

«Благословіння Бога в самотності», «Гімн кохання» (ці п'єси пізніше увійшли до циклу «Поетичні та релігійні гармонії», присвяченого К. Вітгенштейн)¹.

У переліку відвідин Ф. Лістом українських територій окреме місце займає Закарпаття. Піаніст гостював у Великих Лазах, неподалік від Ужгорода, на запрошення графа Нандора Плотені² (Nándor Plotényi, 1844-1933), з яким грав дуєтом. Угорський піаніст виступав також в ресторані «Корона» («Золота корона») м. Ужгород.

Ще один аспект взаємозв'язків з вихідцями з українських земель – контакти Ф. Ліста з Міхаєм Мункачі – главою угорської реалістичної школи живопису, дяча з Мукачевого. Останньому належить полотно «Портрет Ференца Ліста», натомість композитор присвятив живописцеві свою 16-ту «Угорську рапсодію».

Таким чином, аналізуючи вагомість впливу гастрольних виступів Ф. Ліста на українських територіях на подальший розвиток національного піанізму, слід відзначити, що його участь у публічних концертах, мистецьких салонах, камерних та симфонічних вечорах мала винятковий суспільний резонанс. У їх ході митець популяризував власну творчість та мистецький доробок визначних сучасників, створив, завершив чи розпочав численні твори, пов'язані з українським фольклорним мелосом, здійснив видання чи спонукав до публікації прижиттєвих авторських видань. Обширна педагогічна діяльність Ф. Ліста обумовила наявність на Україні потужної когорти педагогів та виконавців, що здобували фахову освіту під проводом митця (чи його знаменитих учнів-послідовників), стаючи пропагандистами лістівської піаністичної методики, засновуючи класи та навчальні заклади для їх плекання, синтезуючи їх здобутки з передовими досягненнями європейського фортепіанного мистецтва (киянин А. Родзянко, Ю. Зарембський з Житомира, львів'яни Л. Марек, М. Розенталь, Р. Кочальський, Я. Яніна, Л. Колесса, Г. Левицька, Б. Гординська-Каранович, В. Божейко, харків'янин С. Борткевич та ін.). Краєзнавчий характер лістівських традицій набуває дедалі більшого значення з позицій їх специфіки в контексті певних регіональних здобутків на тлі національної культури.

ЛІТЕРАТУРА

1. Антонюк І. З історії музичних колекцій бібліотеки Львівської державної музичної академії імені М. В. Лисенка. Музичні колекції Львова / Ірина Антонюк. // Вісник Львівського університету. Серія книгознавство. – Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 2007. – Вип. 2. – С. 209–216.
2. [б.а.] Шукаючи Ліста // Доба. – 2007. – № 24 (552). – 14 червня.
3. Вольская Л. Лист в Украине: хронология и география / Людмила Вольская. – Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теорії і практики освіти: зб. наук. праць. / [Редактор та упорядник – Шаповалова Л. В.]. – Харків : Видавництво «НТМТ», 2009. – Вип. 24. – С. 187–196.
4. Зинькевич Е. Киевские дни Ференца Листа. Мифы и реальность / Е. Зинькевич // Зеленая лампа. – 1999. – № 3-4.
5. Івашина Н. Ференц Ліст і Україна // Українознавство. – 2007. – № 4. – С. 293.
6. Кашкадамова Н. Нотний текст Ференца Ліста та піаніст-виконавець / Н.Кашкадамова. // Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство / [Гол. ред. Б. Козак]. – Львів: Львівський національний університет, 2003. – Вип. 3. – С. 106–123.
7. Кашкадамова Н. Фортеп'яне мистецтво у Львові. Статті. Рецензії. Матеріали. / Н. Кашкадамова. – Тернопіль: СМТ «Астон», 2001. – 400 с.
8. Колбін Д. Виступи Ференца Ліста у Львові / Д. Колбін // Musica Galiciana. – Л., 1999. – Т. 3. – С. 189–195.

¹ Тут же композитор почав роботу над «Данте-симфонією» та симфонічної поемою «Що чути на горі», які також присвятив К. Вітгенштейн [12, с. 842].

² Першого скрипаля угорського національного оперного театру (який грав на скрипці Страдіварі) і композитора, засновника приватної музичної школи в Ужгороді, друга композитора і педагога Едуарда Ремені та Йоганеса Брамса.

9. Кушка Н. Ференц Ліст на Вінниччині: міфи та факти / Н. Кушка // Студії мистецтвознавчі. – К.: ІМФЕ, 2007. – Ч. 2 (18). Театр. Музика. Кіно. – С. 7–14.
10. Малець С. Мистецьке життя Львова першої половини ХІХ ст. / Софія Малець. – Сайт «Карта Львова» [Режим доступу]: <http://map.lviv.ua/statti/malec.html>.
11. Мельник Л. Нашими інструментами захоплювалась англійська королева [інтерв'ю з Наталією Свириденко] / Л. Мельник. – Львівська газета. – 2007. – № 15 (85). – 31. 01.
12. Мильштейн Я. Ф. Лист: в 2 томах / Я. Мильштейн. – М.: Госмузиздат, 1956. – Т. 1. – 540 с.; Т. 2. – 335 с.
13. Надор Т. Если бы Лист вёл дневник / Т. Надор. – Будапешт: Корвина. – 1988. – 350 с.
14. Старух Т. Музичне мистецтво Львова: Становлення фортепіанного виконавства і педагогіки у другій половині 19 – першій третині 20 століть / Т. Старух. – Львів: ВМІ ім. М. В. Лисенка, 1997. – 168 с.

УДК 78.071.2

О. Г. ЛЕГКУН

ПОСТАТІ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ПІВДЕННО-ЗАХІДНОЇ ВОЛИНИ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті розглядаються досягнення діячів музичної культури Південно-Західної Волині першої третини ХХ століття. Аналізується їх педагогічна праця, концертні виступи та публікації у пресі. Висвітлюється особистий внесок музикантів у загальнокультурне життя Волині.

Ключові слова: Волинь, музиканти, концерти, музична культура.

О. Г. ЛЕГКУН

ФИГУРЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ЮГО-ЗАПАДНОЙ ВОЛЫНИ ПЕРВОЙ ТРЕТИ ХХ ВЕКА

В статье рассматриваются достижения деятелей музыкальной культуры Юго-Западной Волини первой трети ХХ века. Анализируется их педагогическая работа, концертные выступления и публикации в печати. Освещён личный вклад музыкантов в общекультурную жизнь Волини.

Ключевые слова: Волинь, музыканты, концерты, музыкальная культура.

O. G. LENKUN

THE MEN OF MUSICAL CULTURE OF THE SOUTH-WEST VOLYN' IN THE FIRST THIRD OF THE 20-TH CENTURY

In the article considered the achievement of the men of musical culture of the South-West Volyn' in the first third of the 20th century. It is analysed their pedagogical work, concerts performances and publications in a press. Represents personal payment of the musicians in the general culture life of the Volyn'.

Key words: Volyn', musicians, concerts, musical culture.

Становлення України як держави, визнання її демократизму та оригінальності національної культури європейськими народами й світовою громадськістю створює передумови поглибленого дослідження історії розвитку музичної культури, того глибинного коріння, на якому формується національно-духовне обличчя українця. Вивчення культурно-мистецьких процесів України неможливе без ґрунтовного опрацювання регіонального розвитку, оскільки культура окремого регіону є чинником, який сприяє осмисленню загальноукраїнської культури.

Сучасні історики, педагоги, мистецтвознавці все більше звертають увагу на пошуки і реабілітацію імен тих людей, які в різні часи старалися зберегти душу українського народу, плекали його культурне надбання.

Зокрема, в останніх публікацій висвітлюється діяльність І. Гіпського у 50–70-их років ХХ століття: лаконічні відомості черпаємо з довідника «Композитори України та української

діаспори» [9, с. 66], Тернопільського енциклопедичного словника [15, с. 356], цікаві життєві факти та його професійна діяльність описані у місцевій пресі В. Войтком і Г. Чернихівським. С. Коляденко згадує Є. Гаше як керівника Волинського симфонічного оркестру [6, с. 199], короткі біографічні відомості подає Я. Гаше [2, с. 24]. Завдяки краєзнавцю Г. Чернихівському до нас повернулися імена К. Місевича та С. Лібацького. Проте ці розвідки не повністю висвітлюють роль діячів музичного мистецтва у розбудові культури краю.

Тому метою статті є розгляд педагогічної, організаторської та просвітницької діяльності музикантів, які залишили помітний слід у розвитку музичної культури Волині першої третини ХХ століття. До наукового обігу залучаються невідомі архівні матеріали й узагальнюються джерела, які відтворюють викладацьку роботу музикантів та їхню участь у культурно-мистецькому житті Південно-Західної Волині.

Розвиток музичної культури Волині першої третини ХХ століття базувався на досягненнях визначних музикантів, педагогів, композиторів, які плідно працювали над поживленням мистецького життя регіону, поглибленням музичної освіти, провадили активну просвітницьку діяльність, що сприяло підвищенню культурного й освітнього рівня волинян. Імена переважної більшості митців у роки радянської влади були заборонені і тільки з прийняттям незалежності України до нас повернулися Є. Гаше, С. Козицький, К. Місевич та інші.

Значний вплив на стан музичної культури краю мала діяльність хорового диригента, педагога, довголітнього директора Кременецької музичної школи Івана Гіпського.

Професійну освіту І. Гіпський отримав під час навчання у Дерманській вчительській семінарії, згодом заочно закінчив 2-річні музичні курси у Львові (1930) та Варшавську консерваторію (1937). Він провадить активну педагогічну діяльність у Кременецькій гімназії самоуправління, навчаючи учнів музики, гри на скрипці та хорового співу [13, арк. 14].

Завдяки професійним і організаторським умінням Гіпський за досить короткий час створює вчительський хоровий колектив із 40 осіб, у якому, крім педагогів, брали участь студенти і урядовці, інженери та правознавці. Постійним концертмейстером працювала вчителька фортепіано Кременецького ліцею М. Левицька. Вчительський хор, у репертуар якого входили твори українських і зарубіжних композиторів та кращі фольклорні зразки, неодноразово виступав із концертами перед жителями Кременця, Шумська, Почаєва, Вишгородка, Вишнівця, Смиги.

Директор Музичного канікулярного осередку Кременецького ліцею, професор Варшавської консерваторії Б. Рутковський доручає Гіпському на курсах диригентів, які відбувалися у липні 1935 року, проводити заняття з диригування, вивчення співочого репертуару та хорових вправ [4, с. 5]. Зарекомендувавши себе вимогливим і знаючим спеціалістом, Іван Іванович продовжує роботу в Музичному канікулярному осередку до його закриття у 1939 році.

І. Гіпський – активний дописувач тогочасної преси. Журнал «Музыка Polska», який виходив у Варшаві за редакцією видатних музикантів Б. Рутковського, К. Сікорського, Ю. Пуліковського та А. Хибінського, у рубриці «З музичного руху в Польщі» неодноразово друкував його статті, у яких подана характеристика музичного життя Кременця [7, с. 90–91]. Активно співпрацював він із луцьким журналом «Młoda wieś», де вів рубрику «Музичний відділ». Тут зустрічаємо чимало українських пісень в аранжуванні І. Гіпського: «Шумлять верби понад ставом», «Ой у лузі та й при березі», «Ой ходила дівчина бережком», «На городі калинонька», «Чи ти чула, дівчинонько». У його доробку були хорові твори на слова Лесі Українки «Вишеньки», Т. Шевченка «Зоре моя», «Думи мої», багато інших.

Не менш відомий І. Гіпський як директор музичної школи при Кременецькій «Просвіті» (1941–1942) та Кременецької музичної школи (1944 – 1976), блискучий організатор і диригент хорів у с. Шпиколоси (Кременецький р-н), Кременецького педагогічного інституту, капели вчителів та медичних працівників, Тернопільської обласної хорової капели.

Значний внесок у розвиток музичної культури зробили представники духовенства. Цікаву спадщину залишив наш земляк Сергій Лібацький.

Митрофорний протоієрей о. Сергій у 20–40-х рр. ХХ століття був священиком у селах Мусорівці та Шили (тепер Тернопільська обл.). Він брав активну участь у громадсько-культурному та просвітницькому житті своєї парафії, організував церковний хор, сприяв запровадженню уроків релігії у школах сіл Шили, Мусорівці, Корначівка.

Навчаючись у Клеванському духовному училищі та Волинській духовній семінарії, він отримує основи музичної грамоти, проте самотужки вивчає теорію музики, композицію, робить перші композиторські спроби.

Доля у 1954 році закинула Лібацького до Сполучених Штатів Америки, де він стає настоятелем української парафії у Сіракузах (штат Нью-Йорк). Професор Українського музичного інституту (Нью-Йорк) В. Грудин дав високу оцінку творам о. Сергія: «Музика о. Сергія Лібацького має своєрідні риси в усіх компонентах: і в мелодії, і в гармонії, і навіть у ритмі та формуванні самої будови музичного твору. Мелодії його щирі і теплі, цілком просякнуті інтонаціями української народної пісні» [3, с. 56].

Музична спадщина Сергія Лібацького включає 137 творів різних жанрів, проте вершиною його творчості музикознавці вважають дві літургії. Серед його творів – вокальний цикл на слова Лесі Українки, куди входять 12 творів: «Надія», «Сім струн», «Де тії струни», «Нічка», «То була тиха ніч», «Єврейська мелодія», інші. Звертався композитор до поетичної творчості Тараса Шевченка. Так, «Зоре моя вечірняя» композитор написав у двох варіантах: для жіночого хору і для дуету тенора та альти у супроводі фортепіано. Є у його доробку ряд хорових творів («Тече вода», «Заповіт», «Прощання Катерини з батьками»), 34 фортепіанних творів, 28 обробок українських народних пісень.

Петро Думицький відомий на Південно-Західній Волині як регент Почаївської лаври. Він закінчив Дерманське духовне училище, де отримав основи гри на скрипці, працював псаломщиком у с. Сади на Рівненщині. У 1930 році закінчив регентські курси при Почаївській лаврі, згодом, у 1938 році – курси керівників волинських народних хорів Музичного канікулярного осередку.

Отримавши в Бережанському педучилищі диплом учителя музики, навчав дітей у Комарівській школі Кременецького району. Поряд із тим керував церковним хором, який брав участь у Кременці в концерті церковних хорів, де виборов перше місце. У репертуарі колективу були також українські народні пісні, твори М. Лисенка, Г. Давидовського, К. Стеценка, Д. Котка «Дума», «Зруйнування Січі», «Учітесь, брати мої».

У 1943 р. духовним Собором Свято-Успенської Почаївської Лаври він був призначений регентом мішаного хору обителі. Хор під керівництвом о. Петра під час Богослужінь виконував церковні твори відомих композиторів П. Архангельського, П. Чайковського, А. Веделя, М. Леонтовича.

Відчуваючи брак нотної літератури, бо її в цей час у достатній кількості не друкували, о. Петро вишукує нові твори й переписує їх у зошити для загального користування хористами. Регенти усіх ближніх церков часто приходили на пораду і користувалися нотними зібраннями о. Петра. Та найбільшою цінністю є зошит, у якому записано біля 150 партитур колядок і щедрівок. О. Петро збирав їх протягом 39-річної праці регента мішаного хору Почаївської лаври. У цьому зібранні є колядки А. Річинського «Через поле», «В Вифлєсмї печера», Гончарова «Голосить вістку», «На небі зірка», В. Барвінського «Що то за предиво», обробки К. Стеценка, О. Кошиця, С. Людкевича.

Петро Думицький залишив у спадок понад 20 власних обробок колядок, частина яких увійшла у збірку «Українські колядки та щедрівки», що вийшла друком у Кременці 1998 року.

О. Думицький багато уваги приділяв музичному вихованню лаврських ченців. Він вів курси теорії музики й церковного співу для молодих послушників і монахів за програмою регентського класу Московської духовної академії.

Про життя Сергія Козицького не знайдемо жодних відомостей в українських енциклопедіях, зокрема фахових: «Митці України» (1992) та «Мистецтво України» (1997). Проте громадсько-політичний діяч Волині 20–30-их років ХХ століття С. Козицький – талановитий музикант, педагог, збирач пісенного фольклору.

Отримавши педагогічну та музичну освіту, Козицький у 1925 році поселився у с. Михалківці Острозького повіту. Він працював у місцевій школі вчителем, керував церковним хором, який літургію виконував українською мовою, організував світський хор, ансамбль народних інструментів. Михалківський просвітянський хор під його керівництвом здобував призові місця на конкурсах у Здолбуніві, Дермані, Острозі. Записуючи народний фольклор від односельчан, знайомих, С. Козицький поповнював кращими творами репертуар хорових колективів, якими керував.

Він був організатором місячних диригентських курсів при Дубенській «Просвіті», які розпочали роботу у 1925 році [11, с. 59]. З приходом у 1939 році на територію Волині радянської влади почалися репресії над кращими представниками української нації. Торкнулися вони й С. Козицького. У 1941 році він помер в Острозькій лікарні при загадкових обставинах.

Трагічною і складною була доля Петра Болахівського-Бояна – педагога, хорового диригента, оперного співака. Успадкувавши музичні здібності від батька, який був дяком й одночасно диригентом хору й актором аматорського театрального колективу, у 18 років Болахівський стає учасником Української Наддніпрянської капели «Дніпро» (кер. О. Тимченко), яка була організована після розпаду хору Д. Котка.

Музичну освіту здобуває у Музичному інституті імені М. Лисенка у Стрию (1930–1932), Вищому Музичному інституті у Львові (1933–1938), де навчався у Р. Савицького та М. Колесси.

П. Болахівський керував хором Союзу українок, мішаним хором при читальні «Просвіті» у рідному селі. Ще під час навчання у Музичному інституті музикант готує до повітового свята «Просвіті» духовий оркестр «Сокола» в м. Стрий. Але найбільше займався він педагогічною й суспільно-громадською діяльністю у Вишгородку, що на Лановеччині, яку поєднував з нелегальною роботою в ОУН під псевдонімом «Прометей». У репертуар чоловічого хору «Прометей», яким керував П. Болахівський, крім класичних українських творів, входили власні композиції диригента: «Рожі й терен в гаю цвітуть», «За Україну, за її волю», «Даремно пробують Вкраїну закути», «Ми – українські революціонери», різдвяні щедрівка «Сине небо, ясні зорі». Колектив проіснував до весни 1943 року.

На долю керівника випало жакливе перебування у концтаборі Аушвіц, де він грав у табірному духовому оркестрі, учасниками якого були кращі музиканти з європейських культурних центрів. Спогади про ці випробування вміщені у книзі «В боротьбі за українську державу», яка вийшла у Вінніпезі у 1990 році.

Після закінчення війни П. Болахівський продовжує навчання у Мюнхенській консерваторії по класу вокалу в О. Руснака, два місяці перебуває на стажуванні в Мілані у проф. В. Гардіні. Живучи в Канаді, США, здійснює гастрольні подорожі, активно займається педагогічною роботою у власній музичній студії [1, с. 164].

Активну педагогічну діяльність у Франції вела уродженка с. Мирогощі, що поблизу м. Дубно на Рівненщині, Олександра Шумовська-Гораїн. У музикальній родині Шумовських всі діти володіли грою на фортепіано, неодноразово влаштовувати сімейні концерти, на яких виконували українські народні пісні, старовинні романси, арії з опер, співали у хорі, в репертуар якого входили твори Бортнянського, Веделя, Березовського.

Музичну освіту О. Шумовська-Гораїн отримала у Кременецькому єпархіальному училищі, Острозькому жіночому училищі імені графа Блудова, працювала вчителькою Дубенської гімназії. Згодом закінчує вокальний факультет Паризької консерваторії «Scola Cantorum», навчаючись у професора Венсана д'Енді, виконує головні партії у виставах Паризького оперного театру. У 1927 р. вона створила жіночий квартет «Лель», який з успіхом гастролював по всій Європі, виконуючи поряд з класичними творами українські народні пісні. У 1935 році О. Шумовська-Гораїн відкрила у Парижі українську дитячу музичну школу, де викладала музику і співи, одночасно займалася композиторською діяльністю. Вона – автор вокальних і духовних творів, фортепіанних п'єс. За педагогічні заслуги французьке товариство «Артс-Сіанс-Лєтр», членами якого були визначні митці, нагородило українку почесною грамотою і срібною медаллю [8, с. 71].

Особливе значення для розвитку бандурного мистецтва у міжвоєнний період мала громадсько-політична, мистецька й педагогічна діяльність Костя Місевича.

Опанувавши гру на бандурі під керівництвом кобзаря Антона Митяя, Місевич веде активне концертне життя у складі дуету К. Місевич – Д. Гонта, згодом у тріо – К. Місевич – Д. Гонта – Д. Щербина.

З листопада 1929 року Костянтин Місевич живе у с. Млинівці на Кременеччині, активно поринає у громадсько-політичне життя.

У вільний час навчає гри на бандурі дружину Маргариту Боно, яка закінчила Київську консерваторію по класу фортепіано та вокалу, разом виступають у концертах, які організовує товариство «Просвіта».

Комендант поліцейського відділку Навроцький у характеристиці на К. Місевича зазначає: «Виготовляє інструмент бандура, на якій виграє думки українські» [5, арк. 9]. Його бандури мали 10–12 басів і 18 приструнків, настроєних діатонічно. Один з інструментів нині експонується у Кременецькому краєзнавчому музеї. Місевич працював над власним підручником гри на бандурі, котрий, на жаль, не зберігся.

З жовтня 1941 р. при Кременецькій «Просвіті» працює музична школа, де К. Місевич розпочинає педагогічну діяльність, організувавши клас бандури [12, арк. 1].

Під час Другої світової війни він активізує на Кременеччині концертну діяльність, здобувши славу легендарного бандуриста, неодноразово виступає перед воїнами УПА з піснями про Максима Залізняка, Кривоноса, Морозенка.

З когорти польських діячів музичної культури Волині 20–30-их років виокремлюється постать Єжи Гаше – педагога, диригента, організатора концертів-лекцій, активного кореспондента тогочасної преси. Він навчався у Паризькій музичній школі по класу скрипки у викладачів С. Сухого та О. Шевчика, у 1921 році закінчив Віденську консерваторію по класу композиції. Свою педагогічну діяльність Єжи Гаше розпочав у Львівському музичному інституті, одночасно обіймаючи посаду керівника навчального закладу.

З 1923 року музикант майже на 20 років пов'язує своє життя з Кременцем: працював учителем музики, керівником симфонічного оркестру та хору Кременецького ліцею, викладав гру на скрипці у Музичному канікулярному осередку, проводив для учнів музичні аудиторії (концерти-лекції) [10, арк. 2], організував Волинський симфонічний оркестр.

Завдяки Є. Гаше учнівські музичні колективи неодноразово брали участь у концертах як у Кременецькому ліцеї, так і виїжджали з виступами у села Кременецького повіту. Визначною подією у 1926 році стала прем'єра кантати С. Монюшка «Відьма» під керівництвом Гаше [2, с. 24], яку виконали симфонічний оркестр і мішаний хор (понад 60 чоловік) Кременецького ліцею.

З ініціативи Є. Гаше у 1930 році в Кременці організовано Волинський симфонічний оркестр, який нараховував 40 осіб. Його учасниками були члени військового оркестру 12 полку уланів з Білокриниці, що поблизу Кременця, учні ліцею, місцеві музиканти [14, с. 9]. Завдяки таланту керівника колектив невдовзі вже виступав у концертах, які регулярно проходили у місті за участю видатних польських солістів. Приміром, на вечорі, присвяченому творчості В. Моцарта та Ф. Шопена, який відбувся 30 листопада 1930 року, у виконанні оркестру прозвучала увертюра до опери В. Моцарта «Весілля Фігаро», а також фортепіанний концерт d-moll (соліст Б. Кон – учасник Міжнародного конкурсу ім. Шопена та Міжнародного конкурсу у Відні) [14, с. 9].

Репертуар оркестру складали твори класичної, романтичної й сучасної музики, зокрема увертюра Л. Бетховена «Егмонт», симфонічний триптих Є. Гаше «Епітафія», «Могила» й «Героїка», а також концерти для скрипки з оркестром Л. Бетховена D-dur (соліст М. Бауер), Г. Венявського d-moll (соліст В. Коханський), інші.

Крім педагогічної діяльності, Є. Гаше систематично виступав з просвітницькими матеріалами на музичні теми на сторінках тогочасних періодичних видань, зокрема «Музыка w szkole» та «Życie Krzemienieckie». Він порушував питання виховної ролі музичної культури серед громадськості, розповідав про сольні концерти визначних польських музикантів. Вагому

цінність для музичної педагогіки має стаття Є. Гаше «Audycje muzyczne», у якій автор ділиться власним досвідом проведення аудиторій у наукових закладах Кременецького ліцею.

Таким чином, розвиток музичної культури Волині базувався на діяльності видатних музикантів, які були уродженцями регіону або ж присвятили цьому краю своє професійне життя. Зважаючи на те, що хорове мистецтво було найбільш доступним, виокремлюються постаті диригентів-хормейстерів І. Гіпського, П. Болехівського-Бояна, С. Козицького, регента П. Думицького, композитора С. Лібацького. У діяльності Є. Гаше поєднані таланти педагога, диригента, музикознавця, популяризатора музичної культури на Волині. Вся їхня багатогранна праця була спрямована на забезпечення музичного й естетичного розвитку кременчан і є значним внеском у духовну скарбницю України.

ЛІТЕРАТУРА

1. Весна Х. Болехівський-Боян Петро / Х. Весна, Б. Мельничук // Тернопільський енциклопедичний словник. – Тернопіль : ВАТ ТВПК «Збруч», 2004. – Т.1. А – Й. – С. 164.
2. Gache' J. Jerzy Roman de Gache' / Jacek de Gache' // *Życie Krzemienieckie*. – 1995. – Rok V. – № 9. – S. 24.
3. Грудин В. Музична творчість о. Сергія Лібацького / В. Грудин // Овид. – 1969. – Ч. 1 – 2 (148 – 149). – С. 55–56.
4. Зайчук Д. Курс диригентів волинських народних хорів в Кременці / Д. Зайчук // *Młoda wieś*. – 1936. – № 7. – S. 5–6.
5. Заява російського емігранта Місевіча Константина про надання йому дозволу на перебування в Польщі, листування з гмінною управою і органами поліції з цього питання // Державний архів Тернопільської області (далі ДАТО). – Ф. 2: Кременецьке повітове староство Волинського воєводства (1919 – 1939 рр.). – Оп. 2. – Спр. 800. – 47 арк. – 1932 – 1937 рр.
6. Коляденко С. Діяльність Кременецького ліцею (1921–1939) як комплексу навчально-виховних закладів / С. Коляденко // Кременецький ліцей у контексті розвитку освіти, науки та культури на Волині в першій третині ХХ ст.: [зб. наук. праць / наук. ред. Багнюк А., Савелюк Н.]. – Тернопіль: ТзОВ «Терно-граф», 2009. – С. 197 – 201.
7. Легкун О. Внесок Івана Гіпського у розвиток музичної культури Південно-Західної Волині 30 – 50-х років ХХ століття / О. Легкун // Проблеми українського державотворення: історія і сучасність: праці конф., 5 – 8 черв. 2007 р., Житомир. Т.2 / голов. ред. М. Ю. Костриця. – Житомир Косенко, 2007. – С. 88 – 94.
8. Матвійчук О. Т. Відомі музиканти Дубенщини / О. Т. Матвійчук // Дубно і світ: міжнар. наук.-практ. конф., (Дубно, 16–17 трав. 2000 р.). – Дубно, 2000. – С. 70 – 72.
9. Муха А. Композитори України та української діаспори: довідник / А. Муха. – К. : Музична Україна, 2004. – 352 с.
10. Особова справа вчителя музики Гаше Єжи // ДАТО. – Ф. 228 : Гімназія ім. Т. Чацького Кременецького ліцею (1921–1939 рр.). – Оп. 2. – Спр. 49. – 42 арк. – 1929 – 1938 рр.
11. Савчук Б. Волинська «Просвіта» / Б. Савчук. – Рівне : Ліста, 1995. – 149 с.
12. Список учителів музичної школи м. Кременця Кременецького округу // ДАТО. – Ф. р-204 : Кременецький шкільний інспекторат м. Кременець, дистрикта «Галіція» (1942–1943 рр.). – Оп. 1. – Спр. 46. – 2 арк. – 1 жовтня 1942 р.
13. Статистичні дані та кількість учнів, викладачів, навчальні програми й звіти директора гімназії за 1935/36 н. р. // ДАТО. – Ф. 225 (Кременецька гімназія самоуправління). – Оп. 1. – Спр. 334. – Арк. 14.
14. Sheybal S. Koncerty orkiestry Wołyńskiej / S. Sheybal // *Życie Liceum Krzemienieckiego*. – 1931. – № 2. – S. 9 – 10.
15. Чернихівський Г. Гіпський Іван Іванович / Г. Чернихівський. – Тернопільський енциклопедичний словник. – Тернопіль : ВАТ ТВПК «Збруч», 2004. – Т.1. А – Й. – С. 356.

ІЗ РУКОПИСНИХ МАТЕРІАЛІВ ВОЛОДИМИРА САДОВСЬКОГО

Пропонується перша публікація двох матеріалів В.Садовського з його рукописів, що збереглися серед архіву композитора Й.Кишакевича. Перший матеріал – рукописний фрагмент завдань «Союзу приятелів руської пісні», котрий планувалося створити 1899р., але так і не було створено. Частина цього матеріалу була згодом використана В.Садовським у статті «В справі «Союза співацьких і музичних товариств», опублікованій 1904р. У другому матеріалі – рецензії «Про сьвяточні вечерниці і концерти в Перемишлі» – здійснено огляд Шевченківських святкувань різними інституціями і закладами Перемишля 1914 року.

Ключові слова: Володимир Садовський, «Союз приятелів руської пісні», «Союз співацьких і музичних товариств», рецензія, Перемишль, Шевченківські святкування.

ІЗ РУКОПИСНЫХ МАТЕРИАЛОВ ВЛАДИМИРА САДОВСКОГО

Предлагается первая публикация двух материалов В.Садовского из его рукописей, которые сохранились среди архива композитора И. Кышакевича. Первый материал – рукописный фрагмент заданий «Союза друзей украинской песни», который планировалось создать 1899г., но так и не было создано. Часть этого материала использована позже В.Садовским в статье «В деле «Союза музыкальных и певческих обществ», опубликованной в 1904 году. Во втором материале – рецензии «О праздничных вечеринках и концертах в Перемышле» – сделано обозрение празднеств в честь Т.Шевченко разными институциями и заведениями Перемышля 1914 г.

Ключевые слова: Владимир Садовский, «Союз друзей украинской песни». «Союз певческих и музыкальных обществ», рецензия, Перемышль, празднования в честь Т.Шевченко.

FROM THE HANWRITTEN MATERIALS OF VOLODYMYR SADOVSKYI

This is the first publication of the two V. Sadovskyi's handwritings found in the archives of the composer V. Kyshakevych. The first handwriting is a fragment of the tasks of «The Union of the friends of Ukrainian song». The Union was planned to be created in 1899, but the plan was never fulfilled. Some part of this material was later used by Sadovskyi in his article «In the case of The Union of Singers and Music Societies» published in 1904. The second handwriting is the review «About the holiday celebrations and concerts in Peremyshel». It's the review of Shevchenko's celebrations conducted by different institutions and establishments in Peremyshel in 1914.

Key words: Volodymyr Sadovskyi, The Union of Friends of Ukrainian Song, The Union of Singers and Music Societies, review, Peremyshel, Shevchenko's celebrations.

Серед матеріалів рукописного архіву священика і композитора Йосифа Кишакевича, який 2007 року передала у відділення «Палац Мистецтв» Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаніка спадкоємиця композитора – Віра Яворська, виявилася низка рукописних матеріалів Володимира Домета Садовського – 15 рукописних зошитів, які містять переклад-конспект «Історії музики» Сакетті (6 зошитів), рукописний підручник «Елементарна теорія музики і співу для шкіл середніх» (3 зошити), «Проект Статута Руско-українського Союзу любителів музики» (2 зошити) і 4 зошити різних матеріалів – чорновиків окремих опублікованих згодом статей, рецензії, окремі замітки, один лист. Дещо з цих матеріалів було недавно опубліковано [див.: 1; 2, с. 11-19, с. 34-37]. Пропонованою публікацією вводимо в науковий обіг ще деякі цінні і цікаві рукописні матеріали, які збагачують картину діяльності Володимира Садовського.

У липневих номерах газети «Галичанин» 1899 року було опубліковано «Отзыв к співолюбивим Русынам», підписаний В. Матюком, В. Шухевичем та М. Копоком [7], який закликав галицьких музикантів на зустріч для заснування «Союза любителей малорусской музыки» (згодом пропонувалися й інші назви, такі як «Руско-український союз любителів музики», «Малорусський музикальний союз», «Союз любителів руської пісні»). Цей «Союз» мав об'єднати всі співочі і музичні товариства краю і централізувати у своїх руках закладення основ музичного просвітянства в різних ланках – від створення консерваторії під патронатом «Союзу» до виготовлення і видання музично-теоретичних підручників, співаників, музичного журналу, систематичне перевидання всіх українських музикалій (світських і духовних), реорганізації навчання співу і музики у школах.

В. Садовський не міг безпосередньо брати участь в організації з'їзду, оскільки в той час працював сотрудником у храмі св. Варвари у Відні, та зате підтримав цю ідею і своїми публікаціями та рукописними матеріалами докладався до організації діла. Так, ним був підготований до друку допис «От Тернополя (В деле съезда галицких музыкантов)» [текст з рукопису опубліковано 2, с. 30-32], згодом перероблений у статтю «Взаїмини між рускою церковною піснею і народом» і опублікований в «Музичному альманаху» 1904 року), він працював над статутом майбутнього «Союзу». Окремі суголосні до цієї справи ідеї В.Садовський висловив у статті «З нагоди новин на поли нашої церковної музики», опублікованій 1899 року [Детальніше про це див.: 2, с. 26].

Пропонований під № 1 рукописний фрагмент завдань «Союза любителів руської пісні» є ще одним цікавим документом, який з'ясовує масштаб запланованої роботи, але не введеної в життя музичної спілки та доповнює низку матеріалів В. Садовського стосовно організації музичного «Союзу». Матеріал цей в цілості залишився неопублікованим, хоч значна його частина – власне перелік завдань – була використана автором для статті «В справі «Союза співацьких і музичних товариств», опублікованій 1904 року [8, ч.237. – С.1-2]. У рукописі перераховано 22 завдання, з яких у друковану статтю увійшли тільки 10, і ті перегруповані і не послідовні. Дослівне перенесення завдань «Союзу», запланованого 1899 року, на «Союз співацьких і музичних товариств» перших років його діяльності переконливо свідчить, що «Союзи» 1899 та 1903 років мислилися В.Садовським як різні, але взаємопов'язані шаблі розвитку і втілення однієї ідеї – закладення основ музичного професіоналізму в Галичині. У документальній фіксації цього моменту полягає цінність наведеного фрагменту не тільки для діяльності В.Садовського, але й загалом для дослідження становлення музичного професіоналізму в Галичині наприкінці XIX – на початку XX століть. На жаль, з'їзд музикантів так і не відбувся і втілити в життя ідею створення музичного «Союзу» не вдалося. Через два роки, 1901 року, ідею створення спілки знову поставить і блискуче зrealізує Анатоль Вахнянин у львівському «Союзі співацьких і музичних товариств».

У другому з пропонованих матеріалів – рецензії «Про сьвяточні вечорниці і концерти в Перемишлі» – йдеться про святкування в інституціях і закладах Перемишля сотих роковин з дня народження Тараса Шевченка в 1914 році. Це єдиний поки що матеріал митця, який дає підстави стверджувати, що ще в березні того року В.Садовський перебував у Перемишлі. Після цього, особливо з початком Першої світової війни, обставини і точна дата початку заслання В.Садовського до Сибіру наразі документально не висвітлені: маємо хіба його листи до Михайла Коса, написані вже на засланні у березні 1917 року. Факту публікації цієї рецензії виявити не вдалося – тим більший інтерес становить рукопис цього матеріалу.

Рецензія про перемишльські святкування роковин Т.Шевченка доповнює низку відомостей про постійний інтерес В.Садовського до вшанування концертами пам'яті Кобзаря. Відомими є декілька фактів організації В.Садовським шевченківських вечорів і його участі в

них під час проживання у Відні. Так, концерт, організований віденським товариством «Громада», до 33-їх роковин смерті поета відбувся за участю В.Садовського 2.06.1894 у Architekten-Saal. За матеріалами рецензії, у концерті взяли участь «першорядні сили славянські на полі музикальним у Відні», серед яких особливо відзначено співачку Б.Вольську, контрабасиста п. Мішка та хор «Славянського співацького товариства» під керуванням п. Бухти. У присутності нечисельної публіки, значне число якої становили чехи, болгари, словенці, «концерт відкрив голова товариства о. Володимир Садовський сердечною промовою, в котрій коротко, але ядерно вказав з одної сторони на значення Т.Шевченка в світі славянським, а з другої в поступі соціальному і повитав гостей» [4, с. 2]. Після концерту відбувся комерс, з якого «серед звуків имну «Ще не вмерла Україна» розійшлися учасники доперва добре по півночі до домів». З преси довідуємося також про влаштування 15 травня 1897 р. віденською «Громадою» вечора до 36-їх роковин смерті Т.Шевченка [6, с. 3]. В.Садовський організував також музичну частину Шевченківського вечора, представлену Товариством руських робітників «Родина» 3.04.1898 року з нагоди 37 роковин смерті поета. У програмі вечора прозвучали твори Г.Топольницького («Три тополі»), М.Лисенка (солоспів «Ой Дніпре»), В.Садовського (народні пісні для терцету з супроводом фортепіано), В.Матюка (солоспів «Веснівка»), П.Ніщинського (хор «Закувала та сива зозуля» з «Вечорниць»), а також низка декламацій поезій Т.Шевченка та поезій, присвячених Кобзарю, «Народні пісні з акомп[анементом] фортепіано, терцет» в обробці В.Садовського. «Як видно, – читаємо у відгуку на концерт, – програма вечера богата и музыкальная ея часть, благодаря трудам и таланту о. сотрудника В.Садовского, вышла в полном того слова значении превосходно. Но особенную признательность заслужают «народные песни», составленные на терцет с акомпаньяментом фортепьяна о. В.Садовским, оправдавшим тою композицією славу, якою он пользуется яко композитор в здешних музыкальных кружках» [3, с. 2].

Пропоновані матеріали публікуються вперше. Збережено всі граматичні і лексичні особливості оригіналу. Скорочення слів розшифровані автором публікації у квадратних дужках ([]) безпосередньо в тексті. Коментарі, зазначені нумерацією в тексті, подані в кінці публікації.

ЛІТЕРАТУРА

1. Горак Я. Два матеріали з віднайдених рукописів Володимира Садовського / Я.Горак // Наукові записки. – серія: Мистецтвознавство. – № 2 (21). 2009. – Тернопіль, 2009. – С. 22-33.
2. Горак Я. До історії та характеристики українських музично-теоретичних підручників у Галичині першого десятиріччя ХХ століття: Методична розробка / Я.Горак. – Львів. 2008. – 38 с.
3. Дописи. Изъ Видня. (Вечеринка въ память Шевченка) // Галичанинъ. – 1898. – Ч.76. – 5 (17).04. – С.2.
4. Зъ Видня [Святкованье памяти Т.Шевченка в «Громаді»] // Діло. – 1894. – Ч.137. – 20.06 (2.07). – С. 2. – Підписано: П.Л.
5. Кашкадамова Н. Из творчої біографії піаністки Володимири Божейко / Н.Кашкадамова // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Т. ССXXXII: Праці Музикознавчої комісії. – Львів, 1996. – С. 388-407.
6. Новинки. Дрібні вісти // Буковина. – 1897. – Ч.96. – 2 (14).05. – С. 3.
7. Отзывъ къ спиволюбивымъ русинамъ // Галичанинъ. – 1899. – Ч.159. – 18 (30).07. 1899. – С.2. – Підписано: В.Матюк, В.Шухевич, М.Копко.
8. [Садовський В.] В справі «Союза співачьких і музичних товариств» (під розвагу всій «спиволюбивій» Руси // Діло. – 1904. – Ч.235. – 18 (31).10. – С.1-2; ч.237. – 20.10 (2.11). – С.1-2. – Підписано: Домет.

[Завдання «Союзу приятелів руської пісні»]

Нашої народної малоруської музики як би не було на світі! Ніхто її не знає ніхто і про красу нас не говорить!

Жаль за серце стискає всякого доброго сина Руси, що его народу числячого в самій Галичині 3 мільйони, не вчисляючи 17 мільйонів наших братів на Україні, в Європі мало хто знає, а коли який Європейець що знає то аж надто перевернуто. Воно і не могло стати инакше! Коли ніхто з нас не говорить сам про себе перед публичним європейським форумом, то ясна річ, що наші найближчі приятелі московські та польські чейже не будуть за чистої любови братньої говорити про нас; а коли їм вже прийде ся конечно де що про нас сказати, то се для нас не буде певно схлібляюче. А ми тим часом з власної волі і охоти жидієм, або серед нарікань на руську недолю коротаємо віка без надії на лучшу долю...

Отряси гриву льве ти смілий
Дні твої настали !

Не пора нам нарікати та плакати, а пора до діла руки прикладати поки ще час, а то в противнім разі перейде над нами історія до порядку дневного!

Ним сли діло вже велике пробудження серед галицької Руси, всі свідомі лучаться, що би тим лекше до вспільної мети добитися, – лише співаки та музики галицькі до нині або зовсім не думали над собою та своєю задачею, або думають працювати осібною. Така праця хотьби зі сторони одиниць була і як інтезвивна, годі, щоб для загалу принесла які користи. Нам конечно треба бісмарківську девізу: *In ewigkeit – kraft!*¹.

А що наша пісня народна виплекана та видосконалена в формі може на що здати ся, то за се ручать нам своїм приміром нинішні чехи у котрих гаслом було від давна: *Zpěvem k srdci, srdcem k vlasti!* (своїм – вітчизні). І нашої малоруської пісні призначенєм пробудити мільйони русько-українського народу, загригти его до любови своїх святошей, піднести его духа, та засталити его до борби о своє буте фізичне о своє ествоване моральне. Біда лиш, що наша пісня до нині так якби була ще в пеленках, а виконуючі ю відірвано – для себе не знають добре, яка дивотна сила в тій пісні...

Щоби отже привести нашу пісню до розцвіту і піднести сам спів в народі галицько-руським, потреба нам конечно злучитися в одно огниво в «Союз приятелів руської пісні». Задачею того союзу має бути:

1. Злучене всіх співацьких товариств руських (Боянів і др.) в одну єдність т.є. союз.
2. Закладане нових товариств співацьких (Боянів), де місцеві обставини тому сприяють; взаємне вспомагане сусідних співацьких товариств а передовсім тих, котрі за для яких там причин недомагають.
3. Злучене менших кружків співацьких истнуючих в тім самім місци в одно могуче товариство, а помагане співацьким товариствам в скликуваню величавих з'їздів і зборів.
4. Удержуване приятельських зносин межи найближшими сусідуючими товариствами співацькими (Боянами і др.) через виконуване частійше більших музичних продукцій співацьких, забав, прогульок і т.д.
5. Заведене однакових уставів і методи вправ, дальше строгого порядку в всіх співацьких товариствах руських (Боянах і др.) після взору «Сокола», до чого можна дійти: а) через заложене взірцевого товариства співацького в місци, де тому обставини найбільше сприяють, б) через випрацьоване і уложене раціонального всіх обов'язуючого правила заряду і чинности товариства; в) через видане практичних підриучників для управителів хорів; г) через заведене правильних літних курсів для обучуваня і науки управительством хорів; д) через видане практичного а популярного підручника науки співу і т.д.

¹ В силі притягання вічності (нім).

6. Старане о співацький приріст через закладане приготовчих співацьких шкіл (передовсім по більших містах при руских бурсах так шкільних, як і дяківських) а бодай що найменше через раціональне плекане співу в школах і по церквах.
7. Плекане у всіх товариствах (Боянах і др.) пісень галицько-українських народних про оден голос в легкім супроводі фортепяна, або гармонії, або скрипки (по приміру російських видань шкільних Гр. Маренича проф. петерб[урзької] консерваторії, або наших українських збірок Лисенка, Єдлічки¹, Рубця² і др.) і в тій цілі має бути виданий збірник обіймаючий пісні народні і патріотичні. Через то улешене буде співацьким товариствам плекане співу одноголосного і хорального так духовного як і свіцького.
8. Виголошуване перед ширшим загалом, згромадженою публикою – при нагоді публичних музичних продукцій котрого небудь з товариств співацьких (Боянів і др.) поучаючих відчитів о важности і плеканю співу народного – людогого і вченого – хорального; о значеню і задачі співацьких товариств; о важних діятелях в житю нашім – щоби тим придбати собі у загалу признане а відтак для справи співацької заеднати покровителів-меценатів.
9. Видане «Співаника» для співацьких товариств т.е. збірки найлучших і найулюбленіших хорів-квартетів так давних композиторів як і новіших про хор мішаний і мужеский, по взору «Кобзаря»³ і «Бояна»⁴.
10. Редаговане «Вістника Союза приятелів рускої пісни» посвяченого внутреним справам Союза як і всіх співацьких товариств (Боянів і др.) належачих і неналежачих до Союза⁵.
11. Старане о видаванне хороших а вартних нових квартетів і хорів накладом Союза для своїх членів і інших співацьких товариств.
12. Заложене при «Союзі» архіву хоральних і взагалі всяких руских композицій, котрі могли би служити потребам і других співацьких товариств (Боянів і др.) належачих до «Союза».
13. Точне ведене статистики і хроніки всяких співацьких товариств на підставі дат присиланих правильно від поодиноких товариств (Боянів і др.)
14. Заложене при «Союзі» бібліотеки теоретичних діл музичних для ужитку своїх членів
15. Конечне старане о якнайскорше виданне теоретичних книжок музичних-оригінальних або і переводів в язиці народнім, щоби тим положити підставу до розвою науки музики межи Русинами.
16. Старане о закладане музик інструментальних по більших містах при тамошних Боянах, навязавши зносини з фабриками інструментів, щоби мож дістати охочим до гри на інструментах дешевих а добрих інструментів.
17. Заложене архіву народних руских інструментів та інших для музиків дорогих памяток як також фотографій і образів визначних наших музиків так галицьких як і українських.
18. Преміоване праць музичних (вокальних, інструментальних, теоретичних і інших) чим заохотиться до більшої і успішнійшої праці без взгляду на їх зміст духовий чи свіцький.

¹ Єдлічка Алойз (1819-1894) – український композитор чеського походження. Автор творів для фортепіано, сольних пісень, збірок українських народних пісень для голосу і фортепіано, автор музики до «Наталки Полтавки» І.Котляревського.

² Рубець Олександр Іванович (1838 – 1913) – російський музичний теоретик, педагог, фольклорист, композитор. Закінчив Петербурзьку консерваторію, а з 1895 року викладав у ній, а також був керівником хороших класів в консерваторії. Автор підручників з теорії музики, сольфеджіо, хрестоматій і збірок для шкіл.

³ Йдеться про видання: Кобзарь: збірник руско-українських квартетів виданий Питомцями гр[еко]-к[атолицького] дух[овного] Сіменища у Львові під редакцією Вп. п. А.Вахнянина и Вп. о. Бажанського. – Львѡв: Накладомъ питомцівъ гр.кат.дух.Сіменища у Львові, Въ друкарни Пиллера и Спѡлки, 1885. – 108 + VII с.

⁴ Йдеться про видання: Боянь: Зборникъ малорусскихъ квартетовъ: На мужескій хоръ / Издавъ В.Матюкъ. – партитура. – Липськ, б.р. [1884].Випуск I. – 80с.

⁵ Цікаво, що у статтю «В справі «Союза співачких і музичних товариств» цей пункт не потрапив. Ідея видання часопису втілилася в «Артистичному вістнику».

19. Видаване наших народних і штучних композицій попри тексті малорускім в язиці німецькім французькім або яким іншим, щоби нашій пісні улекшити доступ на ринок європейский.
20. Запомагати видимо спосібних музиків: композиторів, співаків і інструментальних грачів чи то степендіями чи запомагами улекшуючи їм їх студії в консерваторіях, щоби колись мати своїх фахових музиків-професорів.
21. Взяти в свої руки видавництво шкільних підручників до науки співу як і самих співаників; для хорів гімназіяльних і семинарій учительських виготовити надто видане в хороших нотних печатнях служб Божих.
22. Устроюванем і аранжованем людських концертів взбудити в народі замилене до рідного слова, до рідної пісні.

№ 2

Про сьвяточні вечерниці і концерти в Перемишлі

З нагоди сотих роковин уродин Тараса Григорієвича Шевченка відбула шкільна молодіж української гімназії 7 марта с.р. в великій сали Народного Дому свої Сьвяточні вечерниці з багатою але досить ріжноманітною програмою при чім пописувала ся гімназіяльна орхестра, мужеський і мішаний і дитячий хор студентів, соліст скрипак і фортеп'яніст і декляматори з преленгетом.

Найкрасшою новиною був уривок композиції Лисенка до Тарасового «Івана Підкови» відспіваний мужеським хором зовсім складно і з запалом. Гідно достроїв ся тим разом діточий хор та дискретним милим виконанем Роздольського-Шевченка «Сонце заходить»¹ в зручній перерібці Т.П. Гарно закінчилося сьвято учеників могутчою а трудною до виконання композицією Шевченка-Січинського «Дніпро реве», який відспівали з великим аплявзом зібраної публіки. Солісти оба завдали собі багато труду і праці, щоби своїми нумерами причинити ся до піднесеня сьвяточного настрою і орхестра старала ся відповісти обнятому собою завданю, але недостроєні інструменти – в чім ніяк не можна граючих винувати – а надто увертура Tidfl'a монотонна і протягла не змогли зайняти слухачів. *Sidsunt vires, tamen laudanda voluntus* – хоч сили не достає то гідна похвали воля учеників зіврати вже раз всякими мандолінами і т.п. дитиньствами, які нашому уху так мало відповідають, та охота взяти ся до дутих та смичкових інструментів, а зложивши ся у добре вишколений орхестровий гурт, звеселяти і перемиську українську громаду і вели певно і з запалом студентську веселу дружину на всякі товариські гри і забави за мість у жарку природу і чудовий божий ліс, як то було тому кілька літ в зад.

І вступне слово повне поетичного настрою і гарно віддеклямовані вірші безсмертного Тараса і глибокі слова проф. Авдиковича² на закінчене держали зібрану публіку в справді піднесенім настрою. Вельми потішаючим було і се, що на вечерниці сї зібрала ся вся перемиська українська публіка з своїм Архієреєм та багато запрошених гостей з чужих, щоби віддати поклін безсмертному генієви та і молодіж шкільну увірити в тім, що їм тим старшим-батькам з тої української Громади не обоятно як єї цвіт-надія, єї молодіж шкільна ставить ся до непорочних ідеалів Тараса. І тим разом стараня і праці учеників гімназії коло звеличення столітних роковин уродин Тараса удостоїли ся справедливого а заслуженого признаня всеї так численно дібраної а добірної публіки.

Зараз таки на другий день 8 марта с[его] р[оку] учениці укр[аїнського] Ліцея в Перемишлі в своїй хаті обходили сьвяточними вечерницями 100-ті роковини уродин Тараса

¹ Йдеться про Данила Роздольського (1875-1902) – греко-католицького священика в Галичині, композитора, брата етнографа Йосифа Роздольського. Автор церковних музичних композицій, а також чоловічого хору до слів Т.Шевченка «Сонце заходить». 1911 року С.Людкевич переклав цей хор на мішаний склад і видав у збірнику «Кобзар». Виданий до 50-их роковин смерті Т.Шевченка.

² Авдикович Орест (1877-1918) – педагог і письменник. Автор оповідань «Нарис одної доби» (1899), «Нетлі» (1900), «Демон руїни» (1901), «Огляд літературної діяльності О.Кониського» та ін.

Гр. Шевченка. У програму входили хори дівочі: 1) а) Шевченко-Волошин¹ «Чого мені тяжко» б) Шевченко-Воробкевич: «Думи мої»; 2) Шевченко-Вахнянин² «Дума з «Невольника» в супроводі фортепіану. Учениці співали, як звичайно, до тепер поправно а певно з гарним проголошуваням текстів пісень та тільки шкода, що всю свою солідну роботу вложили они в композиції або старі шаблонні, або неефективні в перерібі на жіночий хор. За те «Пряля» Лисенка відспівана діточим хором і Людкевича Українська «Баркароля» відспівана дев'ятьма ученицями при взірцевім супроводі фортепіану викликав невмовкаючу бурю вповні заслужених оплесків. І сольоспів Шевченка-Лисенка «Мені однаково» виконаний був солісткою поправно, шкода тільки, що голос був катаром прислонений. Пожадано би було, бодай мені так здає ся, щоби солістки в лицею на будуче вибирали пісні з репертоари лекшого і подвижнішого в темпі, а не так тяжкі, повні драматизму та вимагаючі великої експресії голосової. І школа фортепіану, ведена при укр. лицю дала 3 точки в святочну програму вечерниць, а то: Чайковського 1) Мазурку d-moll відграну трохи чи не заспішно; 2) Wagner'a «Прялку» незвичайно тяжко на фортепіан зааранжовану³ а молодю солісткою В. Бож[ейко]⁴ удачно виконану і 3) Chopin'a Rondo op.73 на два фортепіани, відграну самою директоркою музичної школи д[иректор]кою О.Окуневською⁵ і єї справді дуже музикальною, талановитою і дуже працювотою ученицею Божейківною так взірцево, що такою програмовою точкою моглаби неабияка музична консерваторія повеличати ся. До тої так артистичної і гарно виконаної програми гарно достроїв ся повний змісту відчит і гарна деклямація.

І не дивно, як директор лиця п. Ярема⁶ відозвав ся до своїх учениць словами теплими, зогріваючими їх до неструдженої безнастанної праці і науки по завіту безсмертного Кобзаря. Присутних гостям на тих вечерницях, а передовсім Покровителеви лиця, Превосходительству Кир Чеховичови⁷ в груди вступила надія на красшу будучність свого безталанного народу, як що тільки ідейно вихованих і добре вишколених дівчат стане колись неустрашимо в ряди борців за красшу долю своєї Неньки України.

І перемиська українська Громада зібрала ся щоби 24 марта святочним концертом відпразнувати соті роковини уродин Тараса в великій сали «Народного Дому». Музичну часть обняв «Перемиський Боян» при співучасті пані Турянської і оркестри 10 п[іхотного] п[олку] під упр[авою] капельника Черевенка. Програма складалася: Вступне слово, повне гадок гарно

¹ Михайло Волошин (1877-1943) – диригент, співак, музично-театральний критик. Юрист за освітою, навчався також у Вищому музичному інституті ім. М.Лисенка. Пробував свої сили як композитор, створивши кілька творів до слів Т.Шевченка.

² Богдан Іванович Вахнянин (1886 (за іншими даними 1883) – 1940) – композитор, диригент, педагог, племінник композитора Анатолія Вахнянина. Йдеться про його твір «Плач Яреми» для голосу і фортепіано, який є фрагментом музичної картини «Гитар» (1907 рік створення) за поемою Т.Шевченка «Гайдамаки».

³ Очевидно, йдеться про транскрипцію цієї п'єси Р.Вагнера Ф.Лістом.

⁴ Володимира Божейко (1897-1955) – піаністка і педагог. 1915 року закінчила музичну школу лицю Руського інституту для дівчат у Перемишлі по класу фортепіано в Ольги Окуневської.

⁵ Ольга Окуневська (1875-1960) – піаністка, педагог, культурно-освітній діяч. Навчалася у Віденській консерваторії, а потім у М.Лисенка в Києві. Працювала у Львові, у 1901-1918 рр. – у Лицеї Руського інституту для дівчат у Перемишлі та музичній школі при ньому, а протягом 1920-1930 рр. – у Стрийській філії ВМІ ім. М.Лисенка. Про цей виступ див. [5, с. 390].

⁶ Ярема Олекса (1855-1930) – педагог, фахівець з класичної філології, громадсько-культурний діяч у Перемишлі, меценат; учитель Академічної гімназії у Львові (1885 -1891) і в Перемишлі (1892-1909), директор Перемишльського жіночого лицю-гімназії при Українському Дівочому інституті 91910-1921). Голова низки культурних (філія товариства «Просвіта») і економічних товариств, член Української Національної Ради ЗУНР.

⁷ Чехович Константин (1847-1915) – український церковний і громадський діяч у Перемишлі. Після висвячення 1873р. був душпастирем, згодом – канцлером Перемишльської єпархії, з 1896р. – перемишльський єпископ. Його заходами і за його підтримки було збудовано перемишльську семінарію, а також засновано Руський інститут для дівчат у Перемишлі (потім – Український Інститут для дівчат у Перемишлі).

оброблене і з життвом виголошене проф. університету Колесою¹, яке відразу піднесло сьвяточний настрій що найдобрійшої публіки з своїм Достойним Владикою на чолі. Лисенків «Козачок» з честю відограний орхестрою вийшов трохи за повільно і без жита, руху, питомого козачкови. Хор мужеський Бояна вибивав ся своїми двома точками: Лисенко-Шевченко «Хор бранців» і Людкевича-Шевченка «Косар» на почотне місце. Так гарних звучних і так добре зіспіваних і слухняних голосів в мужеськім хорі рідко подибувало ся слухати, а що виконане композиції доцільне, то вже тільки заслуга дірігентова. І мішаний хор виконував Б.Вахнянина-Шевченка «Титара» драматичну картину і Вербицького-Шевченка «Заповіт» – по силам – добре і старанно, хоч у першій композиції протяглії і як на так нечисленні жіночі сили хору мішаного понад їх можливість. Втім нерівномірно стосунку сил хору і об'ємности композиції, щоправда поділеної на багато частий, отже даючої відповинку для хору, лежить може причина, що композиція не зробила бажаного ефекту в стосунку до вложеної праці.

¹ Йдеться про мовознавця та літературознавця Олександра Колесу (1867-1945), який протягом 1898-1918 років був професором Львівського університету.

ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 7.071.2

Л. С. ВАНЮГА

АКТОРСЬКІ ТА РЕЖИСЕРСЬКІ НОВАЦІЇ ЯРОСЛАВА ГЕЛЯСА В ДРАМІ «УКРАДЕНЕ ЩАСТЯ» ІВАНА ФРАНКА НА СЦЕНІ ТЕРНОПІЛЬСЬКОГО ОБЛАСНОГО МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ ІМ Т. Г. ШЕВЧЕНКА

В статті розкриваються особливості постановки драми І. Франка «Украдене щастя» на сцені Тернопільського обласного музично-драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка Ярославом Гелясом. Висвітлено власний самобутній шлях режисера для сценічного втілення п'єси. Звернено увагу на створення образу Миколи Задорожного, що став одним з кращих на українській сцені.

***Ключові слова:** постановка, образи, режисер, актор, Тернопільський музично-драматичний театр ім.Т. Г. Шевченка*

Л. С. ВАНЮГА

АКТЕРСКИЕ И РЕЖИССЕРСКИЕ НОВАЦИИ ЯРОСЛАВА ГЕЛЯСА В ДРАМЕ «УКРАДЕННОЕ СЧАСТЬЕ» ИВАНА ФРАНКА НА СЦЕНЕ ТЕРНОПОЛЬСКОГО МУЗЫКАЛЬНО ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРА ИМ Т.Г.ШЕВЧЕНКО

В статье раскрываются особенности постановки драмы И. Франко «Украденное счастье» на сцене Тернопольского обласного музыкально-драматического театра им. Т.Г.Шевченко Ярославом Гелясом. Освещено собственный самобытный путь для сценического воплощения пьесы. Обращено внимание на создание образа Николая Задорожного, который стал одним из лучших на украинской сцене.

***Ключевые слова:** постановка, образы, режиссер, актер, Тернопольский музыкально драматический театр им. Т. Г. Шевченко*

L. S. VANYUHA

ACTOR AND PRODUCER INNOVATIONS OF YAROSLAV GELYASA IN DRAMA «STOLEN HAPPINESS» OF IVAN FRANCO ON THE STAGE TERNOPIL MUSICALLY DRAMATIC TO THE THEATER OF IM OF T.G.SHEVCHENKO

In the article the features of raising of drama of I.Franka open up «Stolen happiness» on the stage Ternopil musically dramatic theater the name of T.G.Shevchenko by Yaroslav Gelyasom. A producer found the original way for a stage embodiment of play. He created appearance of Mykola Zadorozhnygo, which became one of the best on the Ukrainian stage.

***Keywords:** raising, offenses, producer, actor, Ternopil musically dramatic theater the name of T.G.Shevchenko*

Останнім часом в українському театрознавстві все більший інтерес викликають питання, пов'язані із висвітленням тих постатей, які вписали важливу сторінку в історію становлення та розвитку національного театру. До них, в першу чергу, належить ім'я відомого українського актора і режисера, заслуженого артиста України Ярослава Томовича Геляса, театральні постановки якого завжди привертала увагу широкого кола фахівців та глядачів.

Питанням дослідження творчості Я. Геляса займалися українські вчені Р. Пилипчик, Р. Коломієць, Данилова І., Завалков С. та ін., але, на жаль, окремі сторінки його творчої діяльності ще недостатньо вивчені.

Мета статті – розкрити особливості постановки драми І. Франка «Украдене щастя» Я. Гелясом на сцені Тернопільського обласного музично-драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка, звертаючи увагу на створення ним одного з кращих образів Миколи Задорожного.

Драматичний твір Івана Франка «Украдене щастя» має, як відомо, багату сценічну історію. До цієї п'єси різного часу зверталось багато режисерів, та й нині вона з успіхом іде на сценах багатьох театрів.

Однією з найяскравіших постановок «Украденого щастя» в історії українського театру стала, без сумніву, вистава Київського національного драматичного театру ім. І. Франка, де головні ролі виконували: А. Бучма – Микола Задорожний, Н. Ужвій – Анна, В. Добровольський – Михайло Гурман; режисура Г. Юри, сценографія Я. Ушинського; прем'єра відбулась у березні 1940 р. Вистава стала мистецьким явищем, еталоном. Ще яскравіше вистава зазвучала у повоєнний період. Її триумфальний показ у Москві, в містах України викликав глибокий інтерес до драми «Украдене щастя» не лише в українських театрах; вона побачила світло рампи на кавказьких, прибалтійських сценах, а також у Східній Європі. В більшості постановок на українських сценах творчо використовували зразок уславленого київського театру. Широко практикували гастролі окремих виконавців-франківців у обласних театрах.

У Тернопільському музично-драматичному театрі ім. Т. Г. Шевченка постановка «Украденого щастя» І. Франка (режисер – Я. Геляс) ішла півроку (прем'єра – 27 лютого 1974 року). На сцені розігрувалася не лише Франкова драма, а й Гелясова, власне, через неї Ярослав Томович залишив Тернопіль і став головним режисером Закарпатського музично-драматичного театру. В Ужгороді вистава була відновлена, і більшість відгуків та рецензій фахівців стосуються, на жаль, саме ужгородського періоду. Та вистава тернопільців у постановці Я. Геляса стала здобутком і шевченківців. Це було своєрідне завершення тернопільського періоду творчості талановитого режисера.

Його тяжіння до глибокого осмислення минулого нашого народу було більш як очевидне. Дебютувавши інсценізацією за Франковими творами «Ой піду я в Бориславку» Л. Болобана та Л. Предславича (20.12.1963 р., сценографія С. Данилишина, музичне оформлення М. Кармінського), він дедалі розширював рамки репертуару театру. Тут «замешкали» П. Корнель і Ш. Петефі, Ю. Словацький і О. Грибосєдов, О. Островський та інші відомі автори. Період роботи в Тернополі позначений цілою низкою цікавих режисерських й акторських робіт майстра.

«Тернопільський період творчості Я. Геляса був справді натхненним. Він ставить тут понад три десятки вистав. Від першої «Ой піду я в Бориставку» за Іваном Франком і до останньої, теж Франкової, «Украдене щастя». А поміж ними були такі шедеври, як «Камінний господар» Лесі Українки, «Дай серцю волю, заведе в неволю» М. Кропивницького, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Незабутнє» О. Довженка, «Наталка Полтавка» І. Котляревського, «Роман Міжгір'я» за І. Ле, «Мати» К. Чапека. Кульмінацією стало «Украдене щастя», на яке все місто ходило з неабиякою цікавістю» [5, с. 372].

Вистава «Украдене щастя» перед тим уже йшла на тернопільській сцені. У 1948 році Тернопільський драматичний театр ім. І. Франка, об'єднавшись із Тернопільським музично-драматичним театром ім. Т. Г. Шевченка, вніс у репертуар свої вистави. Серед них було й «Украдене щастя», та, на жаль, відомостей про цю постановку немає.

Режисер Я. Геляс у роботі над «Украденим щастям» творчо розвинув кращі традиції українського театру. Втіленням класики на сцені він зберігав чіткість художніх позицій, основну спрямованість Франкового твору. Режисер виходить із того, що Франко мріяв бачити принижено людину праці випростаною, творцем своєї долі. Виявляючи протестуюче начало п'єси, він усвідомлював, що мистецтво розвивається шляхом поглибленого і всебічного дослідження людської особистості. Людина – явище складне, рухоме, котре не піддається

однозначній оцінці. Така була вихідна позиція при тлумаченні «Украденого щастя». І хоча режисер мав перед собою високі зразки, він не пішов шляхом повторення, реставрації уславленої вистави, а ступив на шлях шукання свого сценічного варіанта твору І. Франка, зокрема образу Миколи Задорожного, в ролі якого виступав вперше.

Для Я. Геляса-режисера були притаманні пісенність, метафоричність сценічного дійства, вміння зануритися в глибинну сутність драматургічного матеріалу, моделюючи життєві обставини, що їх підмітив автор. Та сама стихія рухала молодим І. Франком, в якому задум злетів від гуцульської пісні до високих філософських узагальнень, до осмислення людського буття складного, суперечливого світу. Обдумуючи долі Миколи, Анни, Михайла, доходиш висновку, що в них відображені доля не лише їхніх прототипів, і, навіть, не всіх бойків, галичан, навіть не всієї України, а, завдяки майстерності І. Франка – доля всього людства, і кожного окремого народу, і кожного з нас. Саме всіх і кожного з нас, бо всі ми трохи Задорожні, Гурмани, Війти, Анни, і саме це змушує тривожитися наші серця, як тривожило серця нашим батькам та дідам.

Уже початок вистави засвідчував, що режисер обрав самотутній шлях. Тернопільська вистава починалася з пісні опришків «Гей, браття опришки!». У ній – протест проти тих, хто зруйнував людське щастя. Ця пісня проходить лейтмотивом через усю п'єсу, втручається в дію, підпорядкована їй, виникає як емоційний акцент, врешті-решт створює соціальну атмосферу. Такі канонічні, традиційні сцени, як вечорниці, забави молоді біля корчми, режисер творчо переосмислив. Бойківська молодь і в експозиції, і в сцені перед «Пожинками», і у фіналі співає пісню опришків. Саме ця пісня надавала виставі характеру високої народної трагедії.

Спрощених, однозначних відповідей на питання, хто винуватець трагедії Анни, Миколи Задорожного, Михайла Гурмана режисер-Геляс не визнавав.

Анна – М. Геляс правдиво передавала тяжке життя з нелюбом, вона боролася за свою скривджену, знівечену любов, ламала освячені церквою традиції – не боялася ні поговору людського, ні суду Божого. Вона кохає – і цим сказано все.

Михайло – Я. Мелець. Ніби зійшлися хрест-навхрест різні, протилежні одне одному начала в одній особі – вир, шаленство пристрасті. Кохання ніжне, щире серце, які породжують і зло, і добро водночас, й бажання будь-що відстояти своє щастя. Він і жертва, але він і носій зла, жорстокий кривдник.

Ярослав Геляс, режисер-романтик, сповідуючи яскраву театральну форму, по-своєму вирішив складний драматичний твір. І в цій виставі майстер виявив уміння мислити масштабно, зберігаючи при цьому притаманну йому рису говорити з глядачем мовою поетичної образності. П'єса у трактуванні Ярослава Томовича переросла вузькі рамки соціально-побутової драми – завдяки емоційно зарядженим сценам, котрі відкривали першу і третю дії, грозивим хмарам, що колобродили у вишині та поза хатами, сплеском неспокою і тривоги, розпачу і ненависті, нарешті, романтично піднесеній тональності.

«Помиляються ті актори, – говорив Я. Геляс, – які намагаються відтворювати життя як воно є, змальовують своїх персонажів буденно-побутово. Сцена стає мистецтвом лише тоді, коли життя на ній протікає набагато інтенсивніше, ніж звичайно в побуті» [1, с.119].

Усі вимоги, які Геляс-режисер ставив перед виконавцями, він окреслював, насамперед, перед собою. Не сприймаючи однозначності, однобарвності розуміння образу, шукав психологічної складності, діалектики душі свого героя. Затамований, глухий протест наростає – відчувається, що такі думки про вікову соціальну несправедливість не вперше його бентежать. Він творить «симфонію акторських барв, які роблять образ опуклим, яскравим, незабутнім» [4].

Вражала перша поява Миколи-Геляса. Він одразу ж приковував до себе увагу. Щось значне було у довірливому обличчі, в кожному його русі, в страдницькому погляді, сповненому шанобливої любові до дружини, почуття, яке може померти тільки разом із ним самим.

Із цього моменту увага режисера зосереджена на Миколі Задорожному. Він не задумував моновистави, її й не було. Справа в тому, що його партнерам, молодим акторам М. Геляс та Я. Мелцю, не вистачило тієї внутрішньої сили, психологічної заглибленості, щоб створити

рівнозначні за силою образи поруч із Миколаю-Гелясом. Він виростає з-поміж своїх партнерів силою неординарного таланту актора-трагіка. «Актриса передає страдницькі внутрішні боріння героїні, її намагання зберегти все, як є, не дати почуттям зруйнувати усталене. В окремі моменти ми відчуваємо, як Анна терзається, яких зусиль потребує від неї боротьба за те, щоб не втратити гідності, поваги людей і віддатись тому, що владно кличе, тягне, немов магніт. Свою роль виконавиця проводить, на жаль, нерівно. Часом вона тримається дуже вже напружено. Іноді занадто метушиться, не витримує тих вкрай необхідних і багатозначних пауз, які важать більше, ніж деякі не в міру довгі монологи...

...Я. Мелець досить виразно передає бездушність, жорстокість, підступність Гурмана. Негативність героя підкреслюється ще й тим, що молодий актор грає якимось прямолінійно, малює самовпевненого, нахабного красеня, який найчастіше любить власною персоною, позує, не говорить, а декламує. За всім цим зникає і натяк на те, що перед нами людина складна, натура не позбавлена благородних поривів, в якій живе сильне, чисте почуття. Ніде, навіть у хвилини пристрасних зізнань і ніжних обіймів, не вчувається у Гурмана й крихти світлого і гарного. Непереконливо звучать в устах актора передсмертні слова героя, які проливають найяскравіше світло на все обличчя Михайла, на те, як він мучився у своїй до болю страшній гонитві за страченим щастям» [2].

Актор іде нелегким, сповненим мук і страждань шляхом свого героя до трагедійної розв'язки. До нього і до його героя приходять не лише усвідомлення втраченого і вкраденого щастя, а й народження почуття помсти до кривдників.

Так, на початку було кинуте зерно, яке мало зійти і вирости.

Критики високо оцінили роботу Геляса над образом Миколи Задорожного: «Після неперевершеного А. Бучми він сміливо зіграв Миколу Задорожного, переконав глядачів у праві подати Миколу бунтарем» [3]. Богдан Ступка також зазначив: «Мені дорогий бунтарський дух, який Геляс відчув у своєму героєві» [7].

Не втрачаючи надій, незважаючи на нескінченні удари долі, живе Микола-Геляс. Несподівана поява Михайла Гурмана, який ніби з мертвих воскрес, ускладнює ситуацію.

За автором, Микола перебуває за лаштунками, коли Анна собі зізнається, що почуття до Михайла не перегоріло, жевріло і раніше, а нині, з його появою, запалахкотіло нескореним полум'ям. Режисер вибудовує іншу сцену.

...Микола-Геляс сидить за столом, спиною до Анни, до глядачів – обличчям. Стискує заскоружлими, натрудженими руками голову і дивиться в зал із німим запитанням, – кожне слово Анни, її сповіді, б'є по ньому нещадно. І стільки в ньому розпачу, розуміння безвихідності становища, що стає моторошно. Зала завмирає. Що ж буде далі з ним, з Анною, з усіма трьома? З усього видно, Михайло любить Анну і не поступиться своїм щастям. Драматичне напруження зростає.

Від сцени до сцени наростає в Миколі протест. Анні не дорікає, не б'є її, не сварить і, навіть, не питає, чого та не відвідала його ні разу у в'язниці, й натяком не дає знати, чи відомо йому те, що сталося між нею і Михайлом. Страшне мовчання Миколи-Геляса. Коли ж він відчиняє двері й бачить, як Анна та Михайло, не криючись, цілуються, то один погляд цієї миті розповів, які бурі вирують у його душі. І хоча він одразу зачиняє двері, але той погляд залишається з глядачами. Німа пауза, що її майстерно витримав актор, була конче необхідна і багатозначна в подальшому розвитку образу. Слушно зауважив журнал «Український театр»: «Любов зігриває його душу і через усі незгоди життя дарує йому те, без чого взагалі не можна жити людині, – надію... Врешті, любов у скрутну хвилину пробуджує в ньому борця» [6, с. 17].

У ролі Миколи пластичну виразність Геляс довів до довершеності. У голосі та в усій поставі Миколи-Геляса – прохання, застереження Анні, щоби вона на людях не показувалася з Михайлом. Це не були слова, кинуті спересердя, вони були, як продумана дія.

Про Ярослава Геляса в ролі Миколи не скажеш, що він із тих, які прибиті на цвіту. Його герой виснажений фізично, але не духовно. Любов воскресила в ньому такі глибинні почуття,

що надавали сили скинути зі себе тягар покори, схилення перед злом, викликали нездоланне прагнення до щастя. А коли зазіхнули на найдорожче, він стає невпізнано страшним.

Доцільно сказати, що на роль Миколи Задорожного було затверджено разом з Я. Гелясом ще одного актора – С. Онипка. Ось як порівняв майстерність акторів рецензент газети «Вільне життя» С. Завалков: «Різні манери і темпераменти виконавців обумовили деяку несхожість у змалюванні одного й того ж типу. С. Онипку більше вдається підкреслити лагідність, стриманість, сердечну простоту свого героя, те, як він мовчазно зносить біль, що защемив йому серце. Я. Геляс з особливою силою передає вибухову силу, що, вилившись з глибин бідаря зовні, в новому світлі представляє тиху, сумирну, покірну людину, показує зріючий в ній бунт» [2].

Цієї сцени нема в тексті І.Франка, вона безсловесна і народилася в театрі. Тут ми зустрічаємося з фактом неабиякого значення. Справа не в тому, що Я. Геляс «дописав» І. Франка. Режисер і актор, в якого є своя тема, своє ставлення до життя, особливо чутливо ставиться до матеріалу, вслухається в «голос» автора, заглиблюється у своєрідність його стилю і розуміння його життєвих стосунків, для нього авторський стиль – не сума зовнішніх прийомів, а виражене осмислення драми життя. Ось чому й з'явилася ця сцена: йдуть селом, викликаючи поговор і осудливі погляди Анна і Михайло (жандарм перевіряє порядок). Їх побачив Микола, який стояв у гурті односельців-чоловіків. За сценою виникає варіація до пісні «Гей браття, опришки!». Микола і ті, котрі були з ним, вирішили не пускати до хати Анну з Михайлом. Отак, переступаючи з ноги на ногу, почали пантомімічну сцену, що перейшла в гуцульський танець «Аркан».

За цим починалася передфінальна сцена, що логічно виходила з попередньої. Сцена, яку називають «Поминки». То і сповідь перед гостями, які увійшли в хату, то і поминки за своїм втраченим «щастям». Монолог Миколи в цій сцені – реквієм за своїм життям. Монолог став і звинуваченням, викликом тим, хто занапастив, обікрав.

Геляс-режисер свідомо зняв момент убивства Михайла. Цей момент має глибоке історичне коріння і не був довільною вигадкою режисера. Фінал продиктований бажанням зняти момент особистої помсти. Гелясів герой проходив складний шлях від покори до протесту, до відчуття свого права на щастя. Не сокиру взяв у руки Микола, а рушницю. Але не вистрелив, щоби не було приводом до тлумачення пострілу як особистої помсти. Михайло потягнув за гвинтівку, і вона зненацька вистрелила. З мечем прийшов Михайло, від меча і гине – така метафора фіналу.

...Вмирає Михайло Гурман. Схиляється над ним Анна у невтішному горі. Миколу Задорожного-Геляса з його роз'ятреним серцем усе ще не залишає віра, що життя не закінчилося, настільки багато сподівань у його словах, якими завершується вистава: «Аню, успокойся, хіба ти не маєш для кого жити?». Знову звучить пісня опришків, яка набуває сили гніву, непокори, життєдайної незламності народу.

Стильова єдність і точність віднайдених форм були притаманні художньому оформленню, що здійснив М. Стецюра. Декорації, гама освітлення, де переважали похмурі тони, музика, котру підібрав Є. Корницький, створили атмосферу, що відповідала часові та подіям, які відбувалися, допомагали глибше відчути трагізм, усім серцем сприймати те, про що йдеться в сумній історії про вкрадене щастя людини.

Отже, у постановці п'єси І. Франка «Украдене щастя» Я. Геляс як виконавець головної ролі Михайла Задорожного та режисер-постановник, не порушуючи авторського тексту, знайшов ті художні втілення, які найбільше відповідали оригіналу. На відміну від багатьох інших акторів він втілював на сцені не мелодраму і не побутову драму, а трагедію, зберігаючи художні риси театру Франка, а саме – глибинну правдивість, народність, високу, власне Франкову, високохудожню драматургічну форму, добираючи свої засоби виразності для її втілення.

Постановка Я. Гелясом драми І. Франка, «Украдене щастя» та втілення ним головного героя Михайла Задорожного ще нераз привертатиме увагу багатьох істориків українського театру своєю оригінальністю і безпосередністю інтерпретації.

ЛІТЕРАТУРА.

1. Давидова І. М. Ярослав Геляс / І. М. Давидова. – К.: Мистецтво, 1986. – 186 с.
2. Завалков С. Знаменитий твір Каменяра / С. Завалков. Вільне життя. –1974. – 6 квітня.
3. Кусенко О. Майстер сцени / І.О. Кусенко. Радянська Україна. – 1984. – 17 листопада.
4. Паламаренко А. Творческий успех / А. Паламаренко // Правда Украины. – 1966. – 12 апреля.
5. Садовська Г., Собуцька В. Два пера – одна любов / Г. Садовська, З. Собуцька. – Тернопіль: Збруч, 2007. – 142 с.
6. Сулименко А. Вечори з українською класикою / А. Сулименко // Український театр. – 1977. – № 4.
7. Ступка Б. Полстолетия на сцене / Д. Ступка // Правда Украины. – 1984. – 18 ноября.

УДК 7.071.2

І. О. КУСЯК

**ПРОЦЕС ФОРМУВАННЯ УКРАЇНСЬКОГО ПРОФЕСІЙНОГО ТЕАТРУ ХХ СТОЛІТТЯ
ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ТВОРЧОСТІ ЯРОСЛАВА ГЕЛЯСА**

У статті проведено аналіз процесу формування українського професійного театру ХХ ст. через призму творчості талановитого режисера, народного артиста України Я. Т. Геляса. Охарактеризовано його основні творчі здобутки та новаторські пошуки в режисерській та акторській майстерності.

Ключові слова: театр, режисер-новатор, актор, героїко-романтичні традиції.

І. О. КУСЯК

**ПРОЦЕСС ФОРМИРОВАНИЯ УКРАИНСКОГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ТЕАТРА
XX СТОЛЕТИЯ СКВОЗЬ ПРИЗМУ ТВОРЧЕСТВА ЯРОСЛАВА ГЕЛЯСА**

В статье проведен анализ процесса формирования украинского профессионального театра XX ст. сквозь призму творчества талантливого режиссера, народного артиста Украины Я. Т. Геляса. Охарактеризовано основные творческие достижения и новаторские поиски в режиссерском и актерском мастерстве.

Ключевые слова: театр, режисер-новатор, актер, героико-романтические традиции.

І. О. KUSIAK

**THE FORMATION OF UKRAINIAN PROFESSIONAL THEATER OF TWENTIETH
CENTURY IS REFLECTED THROUGH THE PRISM Y.T. HELYAS' WORK**

In article is analysed the formation of Ukrainian theater of twentieth century is reflected through the prism of work of talented producer, folk artist of Ukraine Y.T. Helyas. It is characterized his basic artistic achievements and innovative research in directing and acting.

Keywords: Theatre, producer-innovator, actor, heroic and romantic traditions.

Останні роки принесли чимало зрушень у розкриття та вивчення невідомих сторінок вітчизняної культури. Багато імен, подій та явищ протягом десятиліть не досліджувалися. Найбільш руйнівних наслідків завдала спроба вилучити із загального контексту ті імена, відсутність яких утворювала значне, навіть загрозливе провалля одразу в кількох галузях розвитку культури. Одне з головних завдань, яке стоїть перед сучасними дослідниками, – повернення цих імен до загальнокультурного обігу, вивчення творчої спадщини і діяльності тих, хто в умовах суворої дійсності, коли поле української культури являло собою необроблену ниву, поклали на власні плечі тягар копіткої, виснажливої праці одночасно на всіх ланках суспільно-культурного життя.

Не одну яскраву сторінку вписав у літопис українського сценічного мистецтва Тернопільський академічний драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка. Завжди й у всьому

залишався сучасним: у виборі репертуару, у вимірі актуальності. Він дав перше сценічне життя багатьом творам вітчизняної та зарубіжної драматургії, утверджував високі гуманістичні принципи нашого сьогодення.

Дотепер залишається маловивченою і майже невідомою широкому загалові театральна діяльність народного артиста України Я. Т. Геляса, яка є яскравою сторінкою в історії українського театру ХХ ст. Саме театр, що за своєю природою є мистецтвом синтетичним, став тим перехрестям, на якому зійшлися різноманітні знання, захоплення і таланти митця. Ярослав Томович Геляс у біографії Тернопільського театру ім. Т. Г. Шевченка посідає помітне місце. Понад десять років свого мистецького життя (1963–1974) віддав він колективу «шевченківців», працюючи одночасно головним режисером театру і актором. З його ім'ям пов'язані найбільші досягнення колективу, найзначніші його успіхи. За час діяльності Я. Геляса на посаді головного режисера театр вийшов на широкі простори, здобув республіканське і всесоюзне визнання. Немало молодих акторів завдячують йому своїм творчим зростанням, своїми успіхами на ниві театрального мистецтва. [10]

Театральна творчість Я. Т. Геляса потребує вивчення в контексті мистецьких, філософсько-естетичних пошуків, які відбувались в українському театрі ХХ століття. Його режисерська та акторська спадщина не тільки не досліджена, а навіть не опублікована в повному обсязі. Теоретичний та історичний аспект його театральної діяльності не відображений в жодному з досліджень творчості митця.

Мета статті – визначити роль сценічної діяльності Я. Т. Геляса у процесах формування українського професійного театру ХХ століття та вивчити творчість самого митця як цілісне художнє явище.

Великий майстер сцени, актор і режисер Ярослав Геляс народився 21 листопада 1916 р. в с. Терпилівка (тепер Підволочиського району). Навчався в Тернопільській гімназії. Акторську діяльність розпочав у мандрівному театрі під керівництвом Б. Сарамаци, був хористом, робітником сцени, помічником режисера, контролером. Працював у мандрівній трупі ім. Івана Тобілевича разом із М. Бенцалем, Л. Кривицькою, І. Рубчаком та іншими відомими галицькими акторами.

Молодого юнака з чудовим голосом запросив до свого театру Йосип Стадник. Потім була робота в театрі ім. Лесі Українки у Львові. З того часу, як він виступив у ролі Михайла Гурмана в «Украденому щасті», каменярський дух став його супутником на все подальше творче життя. Так було і в роки роботи у Львівському театрі ім. М. Горького. Вчителем у ці роки став для Я. Геляса режисер В. Скляренко. В роботі з ним уперше на українській сцені було створено образ Чацького за твором О. Гриб'єдова «Лихо з розуму». Саме тоді Ярослав Геляс став митцем, який тяжіє до поетичної театральної стилістики, актором романтичного складу. Відтак у цій ролі його й запримітив М. Крушельницький. У 1949 р. він запросив Геляса до Харкова. Тут у 1950 р. творчим відкриттям було створення образу шекспірівського Гамлета. Уявити собі першого Гамлета на українській сцені допомагає картина художника Сахненка «Ярослав Геляс в ролі Гамлета». Роботу Геляса високо оцінила преса [7, с. 56].

У ці роки зміцніла творча дружба Ярослава Геляса з курбасівцями, зокрема з дружиною Леся Курбаса Валентиною Чистяковою. Вони були зайняті у виставі «Роки блукань» О. Арбузова. Не можна не згадати п'ять театральних сезонів, коли Я. Геляс працював у театрах Києва, Львова, Одеси, творив із такими самобутніми режисерами, як М. Крушельницький, Г. Юра, В. Василько. Вони збагатили творчу палітру митця, вивели на шлях самобутності, високої акторської і режисерської майстерності.

Понад десять років мистецького життя (1963-1974) Я. Геляс віддав Тернопільському театрові ім. Т. Шевченка. «Це дуже приємно, – писав він, –через багато років повернутися до рідного краю, ступити на сцену чудового театру, про який колись лише мріяв» [2].

Режисерським дебютом стала вистава «Ой, піду я в Бориславку» (за Іваном Франком), де він зіграв Івана Півторака.

Наслідуючи Л. Курбаса і М. Крушельницького готуючи нову зміну, як головний режисер, будував театр прийдешнього. Це позначилось у роботі над виставою «Дай серцю

волю, заведе в неволю» М. Кропивницького. Саме в цьому спектаклі, можливо, вперше з такою граничною визначеністю було відчутне формування власного режисерського почерку.

Тернопіль став своєрідною Меккою. На базі вистав театру влаштували семінари, симпозиуми, фестивалі. Головний режисер створив новий тернопільський театр. Після Тернополя Я. Геляс 22 роки працював у Закарпатському українському музично-драматичному театрі в Ужгороді. Тут він створив ряд фундаментальних вистав: «97» М. Куліша, «Жменяки» О. Томчанина, О. Гриба, «Дай серцю волю, заведе в неволю» М. Кропивницького, «Украдене щастя» І. Франка. У цій виставі Я. Геляс виступив як режисер і як виконавець ролі Миколи Задорожного. Роль, що супроводжувала його все творче життя, наче свідок зростання художнього хисту митця. Ярослав Геляс проявив себе і як чудовий кіноактор, створивши ряд яскравих образів: Нідова («Чортова дюжина»), Романовського («Дума про Британку»), Штефана Дзвінки («Олекса Довбуш»), Івана Франка («Родина Коцюбинських»), Ганського («Помилка Оноре де Бальзака»), Михайла Павлика («Іван Франко»).

Як митець Ярослав Геляс – постать своєрідна та самотня. Небагато в Україні було режисерів, у творчості яких так виразно і послідовно проявлялися традиції героїко-романтичного театру. «Театр великої правди, який ми хочемо створити, – писав Я. Геляс, – неможливий без елементів новаторської сценічної романтики» [4]. Непримиренний противник всілякої «сірятини» на сцені, приземленої, натуралістично-побутової правдоподібності, він обстоює мистецтво великих почуттів і пристрастей, широких філософських узагальнень, гостродраматичних конфліктів і масштабних характерів. Щоправда, не завжди йому вдалося реалізувати свої художні задуми. Серед вистав, поставлених ним, є й прохідні, невисокої якості, проте в кращих своїх роботах він демонструє талант глибокий та оригінальний.

Театрально-критичний доробок Я. Т. Геляса кількісно дуже великий, і його внесок у розвиток вітчизняного театрального мистецтва є вагомим і значущим. Митець залишив нам свідоцтво очевидця становлення нової української драми. Він точно і доказово вказував на хиби і неточності, притаманні новим творам, визначав хвороби українського театру, українського актора. В його критиці актор-художник часом переважав аналітика, і саме в цьому полягає її своєрідність і привабливість.

Я. Т. Геляс був режисером таких вистав, як «Північна мадонна» братів Тур, «Марина» М. Зарудного, «Камінний господар» Л. Українки, «Дай серцю волю, заведе в неволю» М. Кропивницького, «Лихо з розуму» О. Грибоєдова, «Вільний вітер» І. Дунаєвського, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського, «Незабутнє» О. Довженка, «Бережи мою тайну» В. Собка. Високу мистецьку оцінку одержали постановки Я. Геляса «Ой, піду я в Бориславку», «Украдене щастя» І. Франка, «Дай серцю волю...» М. Л. Кропивницького, «Цар Іван Шишман» К. Зидарова, «Мати» К. Чапека, «Кум королю» М. Стельмаха, «Балладина» Ю. Словацького. Визначаючи в доробку „шевченківців” місце вистави «Незабутнє» О. Довженка, театрознавець І. Давидова пише: «Незабутнє» — своєрідний маніфест театру, новий, вищий ступінь у розвитку зовнішньої постановочної культури, в оволодінні режисерським мистецтвом і внутрішньою акторською технікою. Це взятий рубіж у ствердженні одної з різновидностей поетичного театру сучасності (героїко-романтичної) і в розвитку традиційної (образно-поетичної) лінії української сцени» [8].

Пафос, монументальність і окриленість образів, широта філософських роздумів-узагальнень, притаманні поетиці О. Довженка, виявилися близькими і Я. Гелясу, надихали його, будили творчу фантазію. І це, зрештою, привело до того, що йому пощастило підвестися до рівня Довженкового твору, знайти для нього відповідний сценічний еквівалент. Чи ненайважчим для постановника завданням було знайти збірний, узагальнений образ вистави, до якого сходяться і з якого випливають всі смислові, емоційні і дійові концепції. У пошуках такого образу Я. Гелясу добре прислужилися можливості суміжних мистецтв, зокрема мистецтва балету, пантоміми, кіно.

Загальний аналіз режисерського та акторського доробку Я. Т. Геляса засвідчив, що він митець перехідної доби, і його роботи тому яскраве свідчення. Традиційність і новаторство, народництво і модерн, вічне і злободенне парадоксальним чином злились воєдино у його п'єсах, відобразивши хитку картину світу, в якому він жив, невизначеність і несталість нових

ідей, стилів і напрямів, прагнення до нового і неспроможність розірвати остаточно зв'язок з минулим. Він був одним із перших, хто розпочав в українській, зрештою, і в світовій драматургії застосовувати нові методи і прийоми епічного театру, створював драматичні твори на основі масових сцен, поєднаних за принципом монтажу епізодів, вводив до драматичної тканини кінокадри.

Вистава «Дай серцю волю, заведе в неволю» М. Кропивницького, поставлена Я. Гелясом, відкрила для широкого загалу цілий ряд першокласних акторських талантів. Насамперед це стосується Володимира Ячмінського, блискучого виконавця ролі Івана Непокритого. Найбільше досягнення актора — цілковите перевтілення в образ, органічне злиття з ним. В. Ячмінський у своєму героєві розкрив високу культуру почуттів, невичерпний народний оптимізм, повсякчасну готовність бути там, де лихо, де людський біль і сльози, незважаючи на власний біль і власні сльози. Передав щедро, щиро, з такою мірою життєвої вірогідності, що стирається межа між сценою і дійсністю [5].

Оцінюючи критичну діяльність Я. Геляса, необхідно враховувати не тільки його мистецькі уподобання, насамперед спрямованість практичної діяльності в галузі театру та завдання, які він ставив перед сценічним мистецтвом. Так само, як й інші діячі вітчизняної культури, він вважав, що театр має бути осередком культурного і суспільного поступу, а для цього має бути професійним в широкому розумінні цього слова, нести зі сцени живе слово. Щоб зрозуміти творчість Я. Геляса, самотність його театральних починань, потрібно співвідносити їх із його розумінням призначення театру, з ідеєю, яка пронизувала все його життя й багатогранну творчість. Розглядати його театральну діяльність необхідно саме з цих позицій, інакше не можна досягнути її сутність.

Я. Геляс не тільки прагнув нести освіту, культуру і саме національну культуру в широкі народні маси, а й показати спільноті природні таланти, які криються в глибинах народу.

Ескіз, драматичний етюд, драма-казка, історична драма, інтермедія, драматичний нарис, драматична фантазія з живим образом, драматична картина – це далеко неповний перелік привнесених жанрових утворень, використаних Я. Гелясом. Незвичність і спонтанність створених режисером комбінацій не залишає сумнівів, що це не запозичення, а оригінальні, цілком авторські підходи. Важливо також підкреслити, що та увага, яку він приділяє визначенню жанру своїх драматичних творів, продиктована не бажанням вразити чи продемонструвати свою творчу дотепність, а це відбиток наполегливих творчих пошуків режисера.

Смислоутворюючим стрижнем драматичних колізій у виставах Ярослава Геляса постає протистояння споконвічних морально-етичних засад людського співіснування, поза якими поняття і явища людської особистості втрачають сакральний сенс. Концентруючи свою увагу переважно навколо амбівалентного освоєння морального та психологічного змісту життя, режисер розглядає своїх героїв як носіїв тих чи інших моральних категорій.

Акцентуючи увагу на ролі чуттєво-емоційного начала в запропонованій Я. Гелясом драматичній концепції дійсності, треба, однак, уточнити, що все це ніякою мірою не означає, що у його роботах відсутній динамізм «зовнішньої» дії, яка визначає напругу драматичної інтриги.

Роботи Я. Геляса, як, власне, і вся тогочасна драматургія, представляють собою доволі неоднорідне явище – і за вибором тем і сюжетів, і за арсеналом зображальних засобів, і за ступенем суб'єктивації світу. Перейнявшись новими «віяннями», що буквально сколихнули національне мистецтво, Я. Геляс відмовляється визнавати догмат будь-яких регламентаційно-естетичних обмежень. Він обирає шлях активних творчих пошуків, які конкретизуються в доволі своєрідному синтезі прийнятних і близьких його світобаченню елементів. Ця загалом характерна тенденція до диференціації різноступеневих стилістичних рядів залежно від тих конкретних завдань, які ставить перед собою митець, працюючи над кожною окремою виставою, проявилась у творчості Я. Геляса досить рельєфно. Залучаючи до створення своїх драматичних творів кожного разу нові, відмінні за своїми естетичними параметрами інтенції, Я. Геляс попри усю їхню внутрішню «різність», а іноді і відверту стилістичну суперечливість, домагається ефекту «стереофонічності» змісту своїх вистав, що, вочевидь, є тією домінантною

властивістю творчого обдарування драматурга, яка визначає самобутність і «нестандартність» його художнього мислення.

Щедрою та плідною була театральна діяльність народного артиста УРСР Я. Геляса як актора і режисера. Його працю з колективами характеризує майстерність перевтілення актора в роль, емоційно-психологічне розкриття внутрішнього світу героя, екранізація кращих вистав у кіно й на телебаченні, відновлення давніх традицій музичного театру.

Вистави Я.Геляса дійсно не дають повної картини про стилістичну еволюцію, про його творчий набуток – це цілісна естетична система. Просто між окремими виставами Я. Геляса попри усю їхню художньо-стилістичну «самодостатність» існує глибокий внутрішній зв'язок, який простежується лише на рівні узагальнюючих тенденцій художнього методу і в деяких «наскрізних» мотивах, які ніколи не зникають з творчості режисера, хоч і значною мірою модифікуються відповідно до тих творчих завдань, які він ставив перед собою.

Гостре відчуття духу часу дозволило Я. Гелясу вловити і відтворити основні рушійні тенденції, характерні для своєї соціально-культурної епохи. Але історичні суперечності доби проявились не тільки в художній тканині поставлених вистав, а й у його свідомості, і, зрештою, особистій долі. Потрапляючи в театр, п'єса з оригінальної і цілком самостійної художньої епістемі мимоволі перетворюється на первісну матрицю, на базі якої театр витворює власний творчий продукт – виставу. Я. Геляс належить до тих режисерів, чий творчий доробок успішно здолав випробування театром. Майже всі його драматургічні візії мали сценічну історію, а деяким з них судилося стати справжніми подіями у театральному житті свого часу. Він справедливо вважався репертуарно популярним режисером. Якби ж свого часу проводили модні сьогодні рейтингові дослідження, то у цьому гіпотетичному «конкурсі» перші місця за кількістю здійснених постановок, безперечно, вибороли б вистави Я. Геляса.

Методи Я. Геляса впевнено увійшли до репертуару професійних театральних колективів, де вони набули тієї повноти естетичного буття, якої драматургічний твір набуває тільки на сцені.

Отже, Ярослав Геляс як творча постать є однією з найяскравіших особистостей ХХ ст. в українському театрі, проте донині немає монографічного дослідження його методів режисерської роботи з повним їх висвітленням, а також відсутнє наукове обґрунтування його креативно-новаторської мистецької діяльності. Ім'я та доля цього актора і режисера безпосередньо пов'язані з процесами формування та становлення українського театру, що обумовлює необхідність більш ґрунтовного дослідження його творчого життя.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бубній П., Матейко Р. Його священний храм: 80 років від дня народження Ярослава Геляса / П. Бубній, Р. Матейко // Вільне життя. – 1996. – 22 листопада.
2. Геляс Я. Любіть театр / Я. Геляс // Вільне життя. – 1963. – 3 листопада.
3. Геляс Я. Особиста відповідальність митця / Я. Геляс // Культура і життя. – 1971. – 15 квітня.
4. Геляс Я. Сповідуючи новаторську романтику / Я. Геляс // Український театр. – 1970. – №1. – С. 7.
5. Давидова І. Акторська дружба поколінь: [Про акторів Тернопільського театру Я. Геляса і В. Ячмінського] / І. Давидова // Молодь України. – 1968. – 31 травня.
6. Давидова І. З гнізда Курбаса / І. Давидова // Демократична Україна. – 1995. – 12 грудня.
7. Давидова І. М. Ярослав Геляс / І. Давидова – К.: Мистецтво, 1986. – С. 56 – 71.
8. Давидова І. Традиції сьогодні: [«Незабутнє» О.Довженка] / І. Давидова // Культура і життя. – 1968. – 11 серпня.
9. Загребельний П. Маєстро театру й кіно: (Я. Геляс) / П. Загребельний // Свобода. – 1996. – 19, 26 листопада.
10. Корнієнко О.З. Тернопільський театр імені Т.Г.Шевченка / О.Корнієнко – К: Мистецтво, 1980. – 102 с.
11. Крушельницький М. Современность-источник вдохновения / М.Крушельницький // Знамя коммунизма.– 1958. – 13 июня.

12. Кусенко О. Майстер сцени / О.Кусенко // Радянська Україна. – 1984. – 17 листопада.
13. Лучко Л. Ярослав Геляс / Л. Лучко // Вільне життя. – 1960. – 21 червня.
14. Мельничук Б. Рідний Ярослав Томович / Б. Мельничук // Вільне життя. – 1991. – 15 листопада.
15. Ротар Д. «Яке знання доби, народу, душі людської»: (Я. Геляс) / Д. Ротар // Русалка Дністрова. – 1996. – 21 листопада.

УДК 7.036.1

Г. В. БАБИНСЬКА

СУЧАСНА УКРАЇНЬСЬКА ДРАМАТУРГІЯ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТ.: РЕАЛЬНІСТЬ ЧИ ВІРТУАЛЬНІСТЬ

У статті розглядається творчість українських драматургів через призму засвоєння їхніх творів театральнo-мистецькими колективами України. Аналізується панорамність їх сценічних втілень та актуальність проблематики. Зосереджена увага на проблемах та пошуковості розвитку молодшої української драми.

Ключові слова: сучасна українська драматургія, український театр, сценічні втілення, актуальність тематики, проблеми розвитку.

А. В. БАБИНСКАЯ

СОВРЕМЕННАЯ УКРАИНСКАЯ ДРАМАТУРГИЯ КОНЦА ХХ – НАЧАЛА ХХІ В.: РЕАЛЬНОСТЬ ИЛИ ВИРТУАЛЬНОСТЬ

В статье рассматривается творчество украинских драматургов сквозь призму усвоения их произведений театральнo-художественными коллективами Украины. Анализируется панорамность их сценических воплощений и актуальность проблематики. Сосредоточено внимание на проблемах и поисках путей развития молодой украинской драмы.

Ключевые слова: современная украинская драматургия, украинский театр, сценические воплощения, актуальность тематики, проблемы развития.

A. V. BABYNSKA

MODERN UKRAINIAN DRAMA END OF XX – BEGINNING OF XXI CENTURY. REALITY OR VIRTUALITY

In the article the work of Ukrainian drama through the prism of their works mastering theater and art groups in Ukraine. Analyzed panoramic of their stage incarnations and relevant issues. Focus on the problems and searching of development of young Ukrainian drama

Keywords: modern Ukrainian drama, Ukrainian theater, staging, urgency of issues, development problems.

Теза про відсутність сучасної української драматургії не нова. Вона стала предметом гострих дискусій літературознавців, а особливо театрознавців, оскільки саме цей рід літератури визначає ідейно-тематичне спрямування і творчий рівень театру. На «глибоку системну кризу», на брак «нових ідей і, чи не найперше, національного художнього самоусвідомлення» вказує аналіз драматургії у «Сучасній українській літературі» [11, с. 445], що вже у шкільних навчальних закладах формує думку стосовно новітніх тенденцій розвитку епосу та лірики, проте на драматургію відводиться всього один абзац.

Я. Верещак, аналізуючи подібний стан речей, навпаки, представляючи в альманасі сучасної української драматургії десяток авторів з їхніми творами, називає подібні твердження «комедією з нашою вітчизняною драмою» і, роз'яснюючи наявний стан справи, посилається на «відсутність конкретних інформаційних каналів повсюдно – як у театральних, так і в ширших громадських колах» [10, с. 8].

І перше, і друге твердження небезпідставні.

Аналізуючи стан української драми першого десятиліття незалежності на прикладі 105 українських п'єс, Лариса Залеська-Онишкевич акцентує увагу на їх функції, на жанровому забарвленні, тематиці, водночас дискутує і про постійне «є» чи «нема» її. «Несправедливими» вважає думки, висловлені у двох статтях Анни Липківської (1995) та нотатці Юрія Іздрика (1998), в яких йшлося про обмеженість як в кількісному, так і в якісному вияві творів сучасних авторів [2, с. 412]. І хоча аналіз проводився на ґрунті першого десятиліття незалежності, а зараз добігає кінця друге, проте дискурс стосовно розвитку сучасної української драми не зменшується. Тому й актуальними стають пошуки, відкриття маловідомих сторінок із творчості драматургів, а тим паче, якщо вони базуються на фінальному акті призначення – взаємодії їх з театральними колективами України.

Мета нашого дослідження – проаналізувати через сценічні втілення наявний стан розвитку сучасної драми, зосередити увагу на маловідомих п'єсах і спонукати до широкого ознайомлення та творчої реалізації творів, що пройшли уже апробацію на сценічних площадках театрів, і тих, які нещодавно з'явилися у молодих драматургів, проте порушують питання, співзвучні нашому часу. Бо, як твердить Лариса Залеська-Онишкевич, «можна чекати на Годо ціле життя, можна про нього говорити ціле життя або можна його бачити біля себе кожного дня» [2, с. 413].

«Сучасна українська література» вийшла друком у 2006 році. Якщо зосередити увагу на репертуарі творчих колективів цього періоду, а саме на втіленні драматичних творів сучасників, їх концептуальній проблематиці, тематичній актуальності, то картина вимальовується не така вже й критична.

«Свангеліє від Івана» – п'єса А. Крима у 2004-2005 роках пройшла по кількох сценах України: Тернопільський, Івано-Франківський, Рівенський, Луганський музично-драматичні театри.

Земля – споконвічна годувальниця роду людського – стає темою твору і гострою проблемою сьогодення, бо через бездарність нас, сьогоднішніх, втрачає своє основне призначення – заростає бур'янами, знижує свою плодючість, заодно і тягне до загибелі село.

В. Хім'як на прикладі Тернопільського театру аналізує і драматургічний твір А. Крима, і неординарну режисерську трактовку О. Мосійчука при постановці п'єси, цитує думки Г. Садовської про виставу: «Свангеліє від Івана» сприймається як вибух, як бомба, бо ми ще не бачили на сцені такого нещадного зрізу нашої дійсності – без недомовок, без езопової мови, надуманих прикрас, вистава – справжнє потрясіння. І неправда, що спостерігати на кону за тим, що ми бачимо повсякденно в житті, нецікаво, що людина йде в театр тільки для того, аби відпочити від гіркої прози буднів. Усе залежить від того, яке дійство розгортається у світлі рампи і яких струн людської душі воно торкається, і чи взагалі торкається» [13, с. 63].

Глибоким, проникливим стало сценічне втілення цього твору і на теренах Івано-Франківського театру. В алегоричній постановці О. Мосійчука «порушені в драмі проблеми зуміли підняти кожного задіяного у виставі актора... і вже не було краще чи гірше зіграних провідних ролей – у процесі дійства актори ставали постатями з життя, а показане у виставі село – праобразом самої України» [9].

А. Крим ставить перед нами питання – чи стане наше ставлення до свята-святих душевною необхідністю, мірилом нашої моральності, врешті-решт, смыслом нашого життя.

Не менш важливими для сучасників були теми, підняті у творах Т. Іващенко та Н. Ковалик.

«Я втілюю на папері те, що в мене викликає бажання діяти, і це впливаю в своїх героїв. Всі мої п'єси об'єднує тема любові, а любов – це є життя», – ділилася своїми думками з акторами

Т. Іващенко, в доробку якої більше десяти творів різних за жанром і тематикою та широкою панорамою сценічних втілень на Україні.

Цікавим драматургічним матеріалом для театру стала п'єса «Таїна буття» про маловідомі сторінки життя Івана Франка. Київський театр на Подолі із цією виставою запрошувався в Івано-Франківськ, як гість фестивалю «Прем'єри сезону – 2003». Вистава Луганського музично-драматичного театру була учасницею фестивалю, приуроченого 150-ій річниці від дня народження І. Франка у м. Івано-Франківську. «Мені являлася любов» – так назвали луганчани свою виставу-одкровення про життя та творчість Великого Каменяра. «У виставі розкрито самовідданість дружини Франка Ольги Хоружинської, всі трагедії їхнього родинного життя, заглибленість Івана Франка у творчість, громадську роботу, його самотність і старість. І незмінно – кохання, що як вогонь пече і спалює», – писала преса, відзначаючи враження та емоційний вплив на глядачів після перегляду вистави [12].

Звертався до цього твору та здійснив постановку і Львівський обласний театр.

Т. Іващенко загострила увагу широкого загалу і на болючій суспільній темі, яка, як найстрашніша хвороба, знищує, роз'їдає людську душу, і головне – прогресує у розповсюдженні – наркоманії. Її п'єса «Втеча від реальності» ніби наочно являє процес деградації людини, цим самим активізує, збуджує думку глядача, породжує протест проти цього зла.

У 2003 р. – ставить цю виставу Український малий драматичний театр (м. Київ);

У 2005 р. – Житомирський, Івано-Франківський, Луганський музично-драматичні театри.

Франківська вистава вражає романтичним образом, явленим у сценографії Олексія Гавриша, – білим вітрилом. Але «можливими маршрутами вітрила, що біліє, герої вистави не скористалися. Їхня історія кохання, що почалася романтично і красиво, боляче «вкололася» і не витримала передозування наркотиків» [6].

Режисер І. Сорока акцентує увагу на емоційному зрізі сучасного життя, визначає жанр сценічної версії твору як драма-застереження, окрім того, вибудовує глибоко психологічні образи: «усеомгутнього, цинічного депутата, за зовнішньою інтелігентністю якого ховається жахаюча людська сутність» (О. Шиманський), а також молодих героїв – Назара та Сніжани (Р. Держипільський і В. Юрців), які з милих, чистих, закоханих перетворюються на зломлених, безвольних людей [6].

Окрім названих уже творів Т. Іващенко, сценічне втілення отримали п'єси:

- «Принц, водій трамваю» – творче об'єднання «Вільний гурт» (м. Київ);
- «Зумій за хвіст спіймати бісенятко», або «Як вийти заміж»;
- трилер «Я вбив» за п'єсою «Вільний стрілок» – Київський театр на Подолі;
- «Замовляю любов» – Український малий драматичний театр (м. Київ) і Житомирський музично-драматичний театр.

Наскрізна думка усіх п'єс автора – ніщо в житті не зникає безслідно і не виникає випадково. Причину насамперед треба шукати у самому собі.

Ще одну біль нашого суспільства явив Львівський Національний академічний театр ім. М. Заньковецької. Для кожного драматурга, якщо він знаходить творче порозуміння із театральним колективом, і зокрема з художнім керівником, така співпраця завжди винагороджується. Н. Ковалик пощастило зустрітись у творчості із видатною постаттю сучасності Ф.Стригуном, а театру – поповнити свій репертуар виставами, що піднімали актуальні проблеми часу: «Се ля ві», «Тріумфальна жінка» та «Неаполь – місто попелюшок» у постановці Ф. Стригуна. Еміграції, зачастілі виїзди українських людей, здебільшого жінок, у пошуках роботи в усі куточки світу – явище масове. Воно вихолощує націю, збіднює країну як матеріально, так і духовно. Вистава «Неаполь – місто попелюшок» була представлена на регіональному фестивалі «Прем'єри сезону»(2003) в Івано-Франківську, отримала схвальні відгуки критики та широке визнання публіки: «...найактуальнішою, найсьогоденнішою була п'єса Н. Ковалик «Неаполь – місто попелюшок». Новітнє явище заробітчанства і увесь комплекс проблем, котрі воно породжує – саме про це розповідає вистава» [3].

Львівський Національний театр «не очікує Годо», він завжди у пошуку тем актуальних, проблемних, не боїться ризикувати, беручи для постановки роботи різні за творчою потенцією, але включаючи їх в репертуар, утверджує «...своєрідне, хай не завжди досконале, художнє й естетичне явище в загальноукраїнському драматургічно-театральному процесі», про що говорив С. Хороб, аналізуючи молоду українську драматургію 80-их – 90-их років [14, с.187].

Львів'яни ставили драматичну притчу В. Босовича «Ісус – Син Бога Живого», яка вже друге десятиліття не сходить з репертуару театру. «Менталітет української нації формувався на засадах християнської релігії, отже, тема прижиттєвого шляху і страждань Бога – Сина такою ж мірою національна, як і життєпис провідних політичних діячів України, сплюндрована історична пам'ять про діяння яких співмірна з Христовою Голгофою...», – писала О. Красильникова [4, с. 76].

Чим більше знайомишся із життєтворчим процесом колективу, тим більше розумієш, що та міцна національна ідея, привнесена його засновниками П. Саксаганським, М. Заньковецькою, Б. Романицьким, О. Корольчуком, В. Яременком та іншими його першовідкривачами у 1917 році, сьогоднішніми заньківцями тримається як знамено вірного служіння своїй Альма-Матері та широкому загалу глядачів, які щедро віддячують акторам не тільки у Львові, а по всій Україні та за її межами. Колектив зі своїм творчим наставником встигає все: першими відгукнулись на запити сьогодення, явивши широкому загалу сторінки історії, відкривати заборонені імена драматургів, ставити українську класичну п'єсу і постійно тримати в полі зору сучасну драматургію, яка піднімає гострі проблеми часу.

У 2001 році у театрі ставлять «У.Б.Н.» Галини Тельнюк – режисер-постановник М. Гринишин, Ф. Стригун – виконавець головної ролі, а пізніше у Волинському музично-драматичному театрі – він режисер-постановник, автор музичного оформлення та сценографії. І саме вистава театру із Луцька була представлена на фестивалі «Прем'єри сезону – 2003».

«Перша (львівська вистава – Г. Б.) наповнена знахідками, відрізняється барвистістю, ефектністю, цікавою сценографією. Вона має окрему повноправну музичну лінію: пісні у виконанні сестер Тельнюк.

Волинський варіант «буржуазного націоналіста» виконаний лаконічніше, строгіше, хочеться сказати – традиційніше. Режисура Стригуна сильніша цілісністю. На сцені все просто – очевидно і переконливіше», – писала франківська преса про обидві вистави [3].

Не менший ажіотаж публіки викликала і постановка Львівського театру ім.М.Заньковецької ще одного твору на болочі проблеми часу – «Криза» О.Огородника (2011).

Названі твори і заявлені постановки на сценах окремих театрів – незначна частина імен драматургів та їхніх творчих надбань, які були освоєні театральними колективами і отримали сценічні версії, але вже вони дають змогу стверджувати, що такий рід літератури, як драматургія, постійно у процесі, розвитку. Названий список імен можна продовжувати: В. Шевчук, Я. Верещак, п'єси Я. Стельмаха, в яких автор досліджував потреби молоді, що є актуальними на всі часи, бо піднімають «вічні питання», «вічні проблеми». Його п'єси, так званої нової хвилі в 70-их–90-их рр. на вернули глядача до театру, саме до сучасної драматургії.

Тому твердження «Сучасної української літератури» про брак нових творів і нових ідей національної самобутності потребує, принаймні, певного уточнення. Децю радикальним виглядає і твердження М. Шаповал про те, що «нині в Україні братися за п'єсу реалістичну вважається чи не браком доброго смаку», хоча далі вона слушно зазначає, що «драма – це текст для театру, текст для співпраці з режисером... Ця співпраця тепер відбувається на найконфіденційніших засадах: є лише автор і режисер. П'єса – це справа двох» [8].

Розширюючи попередню думку, додамо, що будь-який професійний драматургічний твір має широке поле варіативності, і кожен режисер ставить його в індивідуальному задумі, акцентуючи увагу на тих засадах твору, які саме для його задуму найбільш значимі. Тому те, в якому ключі написаний сам твір, може бути важливим або й не дуже. Адже авторський текст можна грати від початку до кінця, а може він бути приводом для роздумів режисера і слугувати як тло сценічного дійства.

Цілком зрозуміло, що ті, хто стверджує думку про відсутність української драматургії, більше апелюють до творчості молодих і тих, хто сприйняв постмодерністські тенденції. Це

теж правильно. Творчість потребує руху, видозмін. Але ми довгий час жили закриті від навколишнього світу і заангажовані певною конкретною ідеологією, яка чітко все контролювала. Новітні тенденції світового театру впали на наш ґрунт із запізненням щонайменше на роки сто. Та й ґрунт цей не зовсім тривкий – обласні театри, як і глядач, ще не зовсім готові до освоєння творів вкрай експериментальних.

Характерно і те, що сучасні українські драматурги, зорієнтовані на європейський театр з його модерними експериментами, при цьому часто втрачають національну самобутність.

У комплекс проблем розвитку сучасної драми входить і відсутність інформативного поля, про яке говорив Я. Верещак [10, с. 8].

У радянську добу формування творчих процесів носило чіткий централізований характер. При Міністерстві культури був репертуарний відділ, який і займався широким забезпеченням творчих колективів новинками драматургічних творів – чи оригінальних, чи перекладених. Окрім того, перед кожним театром в обов'язковому порядку стояла вимога про включення до репертуару творів сучасних авторів, навіть у відсотковому відношенні.

За незалежної України відбулась часткова децентралізація творчих процесів театральних колективів, і саме питання формування репертуарної політики отримало довільний характер, а відповідно і перервався зв'язок із так званим координуючим та інформативним центром. Тому і загострилася так ця проблема. Кожен театр взяв на свої плечі не завжди посильну ношу, адже позбавлений навіть хай рідкісних, але держзамовлень, що повністю фінансувалися, не отримує коштів на постановки вистав, практично забув, що таке нормальні гастролі...

Тому у цій ситуації треба віддати належне Всеукраїнському благодійному фонду «Гільдія драматургів України» (голова – Я. Верещак) та Конфедерації драматургів України (голова – Н. Мірошниченко), які проводять значну організаційно-творчу роботу, збираючи навколо себе здебільшого молодих, надаючи їм змогу самореалізації. Дискусійні «круглі столи», різні презентації сучасної драматургії, видання кількох антологій («У чеканні театру», «У пошуку театру», «Наша драма», «Страйк ілюзій», «Потойбіч паузи»), альманахів «Сучасна українська драматургія» інформують широкий загал про новітні тенденції розвитку української драми. Згадаємо сьогодні імена тих, хто має вже у творчому доробку по кілька п'єс: О. Погребінська з її психологічним дослідженням комплексів сучасної інтелігенції («Осінні квіти», «Пам'яті Галатеї», «Дев'ятий місячний день» та ін.), Л. Чупіс з її загадковими біблійськими п'єсами («Плач над Юдою», «Страсті по юридивому», «Тіні гончарного кола»), В. Сердюк («Розібрати «М» на запчастини», «Справи пенсійні», «Сестра милосердна та ін.), Т. Оглоблін («Армагеддон», «Воскреслий і злий», «Грач»), В. Лисюк («Полин», «Давид», «Дзвіниця»), А. Семерякова («Сповідь з постаменту», «Хтось чорненький і хтось біленький»), Л. Лузіна («Загадка сфінкса», «Комплекс принца»), О. Миколайчук-Низовець («Територія «Б», «Останній зойк матриархату»), О. Ірванець («Маленька п'єса для однієї актриси», «Брехун з Литовської площі», «Електричка на великдень»), О. Клименко («Дивна і повчальна історія», «Український вертеп»). Це ті, хто творить і шукає шляхи реалізації своїх творів. Адже за ними майбутнє театру України, «який плакатиме і сміятиметься разом зі своїм Часом, своїм Народом» [8]. Ці слова належать неординарній особистості сьогоднішнього Неді Нежданій, справжнє ім'я – Надія Мірошниченко. Її сучасна драматургія сприймається нарівні якоїсь містики. Новітня драма – для театру тих, «хто не боїться пробувати і ризикувати, не боїться незнаного, для тих, хто не буде вічно ховатися за тінями класиків, а вийде на барикади Нового Театру» – говорить автор [8]. Хоча творчий доробок письменниці складають п'єси реалістичного змісту, історичної тематики, проте кожна з них не подібна на попередню. Неочікуваність, несподіванка захоплює автора при створенні чергових творів для сцени і багатьох шанувальників її творчості: «І все-таки я тебе зраджу», «Той, що відчиняє двері», «Оноре, а де Бальзак» у співавторстві з О. Миколайчуком, «Химерна Мессаліна», «Мільйон парашутиків», «Самогубство самотності», «Коли повертається дощ», «Повернення в ніколи, або балада про Тараса Бульбу та його синів», «Пророкування минулого, або угода з ангелом» – це неповний список п'єс авторки, які вже отримали біля 50-ти сценічних втілень не тільки на Україні, але й за кордоном.

Молоді драматурги України запрошуються до участі у Всеукраїнському конкурсі, головна мета якого – сприяння розвитку новітньої української культури, стимулювання й

підтримка театру і кіно. Видана книга «Коронація слова», де заявлені збірки п'єс авторів-лауреатів конкурсу 2006 року (С. Кисельов, А. Русковський «Єврейський годинник», Л. Діденко «Стежечка святого Миколая» та А. Вишневський «Про потяг, валізи, мотлох та дещо більше»); авторів-лауреатів конкурсу 2007 року (І. Негреску «Допит небіжчика», О. Гаврош «Ромео і Жасмин», С. Росовецький «Шевченко під судом», А. Вишневський «Козак Мамай і ключі від раю», Є. Чвіров «Петропалацик», В. Рибачук «Соло для двох», Н. Марчук «Калина та песиголовці» та В. Герланець «Шпигунські пристрасті») [5].

Тепер слово за режисурою. Є вже й перші успішні постановки. Режисером А. Канцедайлом здійснена вистава у Дніпропетровському академічному драматичному театрі ім. Т. Шевченка п'єси О. Гавроша «Ромео і Жасмин». «У трансцендентній, амбівалентній п'єсі, – як визначає її режисер-постановник, – у простій нібито формі йдеться про складні і глибокі речі» [1]. Колектив успішно грає виставу у своєму місті і гастролював з нею у 2010 році у м. Львові, завжди ставлячи перед глядачем питання: «Яке ж наше місце у світовій ієрархічній піраміді? І хто ми такі? Тупі кури, народжені для того, щоб їх з'їли, чи хижаки – ті, хто велить їсти інших? Є й третій шлях – бути просто порядною людиною, жити самому і давати жити іншим» [7]. Вибір за кожним із нас. Думаймо, поки ще маємо право вибору.

Отже, драматургія, а з нею і театр мусять бути на вістрі часу, являти нам проблеми, спонукати до роздумів. Щоб не вийшло, як у п'єсі Неди Нежданої «Той, що відкриває двері»: двері відкриваються, а йти куди – невідомо. І незалежно, якого напрямку буде ця драматургія – чи традиційна, реалістична, впродовж довгого періоду перевірена часом, чи експериментально-асоціативна – головне, щоб вона була і сміливо конкурувала із розважальною зарубіжною п'єсою, яка останнім часом заповонила сцени театрів України.

ЛІТЕРАТУРА

1. Абрамова Т. Світло надії дарують тварини / Т. Абрамова. – Дніпропетровськ: Наше місто, 2010. – 28 травня.
2. Залеська-Онишкевич Лариса. Сьогоднішня українська драма (1992 – 2002) [Праці театрознавчої комісії] / Лариса Залеська-Онишкевич // Записки НТШ. – Львів, 2003 – Т.СХХLV. – С. 406-415.
3. Заник В. Прем'єри сезону: хороші і різні / В. Заник. – Івано-Франківськ: Західний кур'єр, 2003. – 22 травня.
4. Канарська Г. Заньківчанам 90 років: [нарис] / Галина Канарська. – С. 76.
5. «Коронація слова» / Збірка п'єс лауреатів конкурсу 2006 та 2007 років // [упоряд. Я. Верещак]. – К.: Нора-Друк, 2008. – 439 с.
6. Підлужна А. Розірване вітрило надії / А Підлужна. – Київ. – Дзеркало тижня. – 2005. – № 24.
7. Степовичка Л. Польоти вражених коханням / Л. Степовичка // Січеслав. – Дніпропетровськ, 2010. – № 3 (25). – С.213-215.
8. Страйк ілюзій: антологія / [авт.-упоряд., Мірошніченко Н., вступ. ст. Шаповал М.]. – К.: Основи, 2004. – С. 9.
9. Стефурак Н. Лише б не втратити душі. / Н. Стефурак. – Івано-Франківськ: Галичина, 2007. – 29 березня.
10. Сучасна українська драматургія: альманах – 4 / [упоряд. і передм. Я. Верещак]. – К.: Фенікс, 2007. – 343 с.
11. Сучасна українська література: (кінець ХХ – початок ХХІ ст.) / [упоряд. І. Андрусак]. – К.: Школа, 2006. – С. 445.
12. Тугай Л. Шість вистав і багато «чому?» / Л. Тугай. – Івано-Франківськ: Галичина, 2006. – 25 травня.
13. Хім'як В. Іронія і біль режисера Олега Мосійчука / В. Хім'як // Просценіум. – Львів, 2008. – №3 (22). – С. 62-67.
14. Хороб С. Українська драматургія: кризь виміри часу (Теоретичні та історико-літературні аспекти драми) / Степан Хороб. – Івано-Франківськ: Лілея – НВ, 1999. – С. 178-188.

Т. Р. ОСАДЧУК

ФЕНОМЕН ТВОРЧОСТІ ФЕДОРА СТРИГУНА

У статті досліджується ідейно-естетичний феномен творчості художнього керівника Національного академічного українського драматичного театру ім. М. Заньковецької Федора Стригуна у контексті української театральної культури кінця ХХ – початку ХХІ ст. Визначено його місце і роль у примноженні традицій національного театрального мистецтва, осмислено провідні світоглядні принципи митця.

Ключові слова: *актор, режисер, художній керівник, викладач, митець, театр, національна ідея, корифеї.*

Т. Р. ОСАДЧУК

ФЕНОМЕН ТВОРЧЕСТВА ФЕДОРА СТРИГУНА

В статье исследуется идейно-эстетический феномен творчества художественного руководителя Национального академического украинского драматического театра им. М. Заньковецкой Федора Стригуна в контексте украинской театральной культуры конца ХХ – начала ХХІ в. Определено его место и роль в примножении традиций национального театрального искусства, осмысленно ведущие мировоззренческие принципы театрального деятеля.

Ключевые слова: *актер, режиссер, художественный руководитель, преподаватель, театральная личность, театр, национальная идея, корифеи.*

T. R. OSADCHUK

THE PHENOMENON OF FEDIR STRYGUN'S CREATIVITY

The article investigates the ideological and aesthetic phenomenon of art director's creativity of M. Zankovetska National Academic Ukrainian Drama Theater Fedir Strygun in the context of Ukrainian theater culture of the late XX – early XXI century. His place and the role in enhancing traditions of national theatrical art are determined and are interpreted the leading world-view artist's principles.

Keywords: *actor, director, artistic director, teacher, theater, national idea, luminaries.*

На сучасному етапі національного відродження український театр у контексті художнього життя суспільства перебуває у незмінному творчому пошуку. Ця об'єктивна обставина визначає зацікавленість науковців щодо вивчення феномена творчості яскравих представників сценічного мистецтва, котрі, дотримуючись традицій вітчизняної театральної школи, відкривають нові горизонти професійної досконалості.

Творчість художнього керівника, режисера-постановника і актора Львівського національного академічного українського драматичного театру ім. Марії Заньковецької Федора Стригуна є важливою складовою національної театральної культури кінця ХХ – початку ХХІ ст. Багатоманітний та оригінальний театрально-художній доробок митця дає підстави для глибокого вивчення, осмислення специфіки естетичних і світоглядних переконань, відстеження еволюції його творчості.

Наукове осмислення творчості Федора Стригуна потребує від мистецтвознавців нової історико-культурологічної рецепції, об'єктивного визначення сутності його естетичних і світоглядних переконань, висвітлення характеру еволюції національної думки, відстеження етапів національного самоусвідомлення митця.

Мета дослідження – визначити основні етапи творчої еволюції Федора Стригуна, проаналізувати його художньо-театральну діяльність у контексті української театральної культури кінця ХХ – початку ХХІ століття, розглянути творчість митця крізь призму

самоусвідомлення його життєвого покликання. Для реалізації мети цієї наукової розвідки насамперед необхідно сформулювати основні чинники формування та становлення Федора Стригуна як особистості й митця; проаналізувати творчу спадщину Федора Стригуна, визначити її характер та внесок митця у скарбницю української театральної культури.

Розв'язання цього комплексу завдань підпорядковувалося інтегральній проблемі – дослідженню динаміки становлення митця і громадянина через життєвий і творчий шлях Федора Стригуна, де мають органічно поєднатися такі складові: а) життєпис митця; б) дослідження його творчої еволюції, кінцевою метою якої є формування творчої особистості; в) інтерпретація головних змістових домінант його мистецького доробку. Науковість такого дослідження ґрунтується на фактологічній базі, яка включає біографічні дані Федора Стригуна, театрознавчі та кінознавчі розвідки про митця, статті, рецензії, інтерв'ю тощо.

Федір Миколайович Стригун народився 1 листопада 1939 року у селі Томашівка Уманського району Черкаської області. Завдяки природним художнім здібностям та наполегливій праці хлопчина з провінційного українського села отримав можливість навчатися в одному з найавторитетніших навчальних закладів України – Київському державному інституті театрального мистецтва ім. І. Карпенка-Карого. Саме тут упродовж 1957-1961 років під керівництвом професора В. Неллі відбувається професійне зростання майбутнього митця.

Апробація творчого шляху Федора Стригуна відбулася на сцені Запорізького українського музично-драматичного театру впродовж 1961-1965 рр. після закінчення навчання в інституті. Новий період у його житті, насичений творчими планами і здобутками, розпочався із переїздом у 1965 р. до Львова, де він працював на посадах актора, головного режисера, а з 1987 р. – художнього керівника Львівського українського драматичного театру ім. М. Заньковецької (нині Національний академічний український драматичний театр ім. М. Заньковецької). З 1990 р. Федір Стригун поєднував роботу в театрі з викладацькою роботою на акторському відділенні Львівської державної консерваторії ім. М. В. Лисенка. Після створення факультету театрального мистецтва у Львівському національному університеті ім. І. Франка очолює кафедру режисури драматичного театру. На львівській сцені митець реалізовує свої художні задуми в різних видах і жанрах театрального мистецтва. Федору Стригуну належать численні акторські і режисерські роботи в театрі і кіно, у його доробку понад 100 сценічних образів, 30 театральних вистав і 16 кіноробіт.

Творчу і наукову роботу митець поєднує з активною громадською діяльністю: він обраний головою Львівського міжобласного відділення Національної спілки театральних діячів України, членом-кореспондентом Національної Академії мистецтв України. Творчість Федора Стригуна здобула належне визнання – за високий професіоналізм, значний особистий внесок у розвиток національного театрального мистецтва він удостоєний почесних звань народного артиста України, лауреата Державної премії України імені Т. Шевченка, Державної премії імені І. Котляревського, премії Спілки театральних діячів України імені М. Садовського. Федір Стригун – кавалер орденів «За заслуги» I-го (2006 р.), II-го (1999 р.) і III-го (1997 р.) ступенів, князя Ярослава Мудрого V ступеня (2009 р.).

Життєвий шлях театрального і громадського діяча Федора Стригуна складають три періоди, кожен з яких по-своєму вплинув на становлення митця як актора, режисера і художнього керівника театру. Перший з них – навчання в Київському державному інституті театрального мистецтва ім. І. Карпенка-Карого; другий – робота в Запорізькому українському музично-драматичному театрі; третій – творча діяльність у Національному академічному українському драматичному театрі ім. Марії Заньковецької. З приводу власного життєвого покликання, тобто того ж таки шляху, сам художник говорить: «Все своє життя покладався тільки на свою працю, свій розум, терпіння та любов, і ні на що інше» [10, с. 13].

Розмаїття факторів, важливих для дослідження творчої особистості, потребує їх певної систематизації, що значно полегшить оцінку процесу їх впливу на митця. У нашому дослідженні витоки формування світоглядних позицій, менталітету, естетичних цінностей, духовного світу митця розглядаються крізь призму таких факторів, як дитинство й світ ранніх захоплень Федора Стригуна; духовне та мистецьке життя малої батьківщини митця – Черкащини; роки навчання у театральному інституті й оточення, яке впливало на формування

особистості митця; творчий шлях від молодого до зрілого актора і режисера – народного артиста України, лауреата Національної премії імені Т. Шевченка.

Перед тим, як простежити витоки творчості Федора Стригуна, варто окреслити фактори, під впливом яких відбувалось становлення митця. Як відомо, основи світорозуміння кожної людини, увесь комплекс осягнення світу в його природно-географічному, соціокультурному та інших виявах закладаються ще в дитинстві. Проте світовідчуття та світобачення театрального діяча завдяки особливій психічній організації творчо обдарованої особистості мають свою специфіку. Рідний край, його історія, родина, природа, фольклор, побут, стаючи частинкою душі художника, повнозначною складовою його духової біографії, отримують естетичну значимість і справляють вплив на творчість.

Високодуховне сімейне середовище, чарівність природи рідного краю, багатий народний фольклор Черкащини, що оточували малого Федора з ранніх років, відіграли важливу роль у формуванні його особистості, виплекали любов до національних звичаїв і традицій, прищепили високохудожній естетичний смак. Будучи ще восьмирічним хлопцем, майбутній митець зіграв свою першу роль у виставі за п'єсою М. Кропивницького «Дай серцю волю, заведе в неволю» в драматичному гуртку рідного села Томашівка. Дещо пізніше, після першої побаченої в професійному театрі у Черкасах театральної постановки «Повія» за повістю Панаса Мирного, юний Стригун зрозумів, «що не зможе без запаху куліс, фарби, яскравого світла та повного глядацького залу» [4]. Театральне дійство захоплювало, будило його фантазію, бажання самому долучитися до чарівного світу мистецтва сцени.

Ця подія сприяла тому, що влітку 1957 року Федір Стригун вступив на навчання до Київського державного інституту театрального мистецтва ім. І. Карпенка-Карого. А далі було інтелектуальне, культурне і професійне зростання, опанування низин акторської майстерності, формування навичок роботи над роллю під керівництвом видатного педагога В. О. Неллі [5, с. 2].

Становлення особистості Федора Стригуна у студентські роки визначає професійне оточення, насамперед асистент Володимира Неллі Микола Писар, викладачі І. Радовська, В. Хорол, О. Стура. В тісному контакті із Федором Стригуном навчалися відомі у майбутньому режисери і театрознавці – Р. Степаненко, Г. Макачук, Л. Житницький, В. Десятирик; видатні нині артисти – А. Паламаренко, Т. Малишевська, А. Роговцева, О. Голобородько та інші [5, с. 2-3]. Таке творче середовище сприяло розвитку в митця навичок спілкування, знаходження спільної теми із колегами, формуванню власної режисерської думки, витонченості акторських умінь.

Вражаюча могутність темпераменту Федора Стригуна, романтична осяйність, природність могутніх непідробних відчуттів, міцна, але пластична статура і чоловіча краса українського козацького типу спостерігається в першій ролі Назара Стодолі за однойменною драмою Т. Шевченка, зіграній на інститутській сцені. Не менш яскравими були ролі Микити у «Владі темряви» Л. Толстого, лікаря у комедії «Пан де Пурсоньяк» Ж.-Б. Мольєра, радісного юнака у «Сліпому щасті» А. Кузнецова. Як зазначала театрознавець Валентина Заболотна, саме завдяки цим ролям стало зрозумілим, «що театральний інститут випускає молодого актора неабияких творчих перспектив». Його «широкий діапазон, насиченість і кантиленність оксамитового голосу, виразність рідного природного слова і легкий серпанок гумору на характері вияву внутрішнього ества» є вражаючими. «Таким чином український театр одержав ідеального актора високого традиційного гатунку, уособлення класичного українського чоловічого типу, добре обтесаного культурою і фаховими навичками, наповненого знаннями і любов'ю – до світу, до батьків, /... / до рідної землі, до її людей, до її жартів і пісень, її минулого і майбутнього, яке очікувалось світлим і справедливим, до театру...» [5, с. 3].

Отже, київський період у житті Федора Стригуна став періодом активного пізнання основ майбутньої професії, накопичування теоретичних знань і професійних навичок, часом, коли він формувався як особистість і акумулював творчий потенціал для роботи на мистецькій ниві.

Другий етап творчості митця хронологічно припадає на 1961-1965 роки, коли молодий випускник театрального інституту починає працювати у Запорізькому українському музично-драматичному театрі. Цей край зі славним минулим України, Хортиці, Дніпра, із відгомонам

козаччини від юнацьких років манив Федора Стригуна, що згодом відіграло значну роль в акторській кар'єрі митця. У Запорізькому театрі (тоді ще ім. Миколи Щорса), яким на той час керував відомий в Україні талановитий режисер Володимир Магар, молодий актор набирался першого досвіду роботи з професійними режисерами, серед яких – Володимир Ткаченко. У пересічній сучасній п'єсі «Рідна мати моя» Ю. О. Мокрієва він виконував роль Сергія. Закарбовані фахові навички потребували зараз швидкого і дієвого втілення, тому що лише за перший сезон Ф. Стригуном було зіграно підряд десять ролей, серед яких – роль Василя в «Циганці Азі» М. Старицького, Гриця в «Ой не ходи Грицю та й на вечорниці» М. Старицького, Павалаке в «Каса Марє» Й. Друце, Івася в «Родині щіткарів» М. Ірчана, Гриця в «У неділю рано зілля копала» О. Кобилянської та інші. Працюючи над ролями, молодий актор від вистави до вистави зростав і вдосконалювався, прагнучи досягнути глибокої виразності слова, дбайливо виношував кожен образ, намагався при жодних обставинах *не допускати* бодай найменшої *фальші*.

Робота у Запорізькому українському музично-драматичному театрі була перехідною ланкою до третього етапу творчості Федора Стригуна. З 1965 року починається найбільш значущий у його житті період творчого становлення – робота в Львівському національному академічному українському драматичному театрі ім. М. Заньковецької. Невдовзі своїми враженнями від зустрічі з прославленим колективом Федір Стригун поділився із читачами «Українського театру»: «Доля вела мене маршрутами заньківчан. /.../ А заньківчани – то колектив у найвищому розумінні цього слова» [1, с. 24]. «Коли я працював на Східній Україні, у мене іноді виникала думка: а чи потрібен взагалі комусь український театр? То був період тотальної русифікації, і я розумів, що творити український театр дуже складно. Лише у Львові я побачив, що моя мова, мої почуття, мої думи і мої мрії комусь потрібні. Я був радий, що потрапив у середовище однодумців...» [11]. Крім того, місто вразило митця своєю самобутньою красою, полонило архітектурою, парками, руїнами старого замку. Відтоді Львів для нього назавжди став взірцем європейського міста.

Згуртований корифеями В. Данченком, Б. Романицьким, В. Яременком, Д. Козачківським, В. Любарт, Н. Доценко Львівський театр імені М. Заньковецької в той час перебував на високих естетичних засадах, де колективізм трупи сприяв граничному розкриттю творчої індивідуальності і кожного митця зокрема [1, с. 24]. Окрім уславлених фундаторів театру, Федора Стригуна оточували й співпрацювали з ним режисери нового покоління С. Сміян, О. Ріпка С. Данченко, В. Опанасенко. Як зазначала мистецтвознавець В. Заболотна, «їхні режисерські методи не тільки збагачували палітру актора Федора Стригуна, а й розвивали в ньому мислення постановника, творця вистави» [5, с. 4]. Творчі плани молодого актора, а згодом і режисера, знаходили підтримку талановитих ровесників митця – Б. Ступки, Б. Козака, В. Глухого, В. Розстального, Ю. Брилинського, Л. Кадирової, розуміння естетики сучасного театру яких збігалися із поглядами Ф. Стригуна.

На досвіді корифеїв театру у молодого митця формувалася власний творчий метод, котрий ґрунтувався на морально-естетичних, гуманістичних принципах та ідеалах, наслідуванні національних театральних традицій. Зовнішня харизма, майстерне виконання заданих обставин, акторська хватка, гучний поставлений голос, міцна пластична статура вивела молодого актора із масових сцен в головні герої. Сьогодні акторський доробок Ф. Стригуна в рідному театрі ім. М. Заньковецької налічує близько двох сотень ролей, серед яких стали знаковими Микола Садовський («Марія Заньковецька» І. Рябокляча), Акоста («Урієль Акоста» К. Гуцкова), Іван («Суєта», «Житейське море» І. Карпенка-Карого), Едгар («Король Лір» В. Шекспіра), Отелло («Отелло» В. Шекспіра), Гонта («Гайдамаки» Т. Шевченка), Малахій («Народний Малахій» М. Куліша), Олекса Довбуш («Олекса Довбуш» В. Босовича), Данило Галицький («Данило Галицький» В. Босовича), Мазепа («Мазепа» Б. Лепкого), Богдан Хмельницький («Богдан Хмельницький» О. Корнійчука), Домініко Соріано («Філумена Мартурано» Едуардо де Філіпо), Хельмер («Нора» Г. Ібсена), Виборний («Наталка Полтавка», І. Котляревського), Зенон («У.Б.Н.» Г. Тельнюк) та ін.

У хронології названих робіт яскраво простежується перманентний процес удосконалення *акторської майстерності*, професійного становлення особистості митця.

«Його герої – хазяї життя, – зазначає мистецтвознавець В. Заболотна, – власного і чужого. Тому артист Ф. Стригун такий органічний у ролях державців – гетьманів Полуботка, Хмельницького, Мазепи, митрополита Шептицького, циганського ватажка Андронаті, короля Ричарда III. /.../ просто в нього такого масштабу думки, такої сили почуття, такої величі душа» [5, с. 6]. Стригун – це «класичний український тип: зовнішність, темперамент, співучість, величезна енергетика, це актор відкритих почуттів, актор різноплановий» [6]. Творчий доробок митця примножувався з кожним роком, його майстерність інколи виходила за рамки можливого.

У 1987 році Федір Стригун призначається художнім керівником театру ім. М. Заньковецької. Свою діяльність він підпорядковує творчим інтересам і потребам театру, розкріпаченню індивідуальностей молодих акторів, створенню атмосфери колективної творчості. Багаторічний досвід, здобутий на театральній сцені, він вкладав у реформування театру, «впевнено, ніби все життя цим і займався, взяв кермо влади у свої руки і владно скеровував театр /.../ в русло національно-культурного відродження» [9, с. 3]. Як згодом зазначав сам Стригун, «мабуть, іще тоді, у 1917-му, наш театр постав сам на національно-демократичних засадах. І це не пусті слова. Для Винниченка, Мар'яненка, Саксаганського, Заньковецької, Романицького, Яременка, Любарт, Корольчука служіння саме такому театрові було змістом життя [7].

Реформи Федора Стригуна у театрі збіглися з історичним періодом відновлення незалежності української держави кінця 80-их – початку 90-их років ХХ ст. Театр ім. М. Заньковецької став центром духовного життя Львова, його національною трибуною. Художнім керівником творчого колективу з небуття поверталися імена В. Винниченка, Б. Лепкого, К. Буревія, відбулися оригінальні прочитання творів: «Безталанної» І. Карпенка-Карого, «Наталки Полтавки» І. Котляревського, «Народного Малахія» М. Куліша. У цих постановках його темперамент художника наскрізь пронизаний ідеями національного відродження, прагненням до гармонії в людських стосунках.

Новітня історична епоха розкрила незнані грані творчості Федора Стригуна, у яких виразно проглядається непорушна позиція митця як режисера. У середовищі мистецтвознавців митця визнають як майстра психологічного парадоксу, який «уважно вдивляється в драматургічний матеріал, ставить прості та водночас ключові запитання /.../, тоді знайомі тексти диктують своєрідні стилі, стають сучасними та гостропроблемними. Підбираючи п'єси для постановки і зіштовхнувшись із небажанням глядача до філософських глибоких речей, діяч осягнув одну важливу річ: «хочеш говорити про серйозне – роби це з гумором. Добрим гумором, який спонукав би до чогось хорошого» [3, с. 21]. Навіть у просторовому задумі вистав Федір Стригун повною мірою володів могутньою зброєю образної театральної метафори, логікою життєво закономірних несподіваностей.

Тема любові до України пронизує практично всі вистави Ф. Стригуна – у його постановках сконденсовані біль і жорстока правда нашого сьогодення, втілені в романтичній піднесеності його сценічних образів. Підбираючи матеріал для постановки, режисер керується виключно власним ставленням до життя, власним світоглядом, правдою, власною ненавистю і любов'ю. В інтерпретованих Стригуном сценічних творах «Гайдамаки» Т. Шевченка, трилогії «Мазепа» Б. Антківа за Б. Лепким, «У.Б.Н.» Г. Тельнюк, в «Андрей» В. Герасимчука та інших. він точно відчуває стан напруги в суспільстві, діагностує його больові точки. «Ми любимо свої болячки, – зазначає Федір Стригун, – любимо страждати, жалітися. Самі придумуємо собі проблеми, щоб поплакати над ними. І виходить такий абсурд: тому й бідні, бо дурні, а дурні – бо бідні. І нема на те ради...» [8, с. 8].

Нове бачення людини у суспільстві, її ідеали самоусвідомлення стають домінантною надзадачею його постановок «Добродій» («Глитай, або ж павук») М. Кропивницького, «Безталанна», «Сава Чалий» І. Карпенка-Карого, «В сім'ї вольній, новій», «Привітай же мене, моя Україно!» за творами Т. Шевченка, «Маруся Чурай» Л. Костенко, «Ромео і Джульєтта», «Гамлет» В. Шекспіра, «Світла моя муко» за творами В. Симоненка, «Маклена Граса» М. Куліша, «На межі» за Лесею Українкою, «У неділю рано зілля копала...» О. Кобилянської, «Доки сонце зійде, роса очі виїсть» М. Кропивницького, «Погляд вічності» Т. Шевченка, Лубківського, «Коханий нелюб» Я. Стельмаха, «Державна зрада» Рей Лапіка, «Оргія» Лесі

Українки, «Візит літньої пані» Ф. Дюрренмата, «Дама з камеліями» А. Дюма-сина. У кожному, навіть давно відомому творі Федір Стригун прагне знайти образ нової людини, нову ноту, співзвучну з новим історичним моментом.

На тлі національного відродження постановки театру ім. М. Заньковецької отримують гучний резонанс не лише у львівського глядача, а й по Україні загалом. Федір Стригун стає одним із перших в українській театральній культурі, хто займається розвитком етико-гуманістичних традицій національного мистецтва, практично втілюючи і реалізуючи в художній практиці нові засадничі принципи українського театру. Художній керівник системно вивчає потреби нового глядача – адже тепер до театру приходять люди не тільки, щоб відпочити, насолодитися майстерною акторською грою, отримати задоволення, а й відродитись і очиститись.

Ф. Стригун намагається вести театр попереду інших, сміливо інсценізує твори сучасних, деколи навіть невідомих широкому загалові авторів. На сцені заньківчан з'являються вистави за творами В. Врублевської, В. Герасимчука, Р. Горака, Н. Ковалик, В. Босовича, незаслужено забутого Ярослава Барнича. З ім'ям В. Босовича – лауреата Державної премії ім. І. Котляревського в галузі театрального мистецтва пов'язана постановка вистави «Ісус, Син Бога Живого», де вперше в Україні тактовно виведено на сцену образ Ісуса Христа як усвідомлення проблеми відродження християнських цінностей, що гостро стоїть у сучасному українському суспільстві.

Постановкою В. Герасимчука «Андрей» театр спробував реабілітувати неоднозначну особистість митрополита Андрея Шептицького, у свій час проклятого радянською владою. У виставі Федора Стригуна могутньо звучить проблема святого служіння національній ідеї та сирітства народу без пастирів і вождів такої сили, саможертвості і чистоти. Вистави стали підтвердженням того, що театр відкриває нові теми, пов'язані з національною ідеєю, а його художній керівник і режисер є безумовним її носієм.

Вивчаючи життєвий і творчий діапазон Федора Стригуна, варто не обминути ще одну грань особистості митця – його науково-педагогічну діяльність. Дбаючи про майбутнє театру, Федір Стригун у 1990 р. ініціював заснування у Львові акторської школи. Спершу це було акторське відділення при Львівській консерваторії імені Миколи Лисенка, згодом – театральний факультет у Львівському університеті імені Івана Франка. Підготовка студентів тут базується на певній системі цінностей, традиціях театру корифеїв, на національно-глибоких засадах, на зразках української класичної драматургії. У процесі цілеспрямованої педагогічної діяльності режисер-педагог навчає, розвиває і виховує в акторові насамперед особистість. Він намагається передати своїм учням не тільки уміння, а й частину своєї душі. Як писала газета «Дзеркало тижня», Федір Стригун «як справжній керівник бачить театр в майбутньому, знає хто і що гратиме, який буде репертуар і впевнений, що з наступним поколінням театр ім. М. Заньковецької ніколи не відступиться від розвитку театральної української культури, з українським мисленням, українською природою, українським менталітетом, ніколи не втратить позиції національного» [2].

Сучасна преса містить чимало інформації про театр імені Марії Заньковецької та його художнього керівника Федора Стригуна, яка переважно буває політизованою, не завжди правдивою і логічною. Тому важливо об'єктивно і свідомо ставитись до людини, яка творить мистецтво, зберігає театр таким, яким його свого часу створили М. Садовський і М. Заньковецька – народним, реалістичним, загальнозрозумілим, залишаючи репертуарні традиції, пропагуючи естетико-гуманістичні та національні ідеї.

Таким чином, роки творчої праці Федора Стригуна – це неабиякий досвід, який митець передає своїм послідовникам. Унікальна особистість талановитого актора, режисера й педагога, світоглядні принципи і художні надбання митця цілковито умотивовують твердження про те, що його творчість по праву вважається феноменом театральної культури України кінця ХХ – початку ХХІ ст.

ЛІТЕРАТУРА

1. Богдашевський Ю. Стригун / Юрій Богдашевський // Український театр. – 1995. – № 2. – С. 22–25.

2. Дудко Н. Федір Стригун: «Українці не готові до щастя» / Наталя Дудко // Ратуша. – 2009, 5 листопада.
 3. Єгорова І. Федір Стригун: «Німців чекаємо?!» / Ірина Єгорова // Голос України. – 2010, 20 квітня.
 4. Життя як театр і навпаки. Федір Стригун [Електронний ресурс] / Л. Кічура // Режим доступ до сторінки: http://www.search.com.ua/archive/2009-07_06/zankovetska.com.ua/fedir_strygun.htm.
 5. Заболотна В. Народні артисти України Федір Стригун і Таїсія Литвиненко: [каталог] / Валентина Заболотна. – Львів, 2004. – 64 с.
 6. Коваль Я. Найкращим дарунком став голос сина / Я. Коваль // Львівська газета. – 2005, 11 січня.
 7. Козирева Т. Родинний театр. Федір Стригун: «Скільки ж нам, українцям, можна плакати?» / Тетяна Козирева // Дзеркало тижня. – 2007, 8 грудня.
 8. Козирева Т. Федір Стригун: «Багато стецьків у нас з'явилося. Куди не подивишся – кругом свій Стецько» / Тетяна Козирева // Високий замок. – 2009, 7 грудня.
 9. Коломієць Р. Заньківчани. Антологія театральних пристрастей / Ростислав Коломієць // Український театр. – 1995. – №1. – С. 2–4.
 10. Косарева Т. Федір Стригун. Ми завжди до всього не готові – до епідемій, до жнив і навіть до щастя / Тетяна Косарева // Дзеркало тижня. – 2009, 14 листопада.
 11. Кравчук О. Федір Стригун: «У свою дружину я закохався, побачивши її на екрані» / Олеся Кравчук // Тернопільська газета. – 2003, 15 – 21 жовтня.
- УДК 7. 03

М. П. САВЕЛЬЄВА

ПРОБЛЕМА СЦЕНІЗАЦІЇ ЕПОСУ: ШЛЯХИ ТВОРЧОЇ ТРАНСФОРМАЦІЇ

У статті на ряді прикладів сценізації прозових творів розглядаються теоретичні закономірності перекладу епічного твору з мови знакової на мову аудіо візуальної інформації.

Ключові слова: сценізація, проблема, семантичний переклад, естетичне взаємозбагачення.

М. П. САВЕЛЬЄВА

ПРОБЛЕМА СЦЕНИЗАЦИИ ЭПОСА: ПУТИ ТВОРЧЕСКОЙ ТРАНСФОРМАЦИИ

В статье на ряде примеров сценизации прозаических произведений рассматриваются теоретические закономерности перевода эпического произведения с языка знаковой на язык аудиовизуальной информации.

Ключевые слова: сценизация, проблема, семантический перевод, эстетическое взаимообогащение.

М. P. SAVELIEVA

PROBLEM STSENIZATSIYI EPIC: THE WAYS OF CREATIVE TRANSFORMATION

In the article some examples stsenizatsiyi prose translation of the theoretical patterns epic creation of sign language into the language of audio visual information.

Keywords: stsenizatsiya problem, semantic interpretation, aesthetic enrichment.

Проблема сценізації епосу в останні десятиріччя набула особливої гостроти. Вона неодноразово широко дискутувалась на сторінках преси, розглядалась у статтях провідних практиків і теоретиків театру [6,8,9]. Під терміном «сценізація» на відміну від традиційного розуміння інсценізації як переведення епічної форми літератури в драматичну мається на увазі якісно інший рівень художнього перетворення епічного твору, коли літературне джерело трансформується у принципово інакшу художню реальність.

За своєю суттю проблема сценізації епосу охоплює коло таких важливих питань театральної практики, як активізація творчої взаємодії літератури і театру, шляхи збагачення образно-виражальної палітри сценічного мистецтва, оновлення школи акторської та режисерської майстерності. Сценічна трансформація епічного твору вимагає знання і розуміння специфіки цього процесу, глибокого проникнення в естетичну природу першоджерела, в його ідейно-філософський зміст, потребує адекватної до художньої структури першооснови режисерської концепції. Складність цих завдань обумовлена своєрідністю самої форми епічної літератури, яку шляхом творчого переосмислення і «переплавки» необхідно перетворити у форму драматичну.

Філософсько-естетичне осмислення феномену театральної інсценізації видається актуальним і практично вагомим уже з тієї причини, що в цьому специфічному жанрі театральної творчості знаходить своє послідовне втілення сучасна тенденція розвитку художньої культури, яка полягає у все тіснішій взаємодії різних способів духовно-практичного освоєння дійсності. Саме театральна інсценізація стала однією із перших сфер духовного виробництва, в якій було зроблено спробу подолати притаманну розповідним літературним творам певну роз'єднаність предметної, смислової і експресивної форм вираження змісту.

У загальнотеоретичному плані сценічна трансформація епосу являє собою проблему семантичного перекладу епічного твору з мови знакової на мову аудіовізуальної інформації. В порівнянні із знаковою аудіовізуальна форма має досить значні переваги, оскільки за своїми можливостями вона максимально наближується до процесів цілісного, безпосереднього відображення дійсності. Динамічна предметна образність як основний засіб виразності аудіовізуальної форми інформації дозволяє створити органічний синтез змістовного та ідейно-художнього пластів твору. При цьому необхідно зауважити, що цей синтез передбачає і «зворотній зв'язок», оскільки він значною мірою впливає на характер естетичного сприйняття літературного першоджерела глядачем. Це відбувається внаслідок того, що перекладений на мову драматичного мистецтва твір розповідної літератури набуває нових естетичних якостей, бо, як справедливо зауважує російський театрознавець К. Разлогов, у результаті трансформації виникає по суті новий театр, оскільки форма неминує (більшою чи меншою мірою) впливає на зміст [5, с. 127]. Класичним прикладом естетичної «метаморфози» оповіді при її сценічному втіленні може слугувати вистава Г. Товстоногова «Історія коня» за повістю Л. Толстого «Холстомір» у великому драматичному театрі ім. Горького міста Санкт-Петербург, 1979 р. Саме нова форма (через підкреслено умовні прийоми режисури й акторської гри) надала літературному джерелу таких естетичних властивостей, які дали можливість глядачу проникнути в глибинні пласти художніх реалій повісті.

Сюжет твору Л. Толстого «Холстомір» розгортається не в міжособистісному зіткненні героїв, а в надособистісному осмисленні автором духовного змісту людського буття. В основі драматизму повісті – внутрішній духовний розлад Пегого зі світовим порядком. У творі фактично відсутня всяка експресивна конфліктність особистісного плану. Л. Толстой хоче розібратися не з окремим носієм зла, а з самим інститутом насилля. Прагнучи перевести оповідальний монологізм, автор інсценізації – відомий російський драматург і режисер М. Розовський – вводить в ігрову структуру п'єси нового героя – Хор, який вступає у протиборство з «чужим», «ненашенським» Пегим. Таким чином створювалось напружене діалогічне поле, на якому і розгортався повний трагізму внутрішній конфлікт героя [7].

Розведення монологу автора-героя повісті «на голоси» між Хором і персонажами та його сценічна подача через прийом голосового інтонування, широкий спектр ритмопластичних перетворень психологічних станів Пегого і його ставлення до них вибудовували нову художню реальність, в якій слово письменника укрупнялось і набувало багатопланової асоціативності.

Вистава «Історія коня» стала абсолютним хітом як на території колишнього СРСР, так і в багатьох країнах світу, де проходили гастролі театру.

На українській сцені в якості подібного прикладу передусім слід назвати постановку «Гайдамаків» Т. Г. Шевченка, здійснену Л. Курбасом у 1920 році в новоствореному «Молодому театрі». Як підкреслювали дослідники, на основі епічної поеми Т. Г. Шевченка Л. Курбас створив твір «досконалої драматичної форми», який увійшов згодом у репертуар багатьох

театрів України [3, с. 22; 2, с. 169-170; 1, с. 56-61]. Прагнучи до еквівалентного відображення засобами сцени композиційно-стильових особливостей поеми, її смислової поліфонічності і жанрової специфіки, Л. Курбас шляхом синтезування прийомів і форм різних театральних шкіл (умовної і реалістичної) та засобів виразності суміжних мистецтв – театру, колективного читання, пантоміми і музики – створив складне поліфонічне за своїм звучанням видовище, яке вражало глибиною проникнення в художню естетику літературного джерела.

«Це вже творився якийсь інший, незвичний театр – він не ілюстрував, ба навіть не втілював тексту п'єси, драматургія дії тут матеріалізувалася багатьма іншими, позасловескими засобами: рухом народних мас, музикою, хоровим співом» грою світла і тіні [1, с. 56-61].

На відміну від відомих раніше інсценізацій поеми (П. Барвінського, К. Мирославського, П. Драгана, М. Кропивницького та ін.), які були звичайними сценічними ілюстраціями сюжетної канви твору в естетичних принципах тодішнього побутового театру і сприймалися як розповідь про давні, напівзабуті події, в основі драматичної інтерпретації «Гайдамаків» Л. Курбаса було прагнення митця переосмислити літературний матеріал з нових історичних позицій, виокремити й актуалізувати його важливі ідейно-політичні мотиви [1, с. 56-61].

В результаті головною заслугою Л. Курбаса в постановці поеми Великого Кобзаря стало те, що він зумів не тільки адекватно відобразити в інсценізації головну проблематику твору, але емоційно й образно збагатити його, загострити його ідейно-філософське звучання.

Досить важливими для накопичення досвіду інсценування були численні постановки творів класичної літератури, здійснені провідними майстрами української сцени. Серед них вирізняються передусім сценічні версії творів І. Франка, В. Стефаника, О. Кобилянської. В середині 50-их років ХХ ст., наприклад, помітним явищем у театральному житті України стала інсценізація «Ой піду я в Бориславку...» за мотивами так званого бориславського циклу оповідань І. Франка (автори інсценізації Л. Болобан і Л. Предславич), здійснена в Харківському театрі ім. Т. Г. Шевченка режисерами О. Сердюком та С. Ходкевичем. І хоча інсценізація була створена за каноном традиційної драми, введення в структуру сценічної композиції епізодів, провідних мотивів та дійових осіб, показових для висвітлення проблематики та відображення художнього стилю письменника, дозволило драматургам вдало організувати матеріал для розкриття наскрізного для «Бориславських оповідань» конфлікту, визначеного ще М. Коцюбинським у нарисі «Іван Франко» як війна між капіталом і працею [4], об'єднати розрізнені епізоди гострою наскрізною драматичною дією. Важливим аспектом роботи над інсценізацією було насичення художньої тканини п'єси фольклорним матеріалом, головним чином пісенним і обрядовим фольклором, що надавало постановці справді народного колориту та притаманної першоджерелу етнографічної специфіки. Як засвідчують численні рецензії, сценічна інтерпретація «Бориславських оповідань» І. Франка, набувши по відношенню до першооснови нових естетичних якостей, яскраво висвітлила не тільки соціальну проблематику, але зримо й тонко подала перипетії душевних переживань героїв, трагічні колізії психологічних конфліктів, проявила нові грані образно-поетичного строю літературної основи.

Сценічна версія «Землі» О. Кобилянської в постановці Чернівецького театру ім. О. Кобилянської (1947 р., режисер В. Василько) з великою силою та виразністю показує як соціальні, так і національні основи трагедії буковинської сім'ї, використавши при цьому етнографічний матеріал та засоби виразності музично-драматичного театру.

До «знакових» театральних прочитань творів епічної літератури слід віднести і постановку «Енеїди» І. Котляревського на сцені Запорізького обласного музично-драматичного театру ім. М. Щорса, здійснену в 1978 році режисером В. Грипичем.

Згідно із задумом постановника вистава «Енеїда» мала осучаснити ідейно-тематичний зміст поеми, надати змальованим подіям злободенного звучання.

Назвавши спектакль героїчною бурлескною темою, В. Грипич сміливо вводить у виставу елементи народного площадного театру, тісно і природно переплітає у дійстві гумор і народну пісню, несподівані елементи естрадного шоу, хореографію. Досить вдало режисер використовує і вже апробований в інсценуванні художній прийом введення хору, який виступав у виставі засобом сценічного об'єднання системи подій, що дозволяло уникнути їх фрагментарності, часової розірваності.

Народного характеру надавала виставі і лаконічна сценографія (худ. Н. Гомон і Л. Чернова). Авторами був запропонований цікавий образний еквівалент: у створенні художнього оформлення був використаний принцип вертепної скриньки з двох'ярусною конструкцією і поділом місця дії на «земне» і «небесне», яке активно обігрувалось усім ходом дійства, надавало дії динамізму і жвавості.

Послідовник творчих ідей і уподобань Л. Курбаса, зокрема його тяжіння до естетики умовно-метафоричного театру, В. Грипич активно використовує у виставі умовні прийоми (човни троянців, зображення хором морських хвиль і т.ін.).

Як свідчать численні відгуки преси, поема І. Котляревського «Енеїда» прозвучала на сцені Запорізького театру яскравими, соковитими народними барвами, в унісон з актуальними питаннями свого часу. На перший план були виведені проблеми миру і гармонії, підкреслювалась думка, що справжні ідеали виборюються в складних зіткненнях добра і зла.

Отже, в силу своїх особливостей сценічна форма вираження здатна надати оповіді нову якість естетичної виразності. Вона ніби розмикає структуру епічних епізодів, накладаючи на них відбиток варіативності і своєрідності. Ця відкритість образної системи інсценізації створює передумови для формування у свідомості глядача шляхом асоціативного зіставлення з дійсністю нових смислів, збагачуючи його уявлення як про оригінал, так і про сам смисл його ретрансляції.

Проте, підкреслюючи потенційні можливості естетичного взаємозбагачення літератури і театру в процесі їх творчої взаємодії, не слід забувати і про суперечливість цього процесу. Поряд із взаємозбагаченням ця взаємодія може привести і часто приводить діячів театру до збіднення, спрощення літературної основи, до втрати нею вихідних сутнісних характеристик. Не торкаючись таких факторів, як талант режисера-постановника, майстерність акторів та інших суб'єктивних моментів процесу інсценування, виділимо деякі об'єктивні труднощі, які виникають при перекладі епічної форми в драматичну, особливо коли йдеться про великі епічні твори, наприклад, романи.

Сучасна інсценізація, маючи передумовою збереження в числі принципових складників духовних ідей першоджерела і його епічної багатомірності (передусім це форма вистави-роману, вперше запропонована ще В. І. Немировичем-Данченком у його історичній постановці «Братів Карамазових» Ф. Достоевського на сцені МХАТу в 1910 році), вимагає включення в свою художню структуру різних рівнів літературного твору. Звідси витікає вихідна проблема інсценування: засобами театру необхідно «вибудувати» таку поліфонічну структуру, яка б складним поєднанням засобів сценічної виразності (сценічне оформлення, гра акторів, музичне та світлове вирішення і т.ін.) була б спроможна виразити у стиснутому, «концентрованому» виді сутнісну художню ідею літературного джерела.

У зв'язку з цим виникає ряд проблем методологічного характеру, центральною з яких виступає проблема відтворення засобами сцени провідних колізій першоджерела, бо саме вони є вихідною передумовою і смислом художньої реальності, створеної автором. Тут конструювання засобами сцени поліструктури епічного твору має бути строго підпорядковане головній особливості драматичного мистецтва – його динамічній виразності, оскільки наповненість драматичною дією є необхідною об'єктивною умовою, існування театральної вистави.

Не менш важливе значення займають питання сценічного перетворення просторово-часових властивостей і відношень літературного джерела. Як відомо, певне зміщення просторово-часових характеристик епічного твору неминуче в рамках театральних вирішень. Нерідко воно і є однією з причин збіднення, спрощення оригіналу. Як показує досвід, значний потенціал сценічної організації часу-простору оповіді містять в собі умовні вирішення, широке використання в системі «перекодування» тексту таких своєрідних «кодів» художньої культури, як символ, метафора, алегорія і т.ін.

Разом з тим важливою методологічною проблемою сценізації епосу виступає подолання роз'єднаності між етичним і естетичним пластами епічного твору, яке досить часто зустрічається в оповідях. Це обумовлено насамперед тим, що література досить часто через недостатню розвинутість інших форм духовного осягнення дійсності відіграла і відіграє

сьогодні провідну роль в духовній культурі суспільства і тому часто змушена брати на себе вирішення багатьох, досить різних за своїм характером проблем. Так, наприклад, в результаті певного відставання економічної і історичної науки в теоретичному осмисленні причин відомих негативних явищ в житті колишнього СРСР і пошуку шляхів їх переборення російська література зайняла провідне становище в постановці гострих економічних і екологічних проблем, в ліквідації так званих «білих плям» у вітчизняній історії (твори О. Бека, В. Закруткіна, Б. Карпова, В. Распутіна та ін.).

Проте надмірне захоплення публіцистичністю неминуче приводило письменників до збіднення образної, художньо-естетичної сторони творів. В кінцевому результаті, досягнення художньої якості у сценізації подібної літератури значною мірою залежить від вирішення театром своїми засобами суперечностей між моральною глибиною змісту літературної основи і недосконалістю хуложицько-естетичної форми його викладу.

Таким чином, аналіз естетичних особливостей інсценізації переконує в тому, що вирішення проблеми сценічної трансформації оповідей значною мірою залежить від з'ясування теоретичних закономірностей перекладу знакової інформації в аудіовізуальну. Ці закономірності визначають методологічний горизонт пошуку основоположних принципів сценічного втілення творів епічної літератури. У вказаному контексті виявлення законів сценічної трансформації оповідей буде сприяти процесу естетичного взаємозбагачення театру і літератури, стимулювати їх подальшу інтеграцію.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бобошко Ю.М. Режисер Лесь Курбас / Ю. М. Бобошко. – Київ: Мистецтво, 1987. – 197 с.
2. Василько В.С. Театру віддане життя / В. С. Василько. – Київ: Мистецтво, 1984. – 407 с.
3. Довбищенко Г. В., Лабінський М. Г. Поема народного гніву // Г. В. Довбищенко, М. Г. Лабінський. – Київ: Мистецтво, 1989. – 176 с.;
4. Коцюбинський М. М. Іван Франко / М. М. Коцюбинський // Твори в шести томах. Том четвертий [ред. Н. Л. Калениченко]. – Київ, Вид-во Академії Наук Української РСР, 1962. – С.43-60.
5. Разлогов К. Е. Проблема трансформации повествований / К. Е. Разлогов // Вопросы филологии. – № 2. – 1979. – С.122-134.
6. Розовский М. Превращение / М. Розовский. – В помощь художественной самодеятельности. – № 23. – М.: Советская Россия, 1983. – 160 с.;
7. Розовский М., История лошади / М. Розовский // Театр. – М.: Советская Россия, 1978. – № 8. – С. 148-167.
8. Рудницкий К. Л. Проза и сцена / К. Л. Рудницкий. – М.: Знание, 1981. – 112 с.
9. Станішевський Ю. О. Братерство театральних культур / Ю. О. Станішевський. – К.: Мистецтво, 1983. – 203 с.

УДК 792.077 (477.84) XX

П. О. СМОЛЯК

АМАТОРСЬКЕ ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ТЕРНОПІЛЬЩИНИ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ XX СТОЛІТТЯ (НА МАТЕРІАЛІ ДРАМАТИЧНОГО ГУРТКА С. НАСТАСІВ ТЕРНОПІЛЬСЬКОГО ПОВІТУ)

У статті висвітлюються питання, пов'язані зі становленням та розвитком аматорського театального руху на Тернопільщині. Зокрема, проаналізовано діяльність настасівського драматичного гуртка, який діяв при місцевому народному домі (читальні) в першій третині XX століття. Звернено увагу на репертуар колективу, роботу його керівників-постановників та творчі задатки окремих його учасників.

Ключові слова: культурно-освітнє життя, аматорське театральне мистецтво, драматичний гурток, актор, вистава.

ЛЮБИТЕЛЬСКОЕ ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО ТЕРНОПОЛЬЩИНЫ В ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА (НА МАТЕРИАЛЕ ДРАМАТИЧЕСКОГО КРУЖКА С. НАСТАСОВ ТЕРНОПОЛЬСКОГО УЕЗДА)

В статье освещаются вопросы, связанные со становлением и развитием любительского театрального движения на Тернопольщине. В первую очередь анализируется деятельность настасовского драматического кружка, который работал при местном народном доме (читальне) в первой трети XX века. Обращается внимание на репертуар коллектива, работу его руководителей-постановщиков и творческие особенности некоторых его участников.

Ключевые слова: культурно-образовательная жизнь, любительское театральное искусство, драматический кружок, актёр, представление.

P. O. SMOLYAK

TERNOPIL REGION'S AMATEUR THEATRE ART OF THE FIRST THIRD OF THE 20-TH CENTURY (THE MATERIAL OF THE DRAMA CIRCLE OF THE VILLAGE NASTASIV TERNOPIL COUNTY)

The article expresses the issue associated with the formation and development of the amateur movement in Ternopil region. It analyses the activity of the Nastasiv's drama circle which worked at the local folk house (chytalnya) in the first third of the 20th century. The attention is drawn to the repertoire, the activity of its leaders, and creative makings of some of its members.

Key words: cultural and educational life, amateur theatre art, drama circle, actor and performance.

Останнім часом дослідники театрального мистецтва все частіше звертаються до питань, які довгий час не потрапляли в поле зору через відсутність достовірної джерельної літератури, а також і через ідеологічну заангажованість у радянські часи. До малодосліджених належать питання, присвячені регіональному аматорському театральному руху. Адже такого роду культурно-мистецьке спрямування потребує нових підходів в осмисленні матеріалу, а також достовірних джерельних даних, які б об'єктивно висвітлювали процеси, пов'язані з театральномистецьким розвитком і стали предметом для їх аналізу та наукового осмислення.

Дослідженням аматорського театрального руху частково займалися українські вчені-театрознавці, культурологи та краєзнавці. Серед них теоретики театрального мистецтва Р. Пилипчук, Р. Коломієць, Л. Барабан, О. Боньковська. Історики-краєзнавці Б. Головин, О. Герман, І. Зуляк, Б. Савчук розглядали питання, пов'язані з культурно-просвітницьким рухом, не досліджуючи проблем, які б висвітлювали аматорське театральне мистецтво Тернопільщини цього періоду.

Мета статті – висвітлити становлення та розвиток аматорського театрального руху на Тернопільщині, зокрема діяльність настасівського драматичного гуртка, який діяв при місцевому народному домі (читальні) в першій третині XX століття, акцентуючи увагу на репертуарі, роботі режисерів-постановників та творчому складі колективу.

Кінець XIX – початок XX століття – період активного розвитку національного, політичного та культурно-освітнього життя Галичини, що в цей період була під пануванням Австро-Угорської імперії, а в 20-их–30-их рр. XX ст. – Польщі. Це були часи, коли в галицьких селах та містечках розпочався рух за утвердження місцевих жителів справжніми господарями на своїй землі. Такий рівень самоусвідомлення був можливий лише завдяки відкриттю широкої мережі початкових і середніх навчальних закладів та створення культурно-освітніх та спортивних установ – громадських товариств «Рідна школа», «Просвіта», «Сокіл», «Січ», «Боян» та ін.

Найдієвішою і наймасовішою серед них виявилось культурно-просвітницьке товариство «Просвіта», яке було утворене у Львові 8 грудня 1868 р., на протигагу антиукраїнським течіям у культурному житті: колонізаторській, підтримуваній цісарською владою, – з одного боку, і русофільській політиці, – з другого. Головою новоствореного товариства обрали А. Вахнянина, а до керівного органу – І. Комарницького, М. Коссака, О. Огоновського, К. Устияновича та ін.

[8, с. 2365]. Після створення товариства відразу вирішили організувати українську бібліотеку з читальною і щорічно видавати календар для народу.

Широкого розповсюдження це товариство набуло в кінці XIX століття та охопило всі терени Галичини, Буковини та Закарпаття. За свідченнями архівних матеріалів, товариство національно-культурного спрямування «Просвіта» «дотягнулося» до кожного села й містечка Тернопільщини. Першість займали ті села, які були найближче розташовані біля повітових міст.

Серед них активною діяльністю у кінці XIX – в першій половині XX століття відзначався осередок «Просвіти» с. Настасова Тернопільського повіту¹ (тепер Тернопільського району Тернопільської області).

Головним центром культурно-освітнього і спортивного життя села став народний дім (по-місцевому – читальня «Просвіти»), що був побудований в 1907 р. на кошти місцевих жителів. Це був великий, як на той час, репрезентативний будинок в центрі села. У ньому знайшли свій прихисток спортивне товариство «Січ», господарське товариство «Сільський господар» та культурно-просвітницьке товариство «Просвіта», при якому успішно діяли аматорський драматичний гурток, мішаний хор, духовий оркестр та інші гуртки – танцювальний, співочий, струнний [9, с. 237]. Одним з найбільш активних серед них був драматичний гурток, заснований незабаром після утворення товариства «Просвіта» у селі. На початковому етапі діяльності драматичний гурток розвивався з великим ентузіазмом та бажанням учасників ставити вистави, які могли б збирати максимальну кількість глядачів. Театральні дійства майже завжди проходили з найкращим моральним задоволенням як акторів, так і глядачів, а також матеріальним успіхом. Адже на виручені за виставу кошти актори мали можливість придбати відповідну літературу, костюми, матеріали для декорацій та реквізит для організації наступних вистав та концертів.

Активна діяльність театрального гуртка наштовхувалась на деякі перепони, які стосувалися акторського складу трупи, зокрема залучення до гуртка дівчат. Через відсутність місцевих дівчат на головні та другорядні ролі керівники драматичного гуртка часто запрошували представниць єврейського населення, що проживали в селі, та вчительок з сусідніх сіл та Тернополя. Жіночі ролі у настасівському драмгуртку виконувала «жидівська дівчина Сара Парилле, вчителька Тернопільської жіночої школи Марія Шуманська та вчителька місцевої початкової школи Осипа Ракоча [9, с. 237]. Досить часто жіночі ролі під час вистав виконували чоловіки. Найактивнішими акторами драматичного гуртка були вихідці з села, які навчалися в Тернопільській українській державній гімназії, а пізніше вищих навчальних закладах м. Львова. Серед них: Григорій Ракочий² та Григорій Куріца³ (перший із них навчався в Тернопільській гімназії з 1901 по 1909 роки, а другий – з 1900 по 1908). Пізніше (в 1913 р.) акторську трупу настасівського драматичного гуртка поповнив ще один учень Тернопільської гімназії Антін Базар⁴.

У першому десятилітті XX століття репертуар настасівського драматичного гуртка, як і багатьох інших сіл Тернопільського повіту, становили твори відомих українських драматургів: І. Котляревського «Наталка Полтавка», «Москаль чарівник»; Г. Квітки-Основ'яненка «Сватання на Гончарівці», «Маруся»; М. Старицького «Циганка Аза», «Як ковбаса та чарка»;

¹ За даними матеріалів Державного архіву Тернопільської області, товариство «Просвіта» в с. Настасів Тернопільського повіту було засноване в 1884 році [2, Арк. 1]. Село Настасів розташоване за 15 кілометрів від м. Тернополя й з самого початку діяльності представники настасівської Просвіти активно співпрацювали з культурно-громадськими організаціями повітового міста.

² Ракочий Григорій народився в Настасові, правник. В ТУДГ навчався з 1901 по 1909 р. Учасник визвольних змагань, сотник УГА. Помер на тиф 10.02.1920 р. в Ободівці на Поділлі [10, с. 593].

³ Куріца Григорій, народився в Настасові 1887 р., юрист. В ТУДГ навчався з 1900 по 1908 рр. Студіював право у Львівському університеті. Під час Першої світової війни служив в австрійській армії, був сотником УГА. До 1923 р. перебував на еміграції в Австрії. Повернувшись, працював у адвокатів С. Барана та Чикалюка, а в 1930 р. відкрив власну адвокатську канцелярію в Микулинцях. Помер 03.11.1935 р. [10, с. 587].

⁴ Базар Антін, народився 5.09.1898 р. в Настасові, ветеринар. В ТУДГ навчався в 1910–1913 рр. Працював в Будзанові біля Теребовлі. З 1949 р. проживав в Торонто, Онтаріо, помер 9 листопада 1968 р. [10, с. 579].

І. Франка «Украдене щастя»; М. Кропивницького «Вій», «Невольник»; І. Карпенка-Карого «Безталанна», «За сиротою Бог з калитою», «Розумний і дурень»; Т. Шевченка «Назар Стодоля»; Л. Лопатинського «Свекруха», «До Бразилії»; О. Суходольського «Хмара», «Помста»; М. Альбиковського «Ох, не люби двох», «Жартівниця», а також п'єси зарубіжних драматургів: Ю. Коженівського «Верховинці», «Спекулянт»; К. Шенгера «Чорт-жінка» (інший варіант назви «Чортиця»); О. Фредро «Які хворі – такі доктори», «Помста»; А. Коцебу «Колотнеча» та багато інших [2; 3; 4; 5; 6]. Усі ці твори, які ставили актори-аматори на сценах народних читалень, користувалися великою популярністю серед місцевого населення своїми життєвими колізіями, розмаїтістю образів, національно-патріотичним змістом та комічними побутовими сценами. Тексти для постановок вистав забезпечували режисери-постановники (ними були переважно учні гімназій та студенти університетів – вихідці з села).

За свідченнями місцевих старожилів, репертуар наставівського драматичного гуртка щоразу поповнювався новими п'єсами. До початку 20-их років ХХ ст. появилися твори драматургів, у яких домінувала соціально-революційна тематика. Такого спрямування твори склали основу репертуару галицьких мандрівних театрів й через них переходили до аматорських гуртків сіл та містечок Тернопільського повіту. Незважаючи на появу нових п'єс, поза увагою наставівських режисерів-аматорів не залишались соціально-побутові п'єси Григорія Квітки-Основ'яненка «Сватання на Гончарівці», Івана Котляревського «Наталка Полтавка», Михайла Старицького «Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці» та інших [9, с. 237]. Їхній зміст захоплював місцевого глядача життєвістю та привабливістю головних героїв, мовним колоритом, типовістю персонажів, непідробністю гри. На жаль, дотепер в пам'яті сільських старожилів та серед архівних документів не збереглися імена усіх акторів-аматорів та режисерів-постановників наставівського драматичного гуртка, які брали у ньому участь до Першої світової війни. Хоча немає сумніву в тому, що це були керівники, активісти товариства «Просвіта» та й просто національно свідомі мешканці села, які займалися поширенням освіти, культури, дбали про мистецький рівень громади, надзвичайно обдаровані виконавці та віддані служителі Мельпомени.

Театральне життя, яке з початку ХХ ст. набрало широкого розмаху, перервала Перша світова війна. Дуже скоро територію села окупували російські війська, які деякою мірою допомагали сільському населенню ліками, харчами та одягом. В роки війни село захоплювали то російські, то австро-угорські війська, залишивши після себе пошкоджені сільські подвір'я та будинки. Під час військових подій, які відбувалися в цей час, про культурно-мистецьке життя у селі говорити було годі. Багатьох учасників драматичного гуртка мобілізували до війська, а дехто додому так і не повернувся, загинувши від куль та багнетів ворогів.

Активного розвитку наставівський драматичний гурток набрав у міжвоєнний період (20-і–30-і роки ХХ ст.). Після Першої світової війни територія Східної Галичини, в тому числі і Тернопільщини, потрапила під владу новоствореної польської держави (Другої Речі Посполитої). Незважаючи на значні утиски з боку польської влади, національно-культурне життя західноукраїнського населення пожвавилось. Це насамперед проявилось в діяльності осередків Просвіти у містах та селах Галичини, Волині та Закарпаття. О. Боньковська зазначає, що «у міжвоєнному двадцятилітті в Галичині активно, у різноманітних виявах розвивався український аматорський театр. У 1922 р. українське громадське Товариство «Просвіта» утворило окрему театральну комісію, яка при чисельних філіях і читальнях Товариства координувала і організувала роботу аматорських театральних гуртків. Із цією метою утворювали театральні бібліотеки, видавали підручники з організації аматорських театрів, у серії «Народна бібліотека» друкували рекомендований репертуар із вказівками режисерів, ноти до вистав, публікували методичні театрознавчі розвідки з акторської та режисерської майстерності, випустили фаховий журнал «Аматорський порадник», для оренди виготовляли декорації, гардероб, реквізит, бутафорію...» [1, с. 565]. Саме тому в 20-их–30-их роках ХХ ст. члени наставівського осередку «Просвіти» почали детальніше документувати дані про культурно-освітнє життя села, концертну та театральну діяльність, в тому числі і роботу учасників драматичного гуртка, його керівників (режисерів-постановників) та репертуар вистав, які виконували драмгуртківці на сцені народного дому. Зі звіту голови місцевого

осередку «Просвіти» дізнаємося, що в 1922 році на Різдво вперше за післявоєнний період на сцені наставівського народного дому (тут його називали – читальнею «Просвіти») було здійснено постановку вистави М. Старицького «Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці». Постановка цієї п'єси стала можливою завдяки ентузіазму місцевого патріота і культурно-громадського діяча Семена (Семка) Кураша. Слід зауважити, що під час Першої світової війни приміщення наставівської читальні «Просвіти» було частково зруйноване (через село проходила лінія фронту), тому учасники місцевого драматичного гуртка були змушені під час показу вистав закривати вікна солом'яними матами, а для освітлення сцени використовували запалені свічки. Оформлення для вистав та сценічний одяг наставівські актори-аматори виготовляли власноруч зі своїх матеріалів. У 20-их–30-их роках ХХ ст. найактивнішими учасниками місцевого драматичного гуртка були подружжя Катерина і Андрій Шуманські, сестри Марія (Маринка) і Катерина Зальопані, Федір Митар, Анна Ковалишин. Пізніше до них приєдналися Іван Яцишин, Михайло Галайко, брати Процишини та десятки інших місцевих жителів [7, с. 22]. Зі спогадів місцевої жительки Смоляк Марії Михайлівни, 1924 р. н., дізнаємося, що «особливим акторським талантом серед інших драмгуртківців-аматорів виділялися Анна Ковалишин та Федір Митар. Гра Анни Ковалишин захоплювала глядачів виразністю мови, невимушеністю поведінки під час вистави, глибокою драматичною грою. Не менш сценічним був і Федір Митар – поставний, високого росту парубок, якому особливо імпонували ліричні герої¹.

Наставівський драматичний гурток як один із дієвих засобів місцевої «Просвіти» проводив велику культурно-просвітницьку роботу не лише серед жителів села, але й у навколишніх селах. Про це свідчать письмові дозволи-прохання до Тернопільського повітового старости. З одного із них довідуємося: «Виділ читальні Просвіти в Настасові просить дозволу на аматорську виставу під заголовком «Ох, не люби двох» в товаристві читальні Просвіти в громаді с. Купчинці 24 квітня 1923 року» [2, арк. 11]. Треба зазначити, що вистава «Ох, не люби двох» маловідомого українського драматурга Миколи Альбіковського пройшла з таким великим успіхом в селі Купчинці, що керівництво наставівської «Просвіти» зверталось до повітового старости, щоб отримати дозвіл на ще один її показ в цьому ж селі 17 червня 1923 року [2, арк. 11]. Зібрані кошти від зіграних перед купчинецькими жителями вистав призначалися на ремонт місцевої читальні «Просвіти».

Як свідчать просвітянські документи, керівники місцевих аматорських драматичних гуртків переймали репертуар від керівників мандрівних професійних театрів. Зокрема, вистава «Ох, не люби двох» М. Альбіковського виконувалася Львівським мандрівним театром на сільських сценах багато разів [2, арк. 11]. Також у цих документах зафіксовані неодноразові прохання режисерів сільських аматорських драмгуртків до головного відділу повітового керівництва «Просвіти» про дозвіл для постановок вистав на великі релігійні свята чи храмові празники [2, арк. 11; 48]. Незважаючи на часті перешкоди або відмови в проханнях, театральні дійства все ж відбувалися.

У зв'язку з поширенням на галицьких землях у кінці 20-их – початку 30-их років ХХ ст. діяльності політичних партій та організацій, у репертуарі аматорських гуртків появляються драматичні твори на національно-визвольну та патріотичну тематику, в яких змальовано боротьбу українців проти катів-поневолювачів (поляків чи більшовиків).

Досить активним було аматорське театральне життя наставівської «Просвіти» у 30-их роках ХХ ст. Про це засвідчує звіт місцевого голови «Просвіти» від 23 квітня 1932 року до повітового старости про проведення вистав «Верховинці», що мала відбутися 7 січня 1932 р., «Американка» – 21 травня того ж року та «Кума Марта» – 16 серпня 1932 р. [2, арк. 27].

У 30-их роках ХХ століття на Тернопільщині активізується національно-визвольний рух українського жіноцтва, що став приводом для створення товариства «Союз українок». Цей рух залишив помітний слід й у с. Настасові. Організаторкою наставівського осередку «Союзу українок» у 1935 році стала велика українська патріотка і письменниця, жителька сусіднього села Денисова

¹ Зі спогадів Смоляк М. М., записаних Смоляком П. О. 12.01.2005 р. в с. Настасів Тернопільського району Тернопільської області.

Іванна Блажкевич. Головою наставівського осередку цієї організації було обрано свідому жительку села Ксенію Баб'як. За чотири роки свого існування «Союз українок» провів велику просвітницьку роботу серед місцевих жителів. У першу чергу вона стосувалася й театрального життя. За час існування цього товариства активізувалася робота аматорського драматичного гуртка, яким керувала членкиня «Союзу українок» Марія Дорожовська [7, с. 28].

Під керівництвом Марії Дорожовської театральний гурток набув нового творчого піднесення. Появилися вистави, які були до вподоби не тільки жителям с. Настасова, а й глядачам сусідніх сіл. У 1933 році наставівські драмгуртківці із виставами виступали перед жителями сіл Купчинці, Бенева, Смиківці, Ладичин, Йосипівка [7, с. 28]. Для активізації місцевого населення перед виставами біля народних домів наставівський духовий оркестр демонстрував свою концертну програму, що було своєрідною рекламною мистецькою акцією в цілому. Зібрані за вистави кошти призначалися на потреби місцевого осередку «Просвіта» (для пошиття костюмів, ремонту народного дому, виготовлення декорацій тощо).

Діяльність драматичного гуртка під керівництвом союзьки Марії Дорожовської стала приводом для його поповнення не тільки новими членами «Союзу українок», а й прихильниками цієї організації. Як зазначає місцевий краєзнавець Володимир Дорожовський, «у цей час в репертуарі драматичного гуртка були такі вистави, як «Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці», «Маруся Богуславка» М. Старицького; «Сотниківна» Б. Лепкого; «Про що тирса шелестіла» С. Черкасенка; «Які хворі – такі й доктори» О. Фредро; «Страшна помста» М. Гоголя [7, с. 29]. Костюми до кожної вистави готували самі учасники драматичного гуртка. У них вкладалися переважно власні кошти.

Після Марії Дорожовської наставівським драматичним гуртком декілька місяців керував місцевий житель, випускник Тернопільської української державної гімназії Михайло Ковалишин. Під його керівництвом драмгуртківці поставили у 1936 році виставу «У кігтях ГПУ» [2, арк. 48]. В ній висвітлювалося важке становище братів-українців, які проживали на «великій» Україні і піддавалися жорстоким репресіям більшовицького тоталітарного режиму на чолі з Й. Сталіним та його каральними органами.

У цьому ж 1936 році керівництво наставівським драматичним гуртком перейняв Володимир Пікурський – випускник Тернопільської української державної гімназії. У цей час у драмгуртку було 20 активних його членів. Драмгуртківці почали працювати ще з більшим ентузіазмом. Матеріальна база аматорського колективу поповнилася новими декораціями та театральними реквізитами. В. Пікурський, володіючи хорошими режисерськими здібностями поставив на сцені народного будинку нову п'єсу – драму І. Франка «Украдене щастя» [2, арк. 55-56].

У наступному 1937 році наставівський драматичний гурток збільшив свій творчий склад до 35 учасників. Керівником гуртка продовжував працювати В. Пікурський. На жаль, через часту його відсутність у селі гурток працював несистематично. У цьому році колектив поповнився новими театральними костюмами. У 1937 році глядачі с. Настасів переглянули 5 вистав. Серед них: «Зрада» І. Бабеля, «Перелесник» В. Королів-Старого, «Перешкода» та ін. [2, арк. 61-62].

Найвищого художнього рівня наставівський драматичний гурток здобув під керівництвом місцевого жителя, талановитого актора і режисера Михайла Ковалишина, що після В. Пікурського знову очолив його керівництво. Михайло Ковалишин народився у 1904 році в с. Настасові Тернопільського повіту. У цьому ж селі успішно здобув початкову (чотирикласну) освіту. Не маючи спеціальної музично-драматичної освіти, Михайло з дитинства не пропускав жодної репетиції місцевого театрального гуртка й таким чином домігся добрих акторських та режисерських успіхів. З початку 1930 року почав керувати аматорським драматичним гуртком у своєму рідному селі. На відміну від багатьох інших керівників працював натхненно результативно і безоплатно, таким чином заощаджуючи кошти для закупівлі матеріалів для нових театральних постановок.

Протягом другої половини 30-их років як керівник і режисер Михайло Ковалишин зумів підготувати і поставити на сцені місцевої читальні десятки п'єс українських та зарубіжних драматургів. Серед них твори Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки,

М. Кропивницького, М. Старицького, І. Карпенка-Карого та ін. Крім акторської і режисерської діяльності, Михайло Ковалишин був організатором і постановником цілого ряду спортивно-гімнастичних вправ.

За активну національно-просвітницьку діяльність Михайло Ковалишин у 1932 році був заарештований польською окупаційною владою і засуджений польським судом на два місяці тюрми. Після виходу із тюрми продовжив роботу з наставівським драмгуртком і ще з більшим захопленням проводив просвітницьку роботу серед місцевих сільських жителів [7, с. 32-33].

Отже, виникнення і творче зростання наставівського аматорського драматичного гуртка в першій третині ХХ ст. віддзеркалювало ті суспільно-політичні та національно-культурні віяння, які пропагували керівники та діячі найбільш масового громадського товариства «Просвіта». Головним завданням учасників наставівського драмгуртка було активізувати інтелектуальний, моральний та культурний розвиток місцевих жителів засобами театрального мистецтва, виховати художні смаки та національно-патріотичні почуття. Цілий ряд творів українських та зарубіжних драматургів, поставлених на сцені місцевими акторами-аматорами під керівництвом режисерів-постановників, свідчить про їх старанну роботу й належний мистецький рівень. Усе це стало підставою для великої любові наставівчан до театрального мистецтва й утвердило пошанування цієї галузі в майбутньому.

ЛІТЕРАТУРА

1. Боньковська О. Театральний процес на західноукраїнських землях у 1918-1939 роках / О. Боньковська // Історія українського театру: У 3 т. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського; [редкол.: Г. А. Скрипник (голова) та ін.]. – К., 2009. // Т. 2: 1900–1945 / Л. Барабан, В. Гайдабура, О. Красильникова, Ю. Станішевський та ін.; [редкол. тому: І. Юдкін (відп. ред.), О. Шевчук (відп. секретар)]. – 2009. – С. 533-582.
2. Державний архів Тернопільської області (далі ДАТО). – Ф. 294. – Оп. 1. – Спр. 12. Документи про діяльність читальні «Просвіта» у с. Настасів (1904-1938 рр.).
3. ДАТО. – Ф. 294. – Оп. 1. – Спр. 7. Документи про діяльність читальні «Просвіта» у с. Біла (1904-1938 рр.).
4. ДАТО. – Ф. 294. – Оп. 1. – Спр. 5. Документи про діяльність читальні «Просвіта» у с. Довжанка (1903-1939 рр.).
5. ДАТО. – Ф. 294. – Оп. 1. – Спр. 4. Документи про діяльність читальні «Просвіта» у с. Купчинці (1902-1939 рр.).
6. ДАТО. – Ф. 294. – Оп. 1. – Спр. 1. Документи про діяльність читальні «Просвіта» у с. Петрики (1901-1939 рр.).
7. Дорожовський В. Тіні сірих колон: Спогади / Володимир Дорожовський. – Тернопіль: Лілея, 1998. – 244 с.
8. Кравців Б. «Просвіта» / Б. Кравців // Енциклопедія українознавства. Словникова частина / [за ред. В. Кубійовича]. – Т. 6. – Львів: Молоде життя, 1996. – С. 2365-2372.
9. Тесля І. З історії села Настасова / Іван Тесля // Шляхами Золотого Поділля. Регіональний збірник Тернопільщини. – Т. II. – Філадельфія, ПА., 1970. – 281 с.
10. Ювілейна книга української гімназії в Тернополі. До сторіччя заснування. 1898-1998 / [Підбір, упоряд. та ред. текстів і коментарі Степана Яреми]. – Тернопіль–Львів: Наукове товариство ім. Шевченка; Львівське крайове товариство «Рідна школа», 1998. – 736 с.

ВІЗУАЛЬНІ МИСТЕЦТВА

УДК 704. 75

В. В. ГРИЩЕНКО

ПОРТРЕТНИЙ ЖАНР В ДИЗАЙНІ ПЛАКАТА

У статті зроблено спробу розкрити образ конкретної особи у плакаті через її портретне зображення. Розглянуто історичний аспект розвитку цього типу плакатів. Подано його типологію за призначенням, засобами втілення образу та художньою виразністю. Визначено особливості дизайну плакатів-портретів на основі прикладів світового мистецтва плаката.

Ключові слова: плакат-портрет, дизайн, засоби художньої виразності, втілення образу.

В. В. ГРИЩЕНКО

ПОРТРЕТНЫЙ ЖАНР В ДИЗАЙНЕ ПЛАКАТА

Статья посвящена раскрытию образа конкретной личности в плакате путем ее портретного изображения. Рассмотрено исторический аспект развития этого типа плаката. Подано его типологию по назначению, способам создания образа и художественной выразительности. Определены особенности дизайна плакатов-портретов на основе примеров мирового искусства плаката.

Ключевые слова: плакат-портрет, дизайн, средства художественной выразительности, создание образа.

V. V. GRYSHCENKO

A PORTRAIT GENRE IS IN THE DESIGN OF POSTER

The Article is sanctified to the theme of opening of character of concrete personality in a poster by her portrait image. The historical aspect of development of this type of posters is considered. His typology is given after setting, methods of creation of character and artistic expressiveness. The features of design of placards-portraits are certain on the basis of examples of world art of poster.

Key words: poster-portrait, design, facilities of artistic expressiveness, creation of character.

Дизайн плаката оперує широким діапазоном зображальних засобів та форм втілення образу чи послання. Плакат-портрет є одним із своєрідних видів мистецтва плаката, який наділений характерними образотворчими, декоративними, символічними та композиційними особливостями, які потребують ґрунтовного аналізу та систематизації. Сьогодні основною галуззю його застосування є культурно-видовищний плакат. До художньої інтерпретації портрета плакатисти звертаються для виконання афіш, плакатів, присвячених ювілейним датам, виставкових плакатів.

Зображення людини є центральним у багатьох плакатах, воно виконує роль алегорії, символу, несе емоційне навантаження, тобто розкриває ідею і зміст плаката. Часто через образ людини розкриваються найрізноманітніші поняття та вказується на об'єкти, відчужені від самого зображення (наприклад, рекламні аркуші, що використовують зображення привабливої жінки). Інший тип плакатів – це портретні зображення конкретної людини: історичної постаті, видатного діяча, відомого митця. У цьому випадку засобами графічного дизайну, притаманного мистецтву плаката, потрібно втілити образ самого героя, особистості; в одному аркуші

розкрити його характер, сферу діяльності та її значення. Саме цей, другий, тип плакатів ми називаємо плакат-портрет.

Мета статті – проаналізувати художні особливості плаката-портрета, зокрема основні засоби його виразності.

Одними з перших плакатів, де фігурувало зображення конкретної особистості, були афіші Анрі Тулуз-Лотрека наприкінці XIX століття. Зокрема, афіша до відкриття сезону кабаре «Мулен Руж» зображала танець прима Ла Гулю [3, с. 257]. «Художник блискуче володів лінією, – пише дослідниця Н. Станкевич, – вловлював суть як особистостей, так і речей, а його фантазія і графічна сміливість створювали видовищні плакати. Відомих всьому Парижу співаків, танцівників він наділяв виразною мімікою і характерними індивідуальними рисами» [3, с. 257].

Серед афіш кінця XIX століття відомими є портрети актриси Сари Бернар у різноманітних ролях [4, с. 37-70]. Найбільшою художньою виразністю вони досягли у виконанні Альфонса Мухи. Це витягнуті горизонтально аркуші, виконані в стилі модерн, зображають актрису в повний зріст у сценічних костюмах, із театральними жестами та мімікою («Дама з камеліями», 1896, «Самарянка», 1897, «Медея», 1898).

У середині XX століття портретний жанр часто використовується у політичних плакатах соціалістичних країн. Класичним прикладом портрета-символа є плакат Джима Фіцпатріка «Че Гевара» (1968). За основу було взято негатив з фотографії Че Гевари. Зображення надруковано чорним та білим абрисом на червоному тлі, жовту зірку художник розмальовував вручну.

Великого різноманіття набули портрети політичних лідерів. У Радянському Союзі, зокрема, друкувалась численна кількість плакатів із зображенням Володимира Леніна, Карла Маркса, Фрідріха Енгельса.

Одним з перших в українському плакаті до портретного жанру звертався Василь Касіян. Відомий його воєнний плакат 1943 року «... І вражою злою кров'ю волю окропіте». Погруддя Тараса Шевченка зображено у динамічному русі на фоні бойової атаки. Звертається плакатист до портрета Кобзаря і пізніше («Т. Шевченко», 1964). Але тут вже художник використовує автопортрет поета, обрамлюючи його в декоративну орнаментальну рамку. Саме через її символіку – калина, перо, гриф кобзи – автор розкриває особистість видатного діяча.

Виразну й лаконічну графічну мову, сформовану на засадах деревориту та народної графіки, використовував у плакатних образах Федір Глушук. Портрети Івана Котляревського, Лесі Українки, Івана Франка (1960-ті) дослідники називають портретами-символами. Лаконічні, узагальнені, монументальні образи виконані виразними, але скупими художніми засобами – чітка, «соковита» лінія, контрастне зіставлення площин, чорний та теракотовий колір на охристому тлі [1, с. 156].

Плакат-портрет побутує переважно в афіші, політичному, культурному плакаті. Для афіші притаманне портретне зображення конкретного артиста – «зірки». Якщо йдеться про рекламний плакат до вистави чи кінопоказу, то найчастіше актора зображають в образі головного героя. Відповідно змістове навантаження плаката переноситься з конкретної особистості на образ певного видовища, яке покликане розкрити суть фільму, спектаклю, вказати на тематику й стиль дійства. У сучасному плакаті-портреті для цього найчастіше застосовують натуралістичні зображення в техніці живопису, графіки, фотографії, деколи з графічним доповненням. Так різними художниками інтерпретувалася портрет Марлона Брандо у кіноплакаті «Апокаліпсис сьогодні» (1979).

Портретні зображення в афіші домінують у творчості польського плакатиста Вальдемара Свежи. Графіка художника яскрава, насичена, жива. Емоційними кольоровими штрихами автор зображує переважно тільки обличчя артиста. Взятє крупним планом, воно деколи займає майже всю площу аркуша. Текстовій інформації відводиться мінімум місця. Жваво, дещо гротескно, але дуже точно передано характер героя. Велика роль у розкритті образу та емоційному насиченні плаката відводиться кольору. Наприклад, у плакаті до документального фільму про папу римського Івана-Павла II «На рідній землі» (1988) домінують червоний та білий – кольори польського прапора. Афішу до власної виставки

(«Свежи у Вроцлаві», 2002) В. Свежи вирішує також через зображення власного обличчя, виконаного різнокольоровими мазками та бризками.

Зображення політичних діячів є невід'ємним атрибутом політичного чи агітаційного плаката, особливо у передвиборчій компанії. Одним з найпоширеніших образів у політичному плакаті ХХІ століття став портрет президента США Барака Обами. Особливої популярності набув відповідний плакат у виконанні Шепарда Фейри «Надія» (2008), який вже виробив свою іконографію та ряд інтерпретацій. На плакаті, стилізованому з фото, портрет виконаний червоним, синім і бежевим трафаретом в стилі соціалістичного агітаційного мистецтва. Під портретом гротескним шрифтом поміщено напис «Надія». Концептуальна сила подібного графічного рішення в тому, що обличчя першого чорношкірого претендента на посаду президента США виконано кольорами національного прапора. Успіх та пізнаваність дизайну цього плаката спровокував масу повторів та пародій.

Унікальність мистецтва плаката, як носія візуального образу є одним з найефективніших засобів формування масової культури. Саме в цьому полягає цінність культурного портретного плаката. Через візуальні портретні образи видатних діячів дизайнери прагнуть розкрити зміст і значення їх діяльності.

Оперуючи засобами графічного дизайну у лаконічних та ємних формах плаката, автори виявляють внутрішній світ героя, характер його творчості. Мистецтвознавець Людмила Рожко-Павленко зазначила: «Відомо, що плакат – твір мистецтва, якому притаманні лаконізм зображальних засобів, динамічність і гострота композиції, декоративність. Плакат привертає увагу художників розкріпаченням зображальної мови, можливістю прямого звернення до глядачів. Але для того, щоб стався діалог, плакат повинен відбити думку, що пройшла крізь внутрішню сутність художника, і зробити це в доступній лаконічній, символічній формі» [2, с. 11]. Дійсно, щоб правдиво відтворити історичну постать, дизайнери проводять копітку дослідницьку роботу. Окрім художнього вивчення та замальовок фізіологічного характеру особи, важливе значення має знання та розуміння спадщини діяча. Саме шляхом графічного відбору, стилізації та переосмислення творчості видатних митців формується цільний та концентрований портретний образ, який повинен нести влучне інформаційне й емоційне навантаження та сприйматись глядачем майже миттєво.

Автори можуть іти як шляхом фотографічного копіювання портретів, так і втілювати образ через перетворення у символ об'єктів, створених митцями. Наприклад, втілення образу видатного живописця йде через використання домінуючої колірної гами його творів. Для плакатного портрета відомих графіків дизайнери користуються відбором силових ліній, характерних їх особливому почерку. Особистості народних майстрів відображені через фрагменти їх робіт. Літераторів часто показують, використовуючи мистецтво каліграфії.

В основі плаката Тетяни Башмакової, присвяченого актору І. Миколайчуку, кадр з кінофільму, де обличчя актора взято крупним планом. Здавалося б, просто вдалий фрагмент – актор в образі, національне вбрання, гострий погляд, підпис, роки життя – все, що потрібно для ідентифікації особистості. Але авторка йде далі, вона розкриває символічною мовою плаката сутність та драму великого митця. Придивившись, бачимо, що з-під крилатого бриля у вигляді волосся спадає в'юнке плетиво кіноплівки. Цей, здавалося б, грайливий хід дизайнера, насправді говорить багато: про долю митця, нерозривно зв'язану з кіно; про його ролі, які ніби зрослись з актором; про його власні ідеї і сили, вкладені у кінообрази.

Про сучасне переосмислення діяльності та спадщини окремих історичних постатей говорять втілені у плакатах образи Лесі Українки, Романа Шухевича, Михайла Грушевського, Миколи Гоголя. Так, у плакаті Лілії Третяк фото письменниці Лесі Українки проступає крізь марево народного орнаменту, який поступово виявляється та завершується чітким, сміливим червоно-чорним ритмом як самоствердження, як підсумок.

Плакати Юлії Беляєвої з серії «Великі мисткині України» – твори досконалі за своїм формальним вирішенням, естетичним, емоційним та концептуальним рішенням. Кожен портрет – це глибоке занурення у творчий світ мисткинь, це окрема жіноча доля, окрема яскрава самотня особистість. У мерехтливому растрі кольорових плям, обрамлену вінком живописних квітів, ми бачимо ніжну, тремтливу душу Катерини Білокур. З білого аркуша, на фоні якого дзвенять яскраві

петриківські квіти, дивиться на нас Марфа Тимченко. Аркуш, присвячений витинанкарці Людмилі Мазур, вражає монументальністю, графічною аскезою та надихає на філософські роздуми. Портрет Марії Приймаченко губиться у фантазмагоричному розмаїтті її тварин та квітів, вони формують риси її обличчя, перетворюючи саму художницю у міфічну істоту. Монументальністю та інтелектуальним насиченням вирізняється плакат-образ Ганни Собачко. Фрагмент її експресивного авангардного розпису заповнює лиш один кут плакатного аркуша. Його продовжує фрагмент обличчя майстрині, виконаний локальними узагальнюючими плямами зі збереженням текстури паперу та фарби. Центром кожної композиції є очі, які перетворюються майже на знак, символ власного неповторного бачення світу.

Портретне зображення у мистецтві плаката вирізняється способом втілення образу та засобами художньої виразності. Одним із традиційних методів є натуралістичне зображення особи (найчастіше обличчя чи погруддя). В основі художньої якості подібних плакатів лежить естетичне навантаження, вдале компонування зображення і тексту, а також високопрофесійна техніка виконання.

Поширеним у сучасному плакаті-портреті є поєднання реалістичного графічного чи фотозображення з різноманітними деталями, предметами, які у сукупності розкривають суть чи рід занять певної особистості. В окремих випадках плакати звертаються до колажування.

Іншим популярним прийомом для втілення образу конкретного діяча є мозаїчне формування портрета з предметів чи символів, що вказують на його діяльність. Глибиною образу відзначається плакат Олексія Чернікова з серії «Гордість української культури». Образ видатного режисера О. Довженка складений з численних кадрів його кінофільмів. Цей відомий у дизайні плаката прийом, окрім естетичного та конструктивного значення, несе ідейне, змістовне навантаження – споріднення творця зі своїми фільмами, образ якого проступає крізь кожну деталь, та більш широке значення – пам'ять про митця живе у його спадщині.

Велике естетичне та емоційне навантаження несе використання в плакаті різноманітних технічних та стилістичних прийомів станкової графіки. Високою художньою виразністю наділені портрети, втілені у техніці (чи імітуючи її) деревориту, офорту, виконані як живий начерк тушшю. Власне фото, оброблене у стилі, схожому на суху голку, бере за основу викладач Вищої школи образотворчого та прикладного мистецтва професор Отто Кумерт у плакаті до своєї виставки «Показати обличчя» (1988). Вивчення не лише творчості митців, їх авторського почерку, але й відчуття тогочасної культури потребувало створення серії «Видатні графіки України» (2010) Богдана Пукія. Портрети діячів виконані з відчуттям міри у стилі, притаманному їх творам. Кожен образ влучно доповнює підпис шрифтом, асоціативно пов'язаним з особистістю та її творчістю.

Для відтворення обличчя людини автори плакатів використовують різноманітні можливості растру (Ханг Яфен «Шікеа Фукуда», 2009).

Часто використовується символічний прийом наповнення абрису людини зображеннями, які вказують на характеристику персонажа. Вони можуть мати предметний чи орнаментальний характер. Прикладом може бути плакат Шапура Хатамі (Shapoor Hatami), присвячений 800-річчю з дня народження видатного персидського поета та мислителя Руні (2007). Умовний силует письменника, взятий зі старовинної мініатюри. Декоративний східний орнамент формує абриси розкритого халата. Погруддя наповнює арабська в'язь з цитатою Руні, вони ж є центром композиції всього аркуша. При цьому обличчя залишається чистою площиною, перегукуючись з книгою в руках.

Символічно та асоціативно вирішує образ легендарного лікаря Ібн Сіні (Авіцени) іранський плакатист Куруш Бейгпур (Kourosh Beigpour) [5]. Художник використовує лиш профільний силует видатного лікаря, який трактує як тінь на воді. Тло плаката – це висушене листя, воно проступає крізь портрет, наповнює його. Створюється образ надзвичайної простоти та мудрості. Автор тим самим вказує на більш глибоке, філософське розуміння образу, а не лише констатує рід занять та фізіологічні риси.

Символіка на основі силуету домінує в плакаті Томаса Богуславського (Tomasz Boguslawski) «200 років з дня народження Фредеріка Шопена» (2010). Витятий з білого паперу профіль композитора на білому ж тлі вже несе ідею витонченого, рафінованого мистецтва.

Змістове навантаження несе проріз на місці ока у формі кришки роля. Відігнутий край паперу – це і відкрите око, і відкритий музичний інструмент.

Отже, втілення у плакаті образу конкретної особи через інтерпретацію її зображення графічною та символічною мовою плаката є окремим типом цього виду мистецтва, який ми визначаємо терміном «плакат-портрет». За призначенням плакат-портрет можна розділити на афішу, політичний та культурний плакат. Для афіші, присвяченій ігровому жанру, притаманне зображення актора в образі головного героя; для плаката на тему інших культурно-видовищних заходів – портрет винуватця події. Портрет у політичному плакаті вирізняється високою графічною виразністю, чіткістю образу та відбором. У культурному плакаті увічнено видатних діячів, образно-символічною мовою графічного дизайну розкрито значення та характер їх діяльності. Втілення образу у плакаті-портреті відбувається через натуралістичне портретування, поєднання його з додатковими зображеннями, застосування різних графічних технік, формування портрету з дрібних предметів чи растрових плям та шляхом символічно-асоціативного тлумачення.

ЛІТЕРАТУРА

1. Владич Л. Майстри плаката: Альбом. – К.: Мистецтво, 1989. – 65 с., іл.
2. Всеукраїнська студентська бієнале плаката 2007, 2009: каталог учасників (автор вступної статті Л. Рожко-Павленко). – К.: б/в. – 2009. – 76 с., іл.
3. Станкевич Н. М. Рекламний плакат з найдавніших часів до наших днів / Н. М. Станкевич // Мистецтвознавство '09. – 2009. – С. 249-264.
4. Poster charm. Poster auctions international, inc. XLII. – New York, 2006.
5. Rene Wanner's Poster Page // [електронний ресурс]: <http://www.posterpage.ch/>

УДК 74.01

Н. М. ВОЛЯНЮК

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО ТА РЕМІСНИЧІ ОСЕРЕДКИ ТЕРНОПІЛЬЩИНИ В КОНТЕКСТІ ХУДОЖНЬО-КУЛЬТУРНОГО РОЗВИТКУ

У статті подається панорамний огляд функціонування ремісничих осередків як першооснови народної творчості XIX – XX століть, а також проведено аналіз образотворчого мистецтва на тлі художньо-культурного розвитку.

Ключові слова: мистецька освіта, культура, гончарство, образотворче мистецтво, народна творчість.

Н. М. ВОЛЯНЮК

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО И РЕМЕСЛЕННЫЕ ЯЧЕЙКИ ТЕРНОПОЛЬЩИНЫ В КОНТЕКСТЕ ХУДОЖЕСТВЕННО-КУЛЬТУРНОГО РАЗВИТИЯ

В статье подано панорамный обзор функционирования ремесленных очагов как первоосновы народного творчества XIX–XX веков, а также проведен анализ изобразительного искусства на фоне художественно-культурного развития.

Ключевые слова: художественное образование, культура, гончарство, изобразительное искусство, народное творчество.

N. M. VOLYANYUK

FINE ART AND HANDICRAFT CELLS OF TERNOPOIL REDION IN A CONTEXT ARTISTICALLY – CULTURAL DEVELOPMENT

The panoramic review of functioning of handicraft as fundamental principles of folk work of XIX – XX century is given, and also the analyses of fine art is conducted on a background artistically – cultural development.

Keywords: artistic education, culture, ceramics, fine art, folk creation.

Відомо, що сутність образотворчого мистецтва полягає у поєднанні інтелекту та почуттів, а також є основою для формування естетичної парадигми смаків, поглядів, переконань. Образотворче мистецтво – це складова частина естетичного розвитку особистості, яка включає в себе культуру художнього мислення, формування і стимулювання пізнавальної, творчої активності на різних етапах художнього розвитку.

Пріоритет освіти мистецького спрямування має стратегічне значення, тому що освітня політика минулого періоду призвела до ідеологізації суспільної свідомості та зниження власне духовного потенціалу загальної культури.

Без сумнівів, мистецька освіта є найпотужнішою інвестицією, що сприяє визначенню пріоритетів суспільства.

Слід сказати, що саме художня освіта вбирає характерні особливості нації, специфіку народної культури, відображає регіональну своєрідність та контрастність на тлі загальнонаціональної культури та мистецтва. Серед найвпливовіших чинників розвитку народної творчості був і залишається мистецько-освітній напрямок. Але, як відомо, найбільші явища довгий час залишаються поза аналізом через їхню масштабність. Для прикладу, від часів заснування форм художньо-промислового та ремісничого вишколу ставка робилася в основному на потужні традиційні осередки домашніх промислів. Подальші історичні характеристики кількісних і якісних змін у таких осередках свідчили про значну спроможність протистояння зовнішнім впливам і часто виявляли імунітет до інвазії невластивих форм художньо-промислового вишколу. Причинами цього були насамперед стійкі традиції і високий рівень народного професіоналізму самих творців.

На початку XXI століття в процесах взаємопроникнення народного і професійного мистецтва шальки терезів остаточно схилилися у бік професійного. Ареал існування народного мистецтва сьогодні значно звузився, творча спроможність найбільших осередків не здатна вберегтися від натиску професійної сфери силою традиції. Сьогодні маємо значний відсоток членів Спілки народних майстрів з дипломами професійної освіти, які за інерцією продовжують брати активну участь в акціях народної творчості, підлаштовуючись під статус майстрів народних художніх промислів і нехтуючи статусом художників-професіоналів, якими є насправді.

На даному історичному етапі розвитку, в період глобалізації, створення єдиної європейської освітньої системи особливо гостро постає питання про збереження національних, культурних, мистецьких та народних традицій.

Пріоритетним постає питання дослідження, збереження та примноження мистецьких, духовних та художніх цінностей регіону шляхом удосконалення системи професійної освіти в галузі традиційного образотворчого мистецтва, яке в свою чергу відображає художньо-творчий потенціал регіону, нації. У сучасній мистецтвознавчій науці вже є значне теоретичне та практичне обґрунтування цінностей та незаперечних здобутків як народних промислів, так і народної спадщини. Однак у міру виникнення народних промислів з'являється необхідність їх наукового осмислення у перспективі розвитку національної духовності.

Незважаючи на різноманітні суспільні негаразди, цей процес переосмислення простежується навіть у сфері релігії, глибоко і всебічно відкриваючи історичні джерела національного буття. Зокрема, Папа Римський Іван Павло II у Львові на зустрічі з молоддю наголосив, що справжня цивілізація оцінюється не лише економічним поступом, а й людським, моральним і духовним розвитком. Пам'ятки народних художніх промислів, культури та мистецтва в історико-хронологічному ракурсі засвідчують високі естетичні ідеали різних сфер життя народу, виявляють невмирущість, незнищенність етнокоду нації, акумулюють у собі національно-інтелектуальну енергію поколінь. Пам'ятки народних художніх промислів у зв'язку з їх об'єктивним виходом з ужитку мають значну патріотично-виховну цінність. Великий їхній вплив також на царину професійної культури й мистецтва, зокрема на формування світогляду та естетичного смаку фахівців різних спеціальностей. Підтримка народної творчості, народного мистецтва має бути на порядку денному в урядових колах нашої держави, оскільки останнім часом особливо яскраво окреслилась нагальна потреба державної підтримки розвитку та реалізації творчої енергії українського народу.

Можна констатувати той факт, що до теми дослідження образотворчого мистецтва, народних ремесел, мистецьких осередків Волині та Галичини звертались сучасні мистецтвознавці, зокрема Р. Шмагало, О. Голубець, Т. Кара-Васильєва, З. Чегусова, О. Данченко та інші. Але звертаючи увагу на архівні джерела, можна сказати, що питання художньо-ремісничого життя конкретно Тернопільщини на рубежі XIX–XX століть і на сьогоднішній день залишається відкритим і майже недослідженим.

Мета статті – проаналізувати вплив народного ремесла на формування образотворчого мистецтва в контексті художньо-культурного розвитку.

Слід зауважити, що в містах та містечках Галицької землі на початку XVII століття ремесло ще не зовсім відокремилося від землеробства, що формувало підґрунтя для подальшого його відокремлення.

Також зароджуються процеси поетапного формування мистецької освіти і мистецьких осередків як першооснови розвитку професійного образотворчого та народного мистецтва. З історичної парадигми проглядається складне соціальне, релігійне, культурне та мистецьке життя населення під окупаційним режимом Польщі. Лише після отримання містом магдебурзького права його становище дещо покращилося у галузі ремесла та культури [1, с. 24-45].

Пройшовши складний шлях становлення і розвитку на теренах історичної минувшини, наші попередники залишили нам матеріали духовної мистецької культури, проклали шлях для подальшого розвитку як народного ремесла, так і образотворчого мистецтва в усіх його проявах.

Ці матеріали наочно переконують нас, що цей край з прадавніх часів є багатограним мистецьким осередком, який впродовж багатьох віків створював самобутню історію, культуру, мистецтво. Художнє ремесло на зламі XIX–XX століть у процесі своєї інтеграції з мистецтвом ставало економічною основою для еволюційного його усвідомлення як необхідності, що сприяло подальшому поділу на декоративно-ужиткове і образотворче мистецтво. Свого найбільшого апогею теоретичний поділ між мистецтвом та ремеслом досяг упродовж XIX століття, що було необхідним для творення нової естетичної теорії [3, с. 420].

Саме народне художнє ремесло, яке було передвісником сучасного образотворчого мистецтва, відзначилося у XIX столітті багатством жанрів та форм, зокрема малярство, ткацтво, килимарство, гончарство, різьба по дереву.

Особливо високого рівня та поширення серед населення досягла різьба по дереву у с. Ягільниця та Теробовлянщині. У Підволочинську на початку XX століття функціонувало три ремісничі майстерні які підтримували національний дух та художні традиції. У селі Виснівці у 1924-1934 роках діяла державна школа будівельних ремесел, де були слюсарсько-механічний та столярно-будівельний відділи.

Відомо, що у м. Монастирська у середині XX століття жив та працював відомий лемківський різьбяр А. Фігель. Найкращими його роботами є горельєф голови трьох гуралів, погруддя Т.Шевченка та горельєф трьох радянських воїнів [4, с. 452].

Широкого розвитку на початку XX століття набувало гончарство, зокрема у Підволочиську, Буданові, де особливо славився своїми виробами майстер Т. Зеленський.

Малярський декоративний розпис домінував у м. Скалат, яке відоме своїми гончарними виробами та художньою керамікою. Тут переважно виготовляли високі глечики з вузькими шийками, бочілки, куманці, глеки з широкими розхилами, миски, свічники, дитячі іграшки, які виконували з великою майстерністю [3, с. 446]. Також гончарне ремесло процвітало у селі Струсів, де працювало приблизно до двадцяти гончарів, які виробляли переважно чорний неполиваний посуд, характерний тільки для цього регіону. Вироби цих майстрів відзначалися старанним моделюванням форми. Слід зауважити, що завдяки своєму таланту та майстерності деякі гончарі Струсова емігрували до Канади, Аргентини. У галузі гончарства також відзначились майстри з Кременця, зокрема О. Буданов та М. Струсова які виготовляли керамічний посуд, а також крім поширеного геометричного орнаменту в розписі кераміки, вони застосовували жанрові, побутові та соціальні мотиви.

Килимарство як основа ремісничої діяльності було одним з найпоширеніших галузей художньої зайнятості на території України. Основним осередком килимарства та ткацького виробництва на Тернопіллі у кінці XIX століття було с. Чернехівці, де виготовляли пояси, вовняні запаски, оздоблені різного типу орнаментами та відповідною кольоровою гамою.

В орнаментах килимів Зборівського району переважали геометричні фігурки широкого спектра використання, де домінували малинові та сині кольори. На території Кременецького району були дієвими курси килимарства, діяльність яких викликала неоднозначну оцінку сучасників.

У загальній структурі промислового розвитку суттєво домінували селянські кустарні промисли. Селянська молодь, здебільшого українці християнського віросповідання, виявляли особливе зацікавлення навчанням у промислових школах. Однак вступити у ці школи було нелегко, та й надаючи учням основи ремесел, вони мало звертали увагу на мистецький бік навчання, розвиток мистецького смаку, не враховували індивідуального підходу у навчанні [2, с. 51].

Не можливо оминати увагою становлення малярства, яке розвивалося поряд з ремеслом та виконувало його функції. Одним з найвідоміших майстрів малярного промислу краю того часу був Ю. Панькевич (1863-1933рр.). З його ім'ям пов'язане становлення українського мистецтва XIX – першої половини XX століття. Юліан Панькевич, як і його батько, займався релігійним малярством, вносячи в нього народний колорит, різноманітні орнаменти, побутові деталі. Високу оцінку свого часу мали його картини «Ісус Христос», «Богородиця», «Сільська Мадонна». Він завжди відстоював реалістичний напрямок у малярстві та з обуренням виступав проти тих «знавців», які дивилися за костюмами, а «лиць не бачили». Важка хвороба нервів не дала Ю.Панькевичу здійснити усі творчі задуми, його надії на ренесанс української культури в умовах Радянської України залишилися нездійсненими[1, с. 151].

Також слід сказати, що серед когорта незаслужено забутих славетних українських художників першої половини XX століття особливе місце займає наш земляк П. В. Терещук, що народився в с. Вибудів Козівського району на Тернопільщині в 1866р. Жив та працював у Відні. Автор та виконавець іконостасу у соборі Пресвятої Трійці в м. Бережани. Про життєвий та творчий шлях Петра Терещука майже немає ніяких публікацій у довоєнній періодиці чи літературі та сучасних енциклопедичних виданнях. Ймовірно, що значна частина творчого доробку збереглася у віденських музеях та австрійських приватних збірках, які ще чекають на своїх дослідників.

Значний внесок у розвиток української графіки зробив П. Обаль (1900-1987рр.). Його дереворити та ліногравюри відзначаються композиційною вишуканістю й глибоким насиченням образів.

Тисячолітню традицію візантійської ікони, яку перервали реалісти XIX століття, прагнув продовжити М. Осінчук. Він намагався уникнути повторення і копіювання старих зразків та створити нові форми іконопису, що ґрунтуються на традиційному українському народному мистецтві.

Приїзд І. Франка у Микулинці відобразив у своїх роботах місцевий художник М. Гончарук роботи якого зберігаються у музеях Тернополя.

Це, звичайно, висвітлені не всі відомі постаті та особистості Тернопілля, які своєю творчістю прославили рідний край, багато імен забуті сучасниками та чекають на свої дослідження науковцями. Потрібно досягати високого рівня професіоналізму, щоб втілити народне, національне в мистецтві, художніх промислах, ремеслах. Саме в таких витворах відчуваються етнічно-гуманістичні позиції нації, душі народних майстрів. Лише сукупність і єдність духовної національної основи з її практичною реалізацією у життя засвідчать прийдешні перспективи розвитку нових вартостей світогляду.

Сьогодні можемо констатувати той факт, що народне мистецтво, образотворча діяльність, художні промисли та ремесла не були обділені дослідженнями мистецтвознавців другої половини XX століття. Утім існуючі праці цього часу фактично не подають детальних відомостей про наявність та характер розвитку образотворчого мистецтва та ремісничих

осередків даного регіону. Культурна, мистецька та художня спадщина Тернопілля є однією з найцікавіших і найменш досліджених сторінок в історії Галичини та ще потребує вивчення.

Отже, саме ремесло було першоосновою зародження художнього мислення, розвитку естетичного смаку, адже реміснича діяльність стала фундаментом для традиційного образотворчого мистецтва. Панорамний огляд становлення образотворчого мистецтва та ремісничих осередків дає змогу побачити, що художнє ремесло було важливим чинником, рушійною силою та передумовою для функціонування народного мистецтва в усіх його проявах. Тільки цей процес взаємодії і взаємовпливу «ремесло – мистецтво» міг створити підвалини для подальшої еволюції та інтерпретації української художньої творчості як основи сучасної мистецької діяльності.

Саме тому важко переоцінити роль ремесла у становленні сучасного образотворчого мистецтва.

Подальші дослідження передбачається провести у напрямі поглибленого вивчення саме художньої ремісничої діяльності населення Кременецького повіту першої половини XIX століття.

ЛІТЕРАТУРА

1. Історія міст і сіл Української РСР. Тернопільська область: [у 26 т.] / Голов. редкол.:Тронько П.Т.(голова) та ін. Кн. 5 / Обл. редкол.: Синявська І. М.(голова) та ін.. – К., 1973. – 639 с.
2. Матеріали Всеукраїнської конференції: «Сучасне народне мистецтво України: теорія і реальність». – Львів: Українські технології, 2002. – 80 с.
3. Шмагало Р.Т. Мистецька освіта в Україні середини XIX – середини XX ст.: структурування, методологія, художні позиції Р. Т. Шмагало. – Львів: Українські технології, 2005. – 528 с., 742 іл.
4. Шудря Є.С. Дослідники народного мистецтва: Бібліографічні нариси. Зошит 3 / [За ред. д-ра мистецтвознавства М. Р. Селівачова] / Є. С. Шудря. – К.: Вісник «Ант», 2008. – 116 с.: іл.

УДК 7.021

Ю. Я. ЯНЧУК

ОСОБЛИВОСТІ ГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА РОСТИСЛАВА ГЛУВКА

У статті розглядається графічна творчість Ростислава Глуква в історії розвитку українського образотворчого мистецтва другої половини XX ст. Досліджено життя та діяльність Р.Глуква в контексті історії української графіки його доби в Україні та в еміграції.

Ключевые слова: художник-график, образность, эмоциональные ощущения, пленер.

Ю. Я. ЯНЧУК

ОСОБЕННОСТИ ГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА РОСТИСЛАВА ГЛУВКА

В статье рассматривается графическое творчество Ростислава Глуква в истории развития украинского изобразительного искусства второй половины XX в. Исследована жизнь и деятельность Р. Глуква в контексте истории украинской графики его эпохи в Украине и в эмиграции.

Ключові слова: художник-графік, образність, емоційні відчуття, пленер.

Y. Y. YANCHUK

FEATURES GRAPHICAL ARTS ROSTISLAV HLUVKA

The article deals with graphic art Rostislav Hluvka in the history of Ukrainian fine art of the second half of XX century. The life and activity of R. Hluvka in the context of the history of Ukrainian schedules his time in Ukraine and the diaspora.

Keywords: artist-graph, vividness, emotional feelings, пленер.

Наприкінці 80-их років ХХ століття в результаті загального національно-духовного піднесення українського народу посилювалося зацікавлення українською культурною спадщиною, яке матеріалізувалося у ряд наукових і публіцистичних праць. Вагоме значення у дослідженнях становить аналіз мистецтвознавчої літератури, де загалом розкриваються мистецькі процеси, які відбувались у європейському та українському культурному середовищі ХХ ст., зокрема напрацювання Б. Антонича, Р. Яціва, О. Голубця, В. Овсійчука, Д. Горбачова, С. Черепанової, О. Ріпка, М. Станкевича, Р. Шмагала. Дослідження вищезгаданих науковців дають можливість визначити, в контексті яких мистецьких процесів формувалась творча манера Ростислава Глуква. Адже ці та інші автори звертали увагу на аспекти, що стосуються української культури в Україні та діаспорі, визначали нові підходи, вільні від ідеологічних парадигм та зосереджені навколо іманентних властивостей предмета, відкрили нові або забуті імена, події.

Одним з нововідкритих представників образотворчого мистецтва української еміграції став Ростислав Глукво – художник-графік, іконописець, маляр.

Актуальність роботи полягає у спробі заповнення суттєвої прогалини в українському мистецтвознавстві, інтегруванні графічної спадщини Ростислава Глуква в загальноукраїнський художній і науковий контекст. Доцільність окремого розгляду творчості Р.Глуква зумовлюється малою кількістю проведених дотепер досліджень з історії українського мистецтвознавства взагалі та мистецтвознавства в діаспорі зокрема. Стаття є спробою відповіді на питання, в чому полягає особливість, а часто й унікальність постаті Глуква-графіка.

Мета статті полягає в систематизації персоналій та явищ і, таким чином, у виявленні ролі, місця та значення багатогранного графічного творчого доробку Р. Глуква у мистецтві української діаспори.

Постаті Ростислава Глуква досі не було приділено спеціальної уваги в окремому мистецтвознавчому дослідженні. Творчість та окремі живописні, графічні праці Р.Глуква обговорювалися переважно на сторінках періодичних видань діаспори. Низка статей про художника належала В. Луціву – бандуристу, концертному співаку-тенору з Англії. Мистецька діяльність художника висвітлювалась в Україні у працях таких науковців, як Р. Яців, Д. Степовик, Г. Чернихівський, В. Рожко.

Надзвичайно важливим в даному контексті є опублікування у 2004 році спогадів самого ж Ростислава Глуква «Мемогабіліа», які описують деталі життя, побуту, а пізніше переживань та важливих випробувань Глуква та його сім'ї.

Ростислав Глукво (1927–1990) народився у селі Сураж Шумського району. У десятирічному віці його із матір'ю та молодшою сестрою було депортовано до Казахстану через активні політичні погляди батька Олександра, що суперечили догмам тогочасної влади. У п'ятнадцять років хлопець вступив до рядів польської армії, у лавах якої до 1947 року відвідав Ірак, Палестину, Іран.

Його творча біографія найбільш повно розкрилася у Лондоні (Велика Британія). Його спадщину складає значне число живописних картин та іконописних творів, станкової, книжково-журнальної та прикладної графіки, а також художнього текстилю, кераміки малих форм та інших видів декоративного мистецтва. Ростислав Глукво був активним членом Союзу українців Британії (СУБ), відіграючи певну роль в культурних ініціативах у Лондоні та в західній українській діаспорі в цілому впродовж 50-80-их рр ХХ ст. Незважаючи на популярність митця в культурно-мистецьких колах того часу, його мистецтво сьогодні висвітлене вкрай вибірково, що утруднює популяризацію його спадщини в Україні. Мистецькі полотна Ростислава Глуква захоплюють своєю різноманітністю жанрів та широким світосприйняттям.

Твори художника пронизані багатою художньою образністю, емоційним відчуттям форми, кольору, простору. Глукво не зупинявся на досягнутому, пробував свої сили у різних жанрах та мистецьких напрямках. Що ж стало тим життєдайним джерелом, першопочатком, що поставило Р. Глуква на шлях художника? Безсумнівно, що в цьому посприяло насамперед батьківське виховання. Адже саме батько «години на годину говорив про українську літературу та історію, читав уривки з творів своїх улюблених авторів, запалюючи любов до всього, що наша

земля дала нам» [4, с. 46]. Р. Глукко – це була надзвичайно обдарована особистість, яка черпала енергію з власної великої, досконало каталогізованої бібліотеки, а також із гри на скрипці, альті, флейті.

«Він зумів вселити у мене всі ідеали, які були дорогі йому, навчив мене бути людиною, яка знає, хто вона та чого хоче, і робити без вагань вибір, коли того вимагають обставини», – так художник згадує про батька Олександра у своїй книзі спогадів «Memorabilia».

Серед рушійних моментів розвитку своєї творчості митець наголошував на ролі щорічних канікулярних художніх студій у Кременці у 30-их роках ХХ ст., які організовували провідні художники міста, вчителі Кременецького ліцею на чолі із професором з Кракова Станіславом Схейбелем. Студії об'єднали місцевих та приїжджих художників з України та Польщі у мистецький осередок, що кожного літа проводив художні пленери та на їх основі організовував виставки. Серед пленеристів були такі знані особистості, як Станіслав Щепанський, К. Мітера, Євстахій Васильківський, Ян і Ганна Цибіс, Георгій Вольф, Еміль Крха, Леон Ормезовський.

У десятирічному віці Ростислав мав нагоду споглядати і пробувати свої сили поряд із пленеристами. У 1938 році в каталозі львівської виставки праць митців-самоуків, ініціатором якої була Асоціація незалежних українських митців, згадувалось ім'я кременчанина Ростислава Глукка, а сама його робота була надрукована в ілюстрованому додатку до «Українських вістей» у Львові в цьому ж році.

Ростислав Глукко у жанрах прикладної графіки найбільш активно проявив себе в оформленні платівок, книг, проектуванні листівок та марок, обгорток для промислових товарів «Persil» та «Nestle», плакатів тощо.

Вперше графічні здібності хлопця проявились у період перебування в таборі з інтернованим польським кадетським корпусом у Палестині. Від руки чорнилом він виконував факсиміле квитків до табірної кінотеатру. Крім цього, він малював схеми мікроорганізмів табірному вчителю біології. У видавництві «Хвилі Дністра» (США) вийшло понад 15 обгорток до грамплатівок, деякі з них були внесені до спеціального реєстру найкращих грамофонних платівок, виданих у ЗСА. З осені 1949 року він почав відвідувати художню школу «Hammersmith Art School», де вивчав курси каліграфії, естампних технік. Із середини 50-их років ХХ ст. працював дизайнером, художником і частково адміністратором графічно-дизайнерської фірми «Russel Artists». [2, с. 247]

Як графік він малював пам'ятні поштові марки, а саме серії, приурочені тисячоліттю хрещення України, серед яких варто відзначити «Церкви на Волині», де відображено у мініатюрі 10 храмів: Почаївську лавру, Замкову церкву в Острозі, Миколаївський собор в Кременці, собор у Ковелі, собор у Рівному, Покровську церкву у Низькеничах, Успенський собор у Володимиро-Волинську, Воздвиженську церкву у Луцьку, Монастир у Межиріччі та Георгіївську церкву в Берестечку. До мистецьких напрацювань художника також належать серії марок «Одяг Волині та Волинського Полісся», «Тисячоліття хрещення Руси-України», «Історичні герби визначних міст України» та інші. Крім марок, Ростислав Глукко виконував обгортки до грамофонних платівок, ілюстрації до журналів та книг. Зокрема до оформлених ним книг належать «В німецьких млинах смерті» П. Мірчука, «Московщина» Ю. Будки, «На крилах життя» М. Фостуна, «A millennium of Christian culture in Ukraine», «Звідуни степових когорт» М. Фостуна, «Вояки воякам», «На шляхах життя», «Історичний шлях Росії до большевизму» С. Горака, «Рейд без зброї» Юрія Борця-Чумака, «Який харч, таке здоров'я» Степана Зошука, «Ukraine and the ukrainians», «Мозаїка моїх споминів» Євгена Побігушого-Рема, «Грані культури» Степана Говерля, «Моє ремесло» Святослава Караванського, «Туга за Україною» Любомира Лосенка, «Плем'я непокірних» М. Фостуна, «Шляхами смерті» М. Фостуна, «Невольницькі плачі» Зиновія Краківського, «У вирі боротьби» Юрія Борця та інші.

Оформлення афіш, книжкових видань, листівок, грамзаписів Р. Глукко виконував, поєднуючи метод типографіки та метод ручного виконання цілих сюжетно-віньєтних комплексів. Систему образотворчих засобів він підбирав відповідно до кожного окремого випадку і чітко розмежував пошукові та постановочні завдання. Характерною особливістю

митця було те, що він постійно переплітав свої художні пошуки із українськими мистецькими та культурологічними традиціями. Сміливо міняв образний лад композицій.

Тривалий час художник ілюстрував журнал «Юні друзі» та займався його оформленням.

Твори художника знаходяться у приватних колекціях, а значна частина робіт перебуває у приміщенні Кременецького обласного гуманітарно-педагогічного інституту імені Тараса Шевченка, де від 2010 року діє кімната-музей Роаислава Глувка, в якій експонуються картини, ікони та інший матеріал, пов'язаний з життям та діяльністю митця.

Це здійснено за сприяння його доньки Світлани Глукко та найближчого товариша художника Володимира Луціва. Володимир Луців – відомий світові співак, пропагандист української пісні, кобзарського мистецтва, громадський діяч. Він – уродженець міста Надвірна Івано-Франківської області, сьогодні мешканець м. Лондона.

Наприкінці 2010 року Володимир Луців поповнив експозицію музею Р.Глукко п'ятьма грамазами, які знаходяться в обгортках, що оздоблені графічними малюнками, виконаними Ростиславом Глукком: «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 [5, с. 57].

Обгортки до платівок – це прекрасні мистецькі полотна художника. Особливу увагу привертає до себе обгортка «Мій рідний край». На ній – окремі сюжетні малюнки: чумак повертається 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 христів: козацький з тризубом, повстанський березовий і чорний гулагівський. Вони розкидані по всьому світові. Чайка, що кигиче над землею, – це образ матері в скорботі. Зозуля символізує смуток і розпач. Всі ці малюнки переплетені гронами червоної калини, яка є оберегом рідної України.

Крім платівок, майстерно оздоблених рукою Ростислава Глукко, 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 Глукко був не тільки художником, але й знавцем інших видів мистецтва і популяризував їх у світі. Його діяльність сприяла розповсюдженню української культури, створенню позитивного іміджу України.

Ростислав Глукко активно працював як вільний графічний дизайнер та митець, експериментуючи з різноманітними матеріалами від акрилу, олійних фарб, акварелей до темпер.

Вперше його роботи експонувалися у «Галереї Еко» у Детройті, США (1980). Після цього на виставках у Манчестері (1981), Брайфорді (1982), у картинній галереї Фойлз, Лондон (1982), на Міжнародній виставці українських митців, Торонто, Канада (1982), він також мав персональну виставку в Українському католицькому університеті у Лондоні (1985) [1, с. 175].

Графічна творчість Ростислава Глукко є одним із маловідомих елементів українського мистецтва в діаспорі, вона багатогранна і поліжанрова, але захоплює своїм органічним поєднанням мистецьких українських традицій із варіативними авторськими підходами.

ЛІТЕРАТУРА

1. Глукко Р. Memorabilia: Спомини / Ростислав Глукко [Переклад з англ. Марії Яців; Вступ . ст. Марти Екала, Романа Яціва; Післяслово Світлани Глукко]. – Львів: Афіша, 2003. – 176 с., 24 с. іл.
2. Українське мистецтво ХХ століття: Ідеї, явища, персоналії: Зб. ст. – Львів: Інститут народознавства НАН України, 2006. – 352 с.
3. Чернихівський Г. І. Митець світової слави . До 70-річчя від дня народження Р. Глукко / Г. І. Чернихівський // Діалог.– Кременець, 1997. – № 19–21.
4. Чернихівський Г. І. Кременеччина. Історичне та літературне краєзнавство / Г. І. Чернихівський. – Просвіта. – Кременець, 1992. – 103 с.
5. Чернихівський Г. Кременеччина від давнини до сучасності / Г. Чернихівський. – Кременець: Папірус, 1999. – 318 с.

УДК 7.001.2

С. О. ВОЛЬСЬКА

ЗАХІДНОПОДІЛЬСЬКЕ КАХЛЯРСТВО КІНЦЯ ХІХ – ХХ СТОЛІТЬ

У статті розглянуто основні етапи розвитку кахельного виробництва Західного Поділля, його художні та технологічні особливості. Висвітлено імена династій кахлярів, що стояли у витоків організації кахлярства та його функціонування в кінці ХІХ – ХХ столітті.

Ключові слова: кахлі, цехи, гончарство.

С. О. ВОЛЬСЬКАЯ

ЗАПАДНОПОДОЛЬСЬКІЕ ИЗРАЗЦЫ КОНЦА ХІХ – ХХ ВЕКОВ

В статье рассмотрены основные этапы развития кафельного производства Западного Подолья, его художественные и технологические особенности. Отражены имена династий кафельников, которые стояли у истоков организации кафельного производства и его функционирования в конце ХІХ – ХХ века.

Ключевые слова: изразцы, цеха, гончарство.

S. O. VOL'SKA

OF WESTERN KAHLYARSTVO END OF XIX – XX CENTURIES

Annotation. The basic stages of development of the tiled production of Western Podolya are considered in the article, him artistic and technological features; the names of dynasties masters on making of tiles which stood at the sources of organization production of tiles and his functioning of end of XIX are reflected – XX of century.

Keywords: tiles, workshops, ceramics.

Питання про кахлі ХVІ–ХVІІІ ст. досліджуваного регіону цікавили ряд дослідників: Ю. Лашука [8, с. 19-22], А. Колупаєву [6] та Г. Івашків [5]. Кожен із науковців простежує історію розвитку, художні особливості, стилістику кахель, основні центри виготовлення та технічні засоби художнього формотворення. В історичному аспекті становлення художньо-промислової кераміки Галичини, види і мистецькі особливості регіону дослідив О. Нога [9]. Автор згадує с. Товсте Західного Поділля, як один із центрів, де проходив розвиток кераміки Галичини. Цінна інформація про становлення та розвиток кахлярських цехів у Бережанах була описана В. Гирман та С. Козачою під час польової експедиції у Тернопільську область у 1995 р. [2]. Історико-етнографічний матеріал про с. Товсте Гусятинського району висвітлено В. Кушніром, у якому автор згадує про ремесла, зокрема гончарство та кахлярство [7, с. 53].

Мета статті – висвітлити основні етапи розвитку, стилістичні тенденції та деякі технологічні особливості виготовлення кахель Західного Поділля на прикладі двох основних династій Іванкевичів та Камінецьких, які займалися цим видом виробництва.

Кохлярство на території Західного Поділля розвивалося з давніх часів. Про його високий рівень свідчать знахідки художніх кахель зі Збаража, Чорткова, Теремів, час виготовлення яких датується XVI-XVIII ст. Національні традиції українського кохлярства базувалися на мистецьких напрямках, що були зумовлені історичними подіями, зміцненням культурно-ремісничих зв'язків та традиціях певного регіону. Цей час характеризувався піднесенням багатьох галузей господарства, науки, культури. До середини XX ст. виробництво проводилось ручним способом, а надалі – напівмеханізованим.

Сучасне мистецтвознавство умовно вичленовує два основні періоди українського мистецтва кінця XIX – початку XX ст.: період еkleктичних пошуків (1880–1900) та модерн (1900–1914) [6, с. 211]. Більш детальна періодизація художньо-промислової кераміки Галичини була зроблена О. Ногою [9, с. 215-224]. Відсутність великих промислових підприємств, які могли впливати на стилістичну форму вираження, та деяка «периферійність» Західного Поділля вплинули на запізнілість мистецьких тенденцій, особливо в середині та другій половині XX ст. Опираючись на стилістичну атрибуцію О. Ноги, які охоплюють період до 40-го року XX ст., простежимо стилістичні напрями досліджуваного регіону. Важливо зазначити, що чіткого розмежування у стилістичних напрямках та часових обмеженнях не було. У кахельному виробництві на території Західного Поділля кінця XIX – XX ст. умовно можна простежити такі основні стилі:

1. Еkleктичних поєднань, який охоплює час із 1879 р – до початку XX ст. Цей напрям пов'язаний зі становленням кохлярства в Галичині і поєднується з народним гончарством, з однієї сторони, та використанням елементів різних історичних стилів – з другої.

2. Модерн на Західне Поділля ввійшов під назвою «сецесія». Напрямок зберіг свої засади із 1900 р. до 1914 р. У рамках модерну у кохлярстві спостерігається нове розуміння національної стилістики, що проявляється у лаконічних, стилізованих формах рослинно-геометричного мотивів орнаменту. Стилізація та фантазійні прийоми черпались зі східних орнаментів та еkleктичних пошуків попереднього часу. Модерністичні зразки кахель спостерігаються і в міжвоєнний період та у пізніших зразках.

3. Трагуванням народного мистецтва з пошуками нової пластичної мови позначений час 60-их – 80-их рр XX ст. У цей час на кахлях Бережан, Завалова, Товстого спостерігається стилізація рослинних елементів, зокрема мотиву розетки.

Очевидно, на стилістику та технологію бережанських кахель вплинув той факт, що засновник кохлярства у цьому містечку Остап Іванкевич навчався на Чернівецькому кахельному заводі у 80-их рр. XIX ст. На той час гончарі та кахельники заводу тісно співпрацювали з організацією українських ремісників та міщан «Зоря». На фабриці Івана Левинського у Львові проходило навчання членів організації. Олесь Нога відзначає, що у стилістиці художньо-промислової кераміки Галичини кінця XIX ст. спостерігається різновекторна еkleктика (поєднання різних історичних стилів), яка охоплювала час з 1870 по 1890-й роки [9, с. 211]. Ярополк Іванкевич відзначив, що у виробках його діда Остапа та батька Левка Іванкевичів простежується еkleктика з орієнтацією на замковий класицизм та європейське бароко [2].

У цей період західноподільське, як і в цілому українське кохлярство, розвивається у руслі народних гончарних традицій. У формотворчо-стильових напрямках кохлярства Західного Поділля яскраво простежується і народно-стильовий напрям із трагуванням народних мотивів, що були характерні для гончарних осередків. У результаті кохлярство набуває локальних рис на основі місцевих художньо-технологічних традицій.

Таким прикладом стали кахлі із містечка Товсте Скалатського повіту (натепер с. Товсте Гусятинського району), у яких спостерігається багато спільних рис із гончарним мальованим посудом цього містечка. Розвиток цього виду виробництва пов'язаний із діяльністю «Краєвої Школи боднарсько-ковальсько-гончарської», яка була організована меценатом Володиславом Федоровичем за сприяння пароха отця Михайла Чачковського у 1879 р. Навчання в гончарській

школі, що працювала у ратуші, проводилось під керівництвом фахового вчителя з Коломиї Альбіна Білоуса. На той час коломийська школа гончарства була відома по всій Австро-Угорщині. Товстецька школа «оживила дещо діяльність завмерлих уже ремісничих цехів» [18, с. 267].

Зі зростанням потреби як естетичного, так і функціонального призначення удосконалюється технологічний процес, і кахлі стають доступними для середнього класу. Масовим стає продукування рельєфних кахель, покритих брунатою поливою. Як результат – цехи будуються по всі території Західного Поділля.

Керамічна галузь на початку ХХ ст. посідала перші місця за кількістю працевлаштованих у цій галузі та за високим рівнем машинізації [9, с. 27]. Перша половина ХХ ст. характеризується відносно високою кількістю кахельних цехів на території Тернопільського повіту. У статистичному звіті за 1937 р. про кількість ремеслових підприємств за виготовленням кахель подається 12 кахлярських майстерень [3]. Сильна конкуренція з боку західних кахельних фабрик ставила продукцію місцевих робітників під загрозу. Часто працівники кахлярських цехів ще й встановлювали печі, що у Галичині недооцінювалося [9, с. 112]. Майстрів, що вміли класти печі, називали «здуни». У загальній характеристиці стану ремісництва по Тернопільському воєводству за 1937 р. поряд з гончарством «здуство» вказане як рід промислу, майстри якого мали чіткий напрям у роботі – кладку печей [4].

Високого піднесення процес виготовлення кахель набуває у 60-их – 80-их рр. ХХ ст. У сільських оселях будівництво кахельних печей стає необхідною умовою добробуту. Великий попит на кахлі сприяв відкриттю кахельних цехів у колгоспах, при цегельнях будувалися спеціальні цехи (кооперативи) для виготовлення кахель на всій території регіону. Однак з масовим продукуванням втрачається їх художня цінність. У містах, навпаки, цей процес набуває зворотного напрямку у зв'язку із будівництвом висотних будинків та централізованим опаленням. На зламі тисячоліть кахлярство занепадає і в селах, як і більшість ужиткових керамічних виробів.

Наявність високоякісних глин в околицях Бережан для різнопрофільних керамістів, зокрема цеглярів, гончарів та кахлярів, сприяло створенню ряду бережанських кахлярень. Наприкінці ХІХ ст. у Бережанах було дві цегельні у місті та третя, графа Потоцького, у с. Рай [1, с. 170]. Польський граф Яків Потоцький був ініціатором організації кахельного цеху у селі Рай, яке зараз стало одним із мікрорайонів Бережан. Уряд графа запросив у Бережани із Галича майстра з виробництва черепиці, цегли й кахель вищезгаданого Остапа Іванкевича (1870-1936). Свою першу кахельну піч майстер побудував разом зі своїм братом на власному подвір'ї. Кахельної справи О. Іванкевич навчався на Чернівецькому кахельному заводі [2, с. 175].

Гідним продовжувачем батькової справи став один з його шести дітей Левко Іванкевич (1919-2000) [2, с. 175]. Тільки в самих Бережанах працювало два кахельних заводи: один на території склозаводу, а другий на території комплексу «Виробничий», які закрилися в 2005-2006 рр. Впродовж життя Левко Іванкевич запустив 21 кахельний цех, останній з яких – у селі Рогачин [11].

Як і в гончарстві, традиції народного кахлярства здебільшого передавалися спадково. У с. Товстому Гусятинського району виготовленням мальованого посуду та кахель займалася родина Костя Камінецького. Мальоване кахлярство процвітало тут до 1914 р. Надалі у Товстому та на всій території регіону актуальним стало виробництво рельєфних поливаних кахель.

Практично до кінця ХХ ст. кахлярством у Товстому продовжувала займатися родина Камінецьких. Батькову справу продовжили його сини та внуки: у Товстому – син Степан та внук Михайло, а в Гримайлові кахлярський цех організував син Степана Камінецького Богдан [13].

У часових рамках дослідження на території Західного Поділля спостерігається два основні типи кахель: із декоративним підполив'ям розписом та рельєфні поливані кахлі, ефект від яких розрахований на гру світла і тіні. Відповідно основними видами керамічного оздоблення був декоративний розпис, рельєфний пластично-фактурний декор та декоративні покриття – поливи.

У переважній більшості розписні та рельєфні кахлі мають завершену композицію у межах однієї плитки. Всі кахлі мали рамку – невисокий прямий чи скошений бордюр по контуру виробу. Поливані рельєфні кахлі мають геометричний та рослинний орнамент і покриті брунатою поливою.

Рослинний та зооморфний характер розписів мальованих кахель із підполив'яним розписом Товстого базувався на зображенні основного елемента композиції, що доповнювався додатковим оздобленням у вигляді галузок та квітів.

На художню виразність та декоративність товстецьких мальованих кахель вплинули метод і техніка декорування, яка нагадує коломийську школу художніми прийомами: ріжкуванням на побілкованому тлі, застосуванням керамічних фарб на основі окисів металів та вільним затіканням зеленкавої фарби. Товстецька кераміка під керуванням А. Білоуса набула характерних рис, що вплинуло на стиль відомих керамістів містечка. Проте художні особливості цієї школи мають свої, чітко вироблені технологічні риси оздоблення, що найбільше спостерігаються в оздобленні мисок та кахель. Зокрема, на кахлях бачимо більш ніжні, навіть акварельні розводи червінки та застосування блакитно-зеленкавих барв. Розповсюджений спосіб розпису червінкою (червоно-коричневим ангобом) на підсушеному, невипаленому черепку, який був характерний для кераміки Гуцульщини, у Товстому не спостерігаємо. Нечіткий контур червінки свідчить, що його наносили вже на випалений утильний виріб. Світло-коричневі, жовті кольори також застосовувались після утильного випалу разом із зеленкавими та блакитними барвниками.

Ряд зразків мальованих кахель із Товстого, що знаходяться в експозиції Тернопільського обласного краєзнавчого музею [16], нашоухують нас на думку, що їх автором був К. Камінецький, який брав активну участь у формуванні товстецької гончарної школи. Він згадується В. Кушніром як гончар, який поряд із керамічним посудом продукував кахлі. Ці кахлі за технікою оздоблення, мотивами та елементами декору подібні до інших виробів, зокрема миски із цього ж села [17]. В обох видах кераміки (миски і кахель) присутній підполив'яний ріжкований розпис на побілкованому тлі. Зображальними структурами стали різноманітні зооморфні та фігоморфні мотиви. Асиметрична композиція, густе заповнення тла виробів характерні для кахель із зображенням трьох риб, півня та миски із малюнком пави. Птахи та риби декоровані ільчастим письмом, в усіх композиціях присутні елементи гілки та чотирьохпелюсткової розетки. Особливу увагу на всіх вищезгадуваних роботах привертають гілки, листочки на яких виконані у вигляді крапель, розети з еліпсоподібними пелюстками та узор «сосонки». На кахлях із охристим тлом присутня симетрична композиція «вазона» та «букета». У всіх вищезазначених варіантах простежується рука одного майстра завдяки чіткості та пластичності лінії, що відзначається індивідуальним почерком. К. Камінецький на початку ХХ ст. працював на фабриці І. Левинського [7, с. 128]. Припускаємо, що практика відобразилась на його манері рисунка і саме він є автором описаних вище виробів.

Поширеними мотивами західноподільських кахель другої половини ХХ ст. став рослинний, геометричний орнамент та їх поєднання. В середині століття популярним був геометричний характер, який не припинив свого існування і в пізніших зразках, зокрема завалівських кахлях 70-их рр., що знаходяться у сім'ї В. Вальорного із с. Ценів Козівського району. Чіткий геометричний орнамент позбавлений рослинних елементів на лицьових варіантах. Квадрат кожної кахлі розділений по діагоналях. Протилежні трикутні частини поділяють композицію на основну, що складається із поставлених у шаховому порядку маленьких трикутників, та додаткову із вертикальних рельєфних ліній. Однак втулки для сажі в основі містять чотирьохпелюсткову розетку, навколо якої розміщено надпис «Україна. Завалів».

Невисокий рельєф геометричного орнаменту виготовлених вручну кахель 50-их рр. із Товстого побудований на складному переплетенні осей, які рівномірно заповнюють поверхню. На перетині лінії утворюють потовщення у вигляді кіл, у результаті спостерігається утворення розетки на базі геометричних елементів.

У Рогачині, Товстому, Бережанах виготовлялись кахлі із основним елементом у формі кола, овалу, ромба тощо, який ясно збагачувався рослинними деталями – вусиками, акантовим

листя, картушами. У деяких випадках, особливо у зразках із Рогачина кінця 90-их рр., центральний елемент виступає над загальним рельєфом вище, створюючи так звану «пуклю». Подвійні та одинарні овали невисокого рельєфу із різноманітною подачею додаткового декору зустрічаються на кахлях Товстого середини 60-их рр. та Бережан 80-их рр.

Тема стилізації рослинних елементів стала домінуючою при виготовленні кахель другої половини ХХ ст. Значну групу виробів із цехів Левка Іванкевича становлять кахлі із домінуючими рослинними мотивами. Оскільки кахлі були практично квадратними, у них вписано центральний елемент, який виконаний у вигляді рельєфу розетки. Як зазначає М. Селівачов, квітка була улюбленим мотивом українського мистецтва та одним із найзмістовніших його символів [15, с. 173]. У переважній більшості кахель одиночна квітка виступала основним мотивом і вписувалася у геометричний елемент – коло, ромб, квадрат. Поширеним мотивом бережанських кахель була розетка із 8, 12 і 19 пелюсток. Нескладна композиція із 19-ти пелюсткового «соняшника» виступає основним та єдиним мотивом на кахлях початку 70-их рр. і характерна вільним, безрельєфним полем. Кутові кахлі доповнюються двома листками на коротшій частині перегину. У пізніших зразках, які виготовляють у с. Рогачин, мотив «соняшника» інтерпретується – залишається центральна частина у вигляді перехрещених ліній, а пелюстки набувають вигляду декоративних рослинних елементів, що надають кахлі зовсім іншого звучання.

Серед товстецьких кахель зустрічаються назви «конюшина», «соняшник», «тюльпани». На деяких пишно декорованих кахлях 80-их–90-их рр. із Бережан та Рогачина спостерігається використання барокових мотивів на базі рослинних елементів. Не характерними розмірами відзначаються бережанські кахлі початку 80-их рр. в оселі М. Страндрета із с. Ценів Козівського району (10,5×21 см). Вони мають видовжену прямокутну форму із центричним елементом розетки, що симетрично на осях доповнюється вусиками та декоративним листям.

Комплекти кахель, що мають рапортну композицію, виготовлялися у Бережанах у 70-их рр. В основі кахель – маленька квітка в обрамленні подвійного кола, а решту площини заповнюють четвертинки кіл. Традиційне викладення кахель у шаховому порядку та рамковий контур кожної кахлі порушують композиційну цілісність рапорту при оздобленні печей.

Верхні карнизні кахлі Товстого та Бережан подібні за розмірами із простим високим закінченням. На противагу гладким безрельєфним кахлям верхнього поясу із Бережан та Завлова, товстецькі мають рельєфне декорування, що утворює свою орнаментальну стрічку геометричного малюнка для кожної комплектації.

Цікавим видається той факт, що кахлі із різних цехів (Товстенського та Бережанського) за розміром та декором були однаковими. Цей факт можна пояснити запозиченням форми одного цеху іншим чи закупівля однакової форми від одного виробника. Зокрема, кахлі із с. Товстого в оселі М. Гашніра ідентичні кахлям із Бережан, які знаходяться у родині М. Страндрета с. Ценів. Важливим чинником цього питання виступає проблема створення орнаменту і перетворення його у гіпсову форму. У дорадянський період форми часто завозилися зі спеціальних заводів з їх виготовлення із Німеччини [9, с. 113]. Під час зустрічі із Левком Іванкевичем у кінці 90-х рр. ХХ ст. В. Гирман та С. Козача описують його: «Живий, радісний майстер-кахляр має свою творчу майстерню й розробляє нові візерунки кахель, думає над вдосконаленням процесу їх виробництва» [2, с. 175]. Це підтверджує думку, що форми створювалися майстром власноруч і розповсюджувалися на інші цехи.

Виготовлення кахель вимагало від майстра досконалого знання технологічних особливостей матеріалу. Необхідною умовою виготовлення був вибір функціональних параметрів кахель, підготовка сировини, формування, сушіння та випал [6, с. 242-243].

В основному кахлі на печах клялися у шаховому порядку та були близькими до квадратних. У конструкції простежується гармонійне поєднання між формою печі та кахляними елементами, що створюють цілісність функціонального та декоративного призначення. Печі будувалися прості, прямокутної, безпояскової форми. За функціональним та декоративним призначенням використовувалися комплекти кахляних печей, куди входили лицьові, кутові, карнизні пояскові кахлі верхнього завершення та нижнього плінтуса, а також пробки для сажі.

Для кахлярства використовували більш опріснену глину, ніж для гончарства, що було необхідно для меншої усадки та деформації форми. Етапи формування кахель та їх техніка загалом була незмінною у всіх регіонах. Ймовірно, для товстецького осередку кахлярства кінця XIX – початку XX ст. формування гладких мальованих кахель проводилось шляхом формування пласта глини на дерев'яній прямокутній дощці-формі [6, с. 234]. Карнизи та кутові кахлі формувалися у профільованих дерев'яних формах. Типовий розмір мальованих кахель із Товстого кінця XIX – початку XX ст. 19,5×21,5 см. У цьому центрі висушування, декорування та випал кахель здійснювався разом із іншими гончарними виробами. При промисловому продукуванні майстри будували спеціальні печі для випалу і займалися чітко організованим виробництвом кахель.

За розповідями С. Швака, який був свідком виготовлення кахель ручним способом, форми С. Камінецького середини XX ст. були гіпсовими. У форми, змашеній соляркою формувалася пластична глина [13].

Розміри кахель до запровадження Державних стандартів, виготовлялися відповідно до вогнетривкої цегли, що використовувалась для будівництва печей у цій місцевості. Надалі розміри підпорядковувались Державним стандартам розміру цегли, які у Товстому набули чинності у 1961 р. [4]. Однак це стосується тільки певного часу, надалі розміри кахель змінювалися.

Важливо зауважити, що формовані вручну лицьові кахлі С. Камінецького були майже квадратними (19,5×20,5 см) та мали дещо менші розміри, ніж їхні наступні аналоги, виготовлені напівмеханізованим шляхом (20×22,5; 22,5×23). Типовий розмір бережанських кахель наближений до розміру товстецьких.

За свідченнями М. Гашніра із Товстого [17], комплекти кахель виготовлялися для:

– печей, куди входило 99 елементів (48 плиток, 32 кутових, 4 кутники верхніх і 2 нижніх, 12 кутників бокових та 1 «заткальця» для сажі);

– печей із плитою на одну або дві кімнати, які називалися «півторачками» (де плита і піч будувалися разом або розмежовувалися стіною). Сюди входило 136 модулів плиток (72 плитки, 36 кутових, 8 рогових, 18 карнизних та 2 «заткальця» для різних кімнат).

У Завалові комплектація була іншою. Оздоблення печі складалося із чіткого набору кахель із 102 модулів, куди входить 48 прямокутних кахель, 32 кутові кахлі, 14 плиток прямого карнизу, 6 кутових карнизів та 2 круглі пробки для сажі [12].

Крім чіткої комплектації, покупцями бралась довільна кількість лицьових та кутових кахель. У с. Товсте Заліщицького району у родині подружжя Перепічки бачимо подібні за розміром кахлі, однак у цьому варіанті ми не бачимо карнизних кахель, спостерігається і довільний набір плиток, оскільки ними облицьована низька, широка піч та плита, що прилягає до печі.

Отже, художня самобутність кахель Західного Поділля розвивалася у руслі загальноукраїнських. Кінець XIX – початок XX ст. відзначений формуванням бережанського осередку кахлярства та піднесенням розвитку кахлярського виробництва у Товстому завдяки розгортанню суспільного руху за підтримку і збереження гончарних промислів. Особливості декору розписних кахель Товстого формувалися під впливом Коломийської гончарної школи та виготовлялися поруч із гончарним посудом. З кінця XIX ст. на всій території регіону розвивається промислове продукування рельєфних кахель, декор на яких створюється з форми-матриці. Домінуюча роль у розвитку кахельного виробництва регіону належить родинам Іванкевичів та Камінецьких. Стилiстику кахель визначали тенденції, які проходили від періоду еkleктичних пошуків, народно-стильового напрямку до модерну, а далі – до авангардних пошуків та нового осмислення народного мистецтва. В декоруванні печей гармонійно поєдналися функціональність та образно-декоративний зміст як вияв своєрідного мистецького напрямку західноподільського регіону.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бережанська земля. Історико-мемуарний збірник. – Нью Йорк, Париж, Сідней, Торонто: Вид-во «Бережани», 1970. – 887 с.
2. Гирман В., Козача С. Гончарні осередки Тернопільщини / В. Гирман, С. Козача // Українське гончарство: Національний культурологічний щорічник. За рік 1995. – Опішне: Українське народознавство, 1996. – Кн. 3. – С. 173-186.
3. Державний архів Тернопільської області. – Фонд 137. – Опис 1. – Од.зб.94. – Арк. 1.
4. Державний архів Тернопільської області. – Фонд 143. – Опис 1. – Од.зб. 7. – Арк. 2.
5. Івашків Г. Декор української народної кераміки XVI – першої половини XX століть / Г. Івашків. – Львів: Інститут народознавства НАН України, 2007. – 544 с.
6. Колупаєва А. Українські кахлі XIV – початку XX століть. Історія. Типологія. Іконографія. Ансамблевість / А. Колупаєва. – Львів: Інститут народознавства НАН України, 2006. – 384 с.
7. Кушнір В. Товсте – містечко в Медоборах / В. Кушнір. – Прошнів-Осада: МПП «Талія», 2009. – 302 с.
8. Лащук Ю. П. Українські кахлі IX–XIX ст. / Ю. П. Лащук. – Ужгород, 1993. – 76 с.
9. Нога О. Українська художньо-промислова кераміка Галичини (1840-1940) / О. Нога. Львів, НВФ «Українські технології», 2003. – 317 с.
10. Польові матеріали автора. Інформатор – робітник кахельного цеху Михайло Ґашнір з с. Товсте Гусятинського району Тернопільської області. Записано 28. 10. 2010 р. Вольською С. О.
11. Польові матеріали автора. Інформатор – Михайло Сидор з с. Рогачин Бережанського району Тернопільської області. Записано 13. 11. 2009 р. Вольською С. О.
12. Польові матеріали автора. Інформатор – завідувач кахельним цехом Роман Чорний з с. Завалів Бережанського району Тернопільської області. Записано 19. 06. 1 2010 р. Вольською С. О.
13. Польові матеріали автора. Інформатор – Степан Швак з с. Товсте Гусятинського району Тернопільської області. Записано 03.08.2010 р. Вольською С. О.
14. Польові матеріали автора. Інформатор – син Левка Іванкевича архітектор Ярополк Іванкевич. Записано 22. 12. 2010 р. Вольською С. О.
15. Селівачов М. Р. Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія) / М. Р. Селівачов [Предмова акад. М. В. Поповича]. – 2-ге вид. – К.: Редакція вісника «Ант», 2009. – 408 с.
16. Тернопільський обласний краєзнавчий музей. – СКФ 516, СКФ 518, СКФ 519, СКФ 520.
17. Тернопільський обласний краєзнавчий музей. – СКФ 602.
18. Фостаківський І. Товсте (до монографії містечка) / І. Фостаківський // Шляхами Золотого Поділля. Регіональний історико-мемуарний збірник Тернопільщини. – 2-ге вид. – Філядельфія, ПА: НТШ, 1983. – Т. 1 (21). – С. 267-288.

УДК 710 (477.84)

Л. М. КВИЧ

**КУЛЬТ ЗАРВАНИЦЬКОЇ БОГОМАТЕРІ В БОГОСЛОВСЬКІЙ
І ХУДОЖНІЙ ЛІТЕРАТУРІ**

У статті розглянуто літературні твори, які розкривають історію шанування Зарваницької Богоматері і є відображенням її культу в богослов'ї та художній літературі від найдавніших часів до сьогодення.

Ключові слова: культ, традиція, література, образність.

**КУЛЬТ ЗАРВАНИЦКОЙ БОГОМАТЕРИ В БОГОСЛОВСКОЙ
И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ**

В статье рассматриваются литературные произведения, которые раскрывают историю почитания Зарваницкой Богородицы и являются отображением ее культа в богословии и художественной литературе из самых древних времен до наших дней.

Ключевые слова: культ, традиция, литература, образность.

L. M. KVYCH

**THE CULT OF ZARVANICKOY OF MOTHER OF GOD IN THEOLOGICAL
AND ARTISTIC LITERATURE**

In the floor is considered literary works which expose history of celebration in honor of Zarvanickoy of Mother of God and are the reflection of its cult in divinity and artistic literature of the oldest times to toda .

Keywords: cult, tradition, literature, vividness.

Мешканці Галичини глибоко вшановували Богородичні ікони, зокрема, Зарваницьку, Почаївську, Крехівську, Гошівську. Культ чудотворних ікон утвердився тут разом з поширенням християнства, знайшовши вияв і в літературних творах.

Ознакою перших таких творів була їх насиченість релігійними мотивами, однак надалі у літературну творчість українців входять національні й політичні елементи.

Більшість людей здійснювали паломництво до Зарваниці з наміром приклясти з молитвою до Чудотворної ікони Матері Божої та набрати води з джерела, яке споконвіку вважалось цілющим. За багатомісячний період існування чудотворної Зарваниці її відвідали мільйони людей. Культ Марії особливо зріс у наші дні. Очевидно, причиною цього є не лише мальовнича природа і злагоджений ансамбль архітектурних сакральних будівель, а саме світлоносна ікона Зарваницької Матері Божої з дитятком Ісусом на руках. Власне чудотворна ікона є духовним і мистецьким серцем цього духовного осередку.

Актуальність теми визначається особливостями культу вшанування чудотворних ікон у Галичині. Одним з таких осередків є Марійський духовний центр «Зарваниця» на Тернопільщині, що, поряд з іншими святими місцями, є невід'ємною складовою духовно-мистецького життя краю. Досвід їхнього функціонування упродовж тривалого часу, спрямованого на гармонізацію стосунків людини з Богом, її співіснування зі світом природи і світом культури, є особливо актуальним в сучасному суспільстві.

Перші спроби дослідницької праці щодо появи та історії Зарваницької Богоматері простежується у публікаціях о. Андрія Мельника (1905 р.), Івана Ступницького (1849 р.), Володимира Новаківського (1902 р.). Юліан Катрій стверджує, що саме ікона в Зарваниці поряд з джерелом і чудотворним місцем, була в центрі Богородичного культу [12, с. 18]. До цієї тематики звертався Митрополит Андрей Шептицький, відкриваючи красу давньої ікони. Серед сучасних дослідників о.П.-Д. Квич (2009 р.) у своїх публікаціях розглядає багатогранну проблематику паломницького духовного центру Зарваниця, висвітлює історію Зарваниці та її святинь, богослов'я паломницького місця та чудотворної ікони Богоматері [9].

Мета статті полягає в тому, щоб на основі богословської і художньої літератури простежити еволюцію культу Зарваницької Богоматері, а також розкрити історію її вшанування протягом певного часу. Тому доцільним є аналіз літературних творів авторів, які чимало рядків присвятили чудотворним іконам і, зокрема, Зарваницькій Богородиці.

Зарваницька ікона Матері Божої належить до іконографічного типу Одігітрія (з грецької – «та, що вказує дорогу»). Історичні джерела безпосередньо не згадують про те, коли з'явилася в Зарваниці теперішня ікона Богоматері. Усні оповіді також не однаково інформують про це. Отець Мельник у 1926 році в збірці «Зарваниця» згадує три народні перекази [15, с. 28-29]. Один розповідає про появу ікони над джерелом монахові з Афону у XII столітті. Інший – про київського ченця, котрий утік від татар у 1240 році. А третій, який отець Мельник піддає

критиці, містить історію, про монахів-сербів, які принесли з собою ікону. Всі три версії дозволяють стверджувати, що ікона з'явилася чи була принесена монахом. Зовнішній вигляд ікони цілковито відповідає концепції особливої пошани до чудотворного образу, яка розвивалася в пізньому середньовіччі як у Візантії, так і в Західній Європі чи на Русі, знайшовши вияв у використанні дорогоцінних матеріалів. Прикрашання особливо шанованих чудотворних ікон мало протягом століть кілька характерних форм: дорогоцінні ризи-шати, воти, пелени-покривці, кивоти [12, с. 15].

Як твердить один із дослідників Богородичного культу Юліан Катрій, для Візантії, а також для країн, які перебували під впливом її культури (Італія, країни слов'янського світу), були типові культу Христа, Богоматері чи святих, присутніх у композиції чудотворних ікон. Такий самий феномен зустрічаємо і в Зарваниці, де, як бачимо на численних прикладах, саме ікона, поряд з джерелом і чудотворним місцем, була в центрі Богородичного культу [12, с. 17].

Митрополит Андрей Шептицький на початку XX ст., будучи по-європейськи освіченою людиною, відкрив для себе давню ікону і зачарувався явленою крізь віки красою Божого образу. « Я серцем відчував красу старої нашої ікони... Думаю, не тільки я відчував якийсь чар у всіх цих творах гірничих мистецтв... По-моєму, вони так діють на людську природу, що часом у якусь хвилину фізичні дрижання емоції приймають людину на вид ікони від голови до стіп. Тоді-то дехто міг би приписати даній іконі якусь чудодійну або чарівну силу. В дійсності ті таємні дрижання тіла, та фізична емоція організму є хіба вислідом природного враження краси, що несвідомо захоплює людину... Гадаю, що лікар пояснив би це враження якимсь стисненням чи розширенням серця і порівняв би мистецьку емоцію до враження глибоко відчутної любові» [10, с. 248].

Як нащадки давнього аристократичного роду брати Шептицькі були знайомі зі світськими колами мистецтвознавців і колекціонерів європейських столиць. Вони й самі були такими колекціонерами, хоч керувалися зовсім не музейними чи мистецькими пристрастями. Втім, глибинний зміст ікони відкрився їм не одразу. «Ікона приймалася за рід приміненого мистецтва, як писанка. Зразу в цих іконах ми цінити перш за все їх вік. Щолиш по довгому часі ми дійшли до вивчення мистецьких прикмет нашої старої ікони» [10, с. 249].

Упродовж століть народні співці та поети зверталися у своїх віршах до релігійної тематики. Їх духовна поезія зосереджує увагу читача на темі поклоніння чудотворним іконам. До найбільш розповсюджених творів народної релігійної творчості належать апокрифи, легенди, оповідання, перекази та поеми за вказаною темою, де біблійні факти безпосередньо пов'язані з елементами народного побуту.

Відомий український етнолог Володимир Гнатюк у 1906 р. опублікував гімн на прославу та вшанування Зарваницької Богородиці, датований XVII століттям:

Роди землі зберіться у Зарваниці.

Христу поклонімся,

Над Стрипою місто Зарваниця

В королівстві царським зриться цариця... [8, с. 2].

Слід звернути увагу на третій рядок пісні, у якому автор зазначає, що містечко Зарваниця лежить над рікою Стрипою.

Автор поезій на релігійну тематику отець Павло Штокалко з Львівщини опублікував у 1906 році збірку на честь Божої Матері «Квіти Марії», в якій змалював урочисті картини з життя Пречистої Діви від Благовіщення до Успіння:

Кивоте Завіта. Пречиста Маріє.

Не золото, срібло я в дарі несу,

А пісні сердечні, моя Ти надіє,

Що людям голосять нетлінну красу.

Ті пісні, Маріє, Пречистая Мати,

У дарі покірінім від мене прийми

І ласк преобильних, росу благодати на край наш,

Маріє, всещедро зішли! [21, с. 163-164].

Культу ікони присвячено чимало літературних спогадів, поетичних розважань, наповнених прославленням зарваницької чудотворної ікони. Прикладом можуть слугувати спогади українського письменника, професора Богдана Лепкого про його зустріч з іконою Зарваницької Богородиці в довоєнні часи [13]. Його твори «Казка мого життя» і «На прощу до Зарваниці», хоч і написані прозою, але за образністю і стилістикою досягають рівня досконалої поетичної форми. Тут поет виявив свої найчистіші і найсердечніші почування, а водночас глибокий культ Марії.

Особливе сприйняття ікони Богдан Лепкий передає у поемі «На прощу до Зарваниці». Глянувши на чудотворну ікону, він відчув співчутливість і лагідне тепло: «...завіса піднялася вгору і появилася чудотворна ікона Зарваницької Матері Божої. Темна, наче замрячена літами й зітханнями тих тисячі душ, що шукали в неї помочі і потихи. Лиця не видно було добре, тільки очі дивилися так якось співчутливо й добряче, що я свої опустил додолу...» [13, с. 144-145].

Є в доробку Богдана Лепкого і поетичні рядки на честь Зарваницької Богородиці:

Бачу Тебе, о всепітая Мати,
У золотистій короні.
З сонця променів маєш ткані шати,
Мов лелії долоні.
Й до Тебе нині з далекого краю Крізь гук гармат,
крізь битву — З шумом буйного вітру посилаю оцю свою молитву:
Прости, коли ми в темряві блукали і не бачили цілі [13, с. 144-145].

Неабияким шанувальником Пречистої Марії був галицький літературознавець Василь Щурат. У 1901 він році написав віршований переказ «Турецький набіг» про чудодійні діяння ікони Божої матері з с. Зарваниці:

... Як із каплиці Божа Мати.
Звертала кулі і гармати,
Звертала кулі та рушниці;
Як невір втік з-під Зарваниці...» [22].

Крім віршів, Василь Щурат залишив датовану 1902 роком поему «Зарваниця», що стала зразком української релігійної поезії, яку вважають важливою подією в історії української літератури:

О Ти, що в найприкрішій хвилі
Ведеш усіх до Свого Сина,
Моя Провіднице Єдина,
Вкажи мету моїм дорогам,
Моїм стражданням і тривогам...
...Край риз святих слаба десниця
Нехай назветься — Зарваниця [22, с. 22].

Окрім згаданих творів, Василь Щурат багато років присвятив дослідженню культу Богоматері на українських землях і написав невеличку працю «Маріїнський культ Пречистої Діви на українських землях», а також «Почитання Матері Божої в Запорізькій Січі».

У першій половині ХХ ст. релігійні вірші, у яких звеличено Пресвяту Богородицю, створили Павло Штокало, Олесь Герета, Роман Завадович, Олекса Стефанович, Василь Лімниченко, Остап Грицай, Олег Стюарт, Богдан Лепкий, Антін Лотоцький, Юрій Шкрумеляк, Іван Франко. Всі вони були сучасниками Василя Щурата і багато з них читали його дослідницьку працю.

У часи переслідування припинилися публікації, присвячені вшануванню Зарваницької Богородиці, як і паломницькі акції, пов'язані з цим чудотворним місцем. Однак у діаспорі, зокрема в Канаді, у 1971 році вийшли у світ літературні спогади української письменниці Марії Кузьмович-Головінської, що містили такі поетичні рядки духовних переживань:

А в храмі тім і я молюсь, тихцем шепочу.
Жаркі слова благань так, як лиш серце вміє.
І серце те кладу я в стіп твоїх, Маріє [11, с. 77].

Український народ протягом своєї історії зазнав багато небезпек, отож не є дивом, що культ Пресвятої Богородиці має особливе літературне втілення. Від творів віс пошаною та глибоким довір'ям до Богородиці, надією на її підтримку і заступництво.

Цій темі присвятив свою книгу в 1998 р. отець Микола Вояківський, розглянувши всі чудотворні ікони Галичини та їх вшановування. Автор, зокрема, відзначає, що весь людський рід величає Пречисту Діву Марію як «двері спасіння» [6, с. 43].

Тернопільщина не належить до великих областей України, та цей край не обділений Господніми щедротами. Свідченням цього є наявність в кожному районі області багатьох святинь, зокрема чудотворних ікон та цілющих джерел, які дарують людям здоров'я і життєдайну силу.

З відновленням релігійного життя в Україні наприкінці ХХ ст. опублікована збірка статей Михайла Сагайдака та Петра Бубнія про Зарваницю у формі спогадів і переказів.

Володимир Вихрущ – поет, доктор економічних наук, член Спілки письменників України, автор понад 100 наукових праць, багатьох монографій, навчальних посібників. У його поетичному доробку є збірка, видана у 1996 році під назвою «Безсмертя душі» [7]. Особливу увагу привертає вірш «Зарваниця – віра джерела». Поет на основі власного досвіду та переживань змальовує різні періоди паломництва до Зарваниці, коли люди, йдучи до Богородиці з різних куточків світу, отримують ті ласки, яких потребують:

Сто стежок веде до Зарваниці,
І віки стежин цих не зітруть.
Люди йдуть до Матері-Цариці,
До криниці вільні люди йдуть... [7, с. 4-5].

Аналогічної теми торкалися у своїх творах тернопільські письменники, зокрема член Спілки письменників України, культурний діяч Богдан Чепурко («В коханім краю, в краю безкраім», 1997 р. [20]), літератор Леся Нікітюк («Зарваниця», 1998 р. [17]), автор багатьох поетичних збірок Марія Баліцька, чий вірш позначений особливим душевним поривом до Пресвятої Богородиці («До Зарваницької Діви Марії», 1998 р. [2], «На Аскольдовій могилі літо барви роздає...», 2003 р. [3], «Напитися Духа Святого можна у Зарваниці», 2005 р. [4]). Варто відзначити оповідання Тетяни Лучки «Зарваниця Джерело», 2001 р. [14], а також вірш «Зарваниця» молодій ще авторки Тетяни Мокрецької, переможниці багатьох конкурсів поезії, що був опублікований у 2003 р. в збірці поезій «Вишиванка слова»:

Десь у гривах лісів,
Серед ясних полів
Стоїть Зарваниця.
Сяйвом купол пливе,
І прочанин іде
До Зарваниці... [16].

У 2003 році опублікована ще одна збірка про Зарваницю, автором якої є Володимир Погорєцький. Він пропускає крізь серце як давнє минуле святині, так і сучасне поклоніння іконі: «Стою навколішках перед іконою Зарваницької Богородиці і плачу. Сльози мимоволі навертаються до очей, перехоплюють дух, бентежить сумління...» [18, с. 8].

Заслугують на увагу поезії Степана Бутрина, зокрема його вірш «До Зарваниці» (2005 р.), в якому наголошено на невмирущості Богородичного культу в наші дні:

Ведуть дороги до Зарваниці
Через поля, через ліси.
Людські потоки йдуть до каплиці
Напитись щедрої води... [5].

Письменниця Валентина Семеняк-Штангей з Черкащини, авторка унікальних та самобутніх високодуховних книг, свій творчий шлях поєднала з духовними пошуками. Духовний досвід наштовхнув її на думку взяти до рук перо, щоб нести людям поняття Добра, Любові, Миру, Злагоди. Читаючи поезії цієї авторки, мимоволі опиняєшся в середовищі Зарваницького духовного центру. Йдеться про вірш «Я – в Зарваниці, я – в раю»:

Липневий ранок пада мені до ніг –
Крислата липа обсипає цвітом.
Здасться, що зарваницькі джмелі
Літають, мов птахи, над всеньким світом.
Там ладан із церкви чути
Ще на початку села... [19].

Культ Богородиці знаходить відображення і в науковій богословській літературі, і в релігійних піснях, що з часом стають народними. Заслужують на увагу релігійні пісні, які прославляють, звеличують та шанують Богородицю. Часто фрагменти давніх Богородичних пісень про Зарваницьку Богородицю ставали частинами новоукладених поетичних творів.

Особливе місце займає пісня «Спішім у Зарваницю», автором якої є сучасний поет з Тернопілля Михайло Ровенко. Традицією Зарваницьких релігійних святкувань кожної прощі є похід паломників зі свічками з парафіяльної церкви до джерела з піснею на устах:

Із Києва-міста, від злої орди
Чернець зраний добрався сюди.

Приспів

Чудотворна Діво Маріє.
Витай, витай наша надія... [1, с. 149].

На підставі детального аналізу літературних текстів переконуємося, з якою пошаною вірні ставились і ставляться до чудотворної ікони Богородиці у Зарваниці.

Культ Зарваницької Богоматері у ХХ столітті – це культ, зосереджений навколо ікони, джерела та чудотворного місця. Ікону Зарваницької Богоматері у ХХ столітті почали сприймати як своєрідний «палладіум» України. У сприйнятті мирян ця святиня зазнала певної еволюції від званої чудотворної ікони довоєнної Галичини до берегу всієї України у 90-их роках ХХ століття, від «Матері найбідніших» до урочистого віддання українського народу під покров Богородиці у 1995 році, від регулярних паломництв Івано-Франківської та Львівської єпархій на початку століття до всенародних і міжнародних прощ у кінці тисячоліття.

Цьому сприяла й чудотворна ікона, яка протягом століть чудесно здійснювала оздоровлення хворих, тілесно рятувала людей від смерті та неволі, охороняла міста від ворогів, дарувала благодать. При цьому слід зазначити, що чудотворність ікони простежується не лише в аспекті звершеного нею окремого видимого чуда, але й у духовій площині: освячення та оздоровлення душі людини.

Сьогодні в Україні плакається пошана та культ до понад тридцяти всеукраїнських чудотворних ікон Богородиці, окрім великої кількості менш знаних ікон, яких шанують у віршах, поезіях, піснях. Марійська література повинна знайомити вірних з марійськими догмами, розкривати їхній зв'язок з навчанням і життям Церкви.

ЛІТЕРАТУРА

1. Андрушків Б. Зарваниця – святиня землі української / Б. Андрушків. – Тернопіль: Підручники і посібники, 2000.
2. Баліцька. М. Сонце над Серетом. Поетична збірка / М. Баліцька. – Тернопіль: Економічна думка, 1998.
3. Баліцька. М. Неопалима купина. Поетична збірка / М. Баліцька. – Тернопіль: 2003.
4. Баліцька. М. Стрітєння. Збірка віршів та прози / М. Баліцька. – Тернопіль: Збруч, 2005.
5. Бутрин. С. Я те сказав, про що ніколи не мовчать. Поетична збірка / С. Бутрин. – Тернопіль: Підручники і посібники, 2005.
6. Вояківський. М. Шляхами наших прочан / М. Вояківський. – Львів: Місіонар, 1998.
7. Вихрущ В. Безсмертя душі / В. Вихрущ. – Тернопіль: Джура, 1998.
8. Гнатюк. В. Лірник / В. Гнатюк // Етнографічний збірник. – 1906. – т. 2.
9. Квич П.-Д. Паломницька Святиня Матері Божої в Зарваниці (Україна). Богословський погляд / П.-Д. Квич. – Тернопіль: Збруч, 2010.
10. Колбасін. В. Небо на землі: Паломництво до святоуспенської Унівської Лаври / В. Колбасін. – Львів: Свічадо, 2009.

11. Кузьмович-Головінська М. Листи споминів / М. Кузьмович-Головінська. – Торонто, 1971.
12. Катрій Ю. Пізнай свій обряд. / Ю. Катрій. – Львів: Свічадо, 2004.
13. Лепкий Б. Твори в 2 т. / Б. Лепкий. – К.: Дніпро, 1991.
14. Лучка Т. Стежками рідного краю. Поетична збірка / Т. Лучка. – Тернопіль, 2001.
15. Мельник А. Зарваниця / А. Мельник. – Рогатин, 1926.
16. Мокрецька Т. Вишиванка слова. Збірка поезій / Т. Мокрецька. – Тернопіль: Воля, 2003.
17. Нікітюк Л. «Загубилась в поезії я...». Поетична збірка / Л. Нікітюк. – Тернопіль: Джура, 1998.
18. Погорецький В. До стіп Зарваницької Матері Божої / В. Погорецький. – Тернопіль: Тойп, 2003.
19. Семеняк-Штангей В. Світ, який люблю. Збірка віршів / В. Семеняк-Штангей. – Тернопіль: Астон, 2006.
20. Чепурко Б. Подільська височина. Поетична збірка / Б. Чепурко. – Тернопіль: Збруч, 1997.
21. Штокалко П. Цвіт Марії: Поезії в честь Матері Божої / П. Штокалко // Нова громада. – Львів, 1906. – № 6. – С. 163-164.
22. Щурат В. Зарваниця / В. Щурат. – Перемишль: Нива, 1902.

УДК 7.071.1(477.83)

М. А. ДЗЮБА

МИСТЕЦЬКІ НАПРЯМИ ТВОРЧОСТІ ХУДОЖНИКІВ САМБІРЩИНИ ХХ–ХХІ СТОЛІТЬ

У статті розглядаються мистецькі напрями творчості художників регіону ХХ–ХХІ ст. З'ясовано, що протягом минулого століття поширеними були традиції соціалістичного реалізму, проте простежується зацікавлення стилістичними напрямками абстракціонізму, імпресіонізму, модерну.

Ключові слова: мистецькі напрями, школа, художники, Самбірщина.

М. А. ДЗЮБА

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ ТВОРЧЕСТВА ХУДОЖНИКОВ САМБИРСЧИНЫ ХХ–ХХІ ВЕКОВ

В статье рассматриваются направления творчества художников региона ХХ–ХХІ века. На протяжении ХХ века распространенными были традиции социалистического реализма, однако прослеживается интерес к стилістическим направлениям абстракционизма, импрессионизма, модерна.

Ключевые слова: художественные направления, школа, художники, Самбирищина.

М. А. DZIUBA

CULTURAL ACTIVITIES IN CREATION OF ARTISTS OF SAMBIRSCHYNI ХХ–ХХІ CENTURY

In the article the artistic trends of creativity of artists in the region ХХ–ХХІ century. During the twentieth century were widespread traditions of social realism, but the interest can be traced stylistic directions abstract, impressionism, modern.

Keywords: art direction, school, artists, Sambirschyna.

Протягом зазначеного періоду відбулося чимало змін у творчості художників регіону. Соціалістичний реалізм міг би припинити зацікавлення та розвиток різних стилєвих напрямів, та цього не сталося. Вплив на мистецтво краю мали митці, які навчалися у Краківській академії мистецтв, занурюючись до авангардного напрямку. Значний вплив з другої половини минулого століття мала школа Миколи Прокопенка, яка зверталася не лише до методів реалізму, але й цікавилася пошуками сучасних течій. Огляд мистецьких процесів зазначеного періоду вимальовує картину художнього процесу в регіоні та показує деяку своєрідність його розвитку у провінції. Важливою є роль традицій в періоди докорінних зрушень у суспільній свідомості.

На жаль, регіон мало досліджений мистецтвознавцями, а поверхнева інформація про мистецькі напрями краю зустрічається лише у деяких виданнях. Це пов'язано з тим, що Самбірщина залишалася в тіні значних художніх центрів. Останніми публікаціями, в яких започатковано дослідження цієї проблеми, є праці Є. Голубовського, В. Одрехівського, Л. Сікори, Ю. Кульчицького.

Актуальність звернення до проблеми мистецьких напрямків зазначеного періоду полягає у розгляді їх через творчість самбірських художників.

Мета статті – висвітлити умови застосування відповідних мистецьких напрямів у творчості художників Самбірщини ХХ-ХХІ ст.

Початок минулого століття – важка ситуація не лише в регіоні, але й в усій Україні. Пережита війна, розруха, покалічені долі, непрості політичні стосунки в нав'язаному ззовні суспільному ладі держави. Та попри все це не вмирала надія на розквіт нації у всіх сферах, прогнозування нових шляхів її оновлення, бажання відбудувати і творити. 30-ті роки ХХ ст. стають роками насильницького впровадження в мистецтво методу соціалістичного реалізму. Таке запровадження в українську художню культуру супроводжувалося особистим негативним ставленням Й. Сталіна до України, всього українського, і зокрема до національного стилю українського мистецтва. Нівелювався не тільки талант, творча особистість митця, але саме розуміння художньої виразності в мистецтві. Художник у своїй творчості повинен був підтримувати міф про виняткове значення політики партії, демонструвати свою повну згоду з нею та відмовитися від пошуків іншого стилю, підтверджуючи тим самим деяку особливість мистецького середовища. У часи панування соціалістичного реалізму митці не могли повністю відмовитися від власних творчих принципів [7, с. 13].

Значний вплив на творчість художників регіону мала Краківська академія мистецтв. Повертаючись після навчання у Кракові, у 1939 році Ю. Кульчицький поселяється у Самборі [2, с. 3]. У своєму альбомі він пише, що з багажем технічного вдосконалення прийшли шукання пластичного вислову, що є для молодого маляра найбільшою особистою проблемою. Насамперед він був подивований імпресіоністами, споглядаючи на багатство природи та на її безконечну гармонію [3]. Щоб краще передати настрої старовини у своїх творах, митець вдається до засобів деякої архаїзації форм і костюмів, повної композиційної статичності, що надає його невеликим гравюрам рис монументалізму, який духовно споріднює їх з традиціями школи Михайла Бойчука.

Перебуваючи довгий час у відносно тихому середовищі невеликого галицького міста Самбір, Ю. Кульчицький не підозрював, що незабаром йому доведеться цілком зануритися у середовище культурних центрів європейського і світового авангарду та працювати у ньому. Цей процес відбувався своєрідно: художник відчув світовий авангард, його концептуальну проблему якраз через призму українського національного мистецтва. Тут йому стали в нагоді поглиблені студії з народного мистецтва, в основі якого якраз і закодовані наче всі стрижневі принципи загальнолюдського пластичного мислення, мислення чисто символічного, умовного, абстрагованого за формою, кольором і своєю логікою. Треба було відмежуватися від тягаря в історії і відкинути спадщину періоду між двох воєн – перейти до нової реальності [8, с. 286].

Авангардизм як мистецька течія пережив протягом ХХ століття декілька фундаментальних метаморфоз. На початках це був напрям відчайдушних митців, які поставили собі за мету на підставі інших естетичних принципів підійти до розв'язання мистецьких проблем, нехтуючи ідеєю твору як якимось непотрібним, розв'язувати тільки проблеми форми, через які вони здобули чимало досягнень. Це був період великих художників-мучеників, які,

будучи в опозиції до традиційних академічних жанрів, відстоювали свої новаторські постулати з одержимістю справжніх революціонерів чи святих. У 40-их роках місцеве населення вже звикло до абстрактних композицій на виставках, і на авангардистів поволі перестали звертати увагу, якими б «провокаційними» мистецькими формальними засобами ці художники не користувались.

Прийняття відомої партійної постанови та директивне введення соціалістичного реалізму по-насилницьки ламало глибинні шари та новітні досягнення українського живопису і мало трагічні наслідки в подальшому розвитку українського мистецтва.

Через воєнні події Самбірщину залишає художник Ю. Кульчицький. Він емігрував до Парижу, мистецтво якого сприймалося ним через велетнів живопису кінця XIX–XX ст. [5].

Так зробило багато художників України. Війна призвела до великих жертв, фізичної загибелі багатьох митців і значних втрат культурних цінностей. Однак активізація творчого життя і плідний розвиток усталених традицій примножують здобутки краю, накреслюють його нові естетичні й образно-стильові засади.

Настав 1946 рік. У Самбір переїжджає жити російський художник Микола Васильович Прокопенко. Облюбував собі містечко над Дністром за те, що тут мальовничі пейзажі. Митець почав професійне навчання в художньому училищі в місті Благовіщенську-на-Амурі. Його вчителями були учні великого Іллі Рєпіна – Чупруненко і Білащенко. Провчився недовго і змушений був піти з училища. Після цього був Ленінград і, нарешті, Пензенське художнє училище з фаху «художник театрального мистецтва». В училищі викладав улюблений учень Рєпіна – Іван Горюшкін-Сорокопудов [6, с. 94].

Життя у містечку для художника було складним, і дуже важливо було мати коло однодумців. Окрім любові до дітей і своєї педагогічної діяльності, художник постійно працював творчо. Створена ним школа образотворчого мистецтва знаходилася під впливом вчителя, який навчав академічного рисунка [4, с. 153]. Він не розлучався зі своїми учнями, виїжджав у гори, і там народжувались мальовничі етюди [9, с.1]. Живопис на відкритому повітрі набув розвитку насамперед у пейзажному жанрі. Працюючи на пленері, Микола Васильович передавав кольорове багатство природи, що проявляється під дією світла та повітря. Природні мотиви збагачувалися глибоким емоційним переживанням художника, здатного побачити прекрасне в повсякденному. Привнесене у твори особисте світосприйняття втілювалося в індивідуальному стилі творчості. Він застосовував умовність живописної манери, що позначилась на виразності композиційної будови його ліричних пленерних пейзажів, лінійному і тональному ритмі, на гармонії пропорцій. Лірико-поетичний образ природи поширюється на пейзажі молодих художників.

Мистецькі засади того часу формувалися у важких реальних умовах, і їхній розвиток мали визначити художники нових сучасних поглядів як старшої генерації, так і молодшого покоління. Порушуючи проблематику недавнього минулого – війна, окупація, – художники апелювали до форм реалістичного відображення дійсності.

У творчості митців Самбірщини доби соціалістичного реалізму спостерігається тяжіння до станкових видів мистецтва, наслідування реалістичних традицій, але характерне для регіону є послаблення офіційних нормативів. Неординарним явищем в мистецтві краю доби застою стала творчість ряду вихованців школи Миколи Прокопенка, що являла опозицію соцреалізму і якій притаманні часткова відмова від натуралізму, звернення до національних архетипів, перехід до умовного зображення форм.

Навчання у учнів Іллі Рєпіна мало провідне місце у його творчості, яке ґрунтувалося в реалістичному методі зображення з особливою образно-стильовою системою його робіт. Митець навчився віртуозно володіти технікою психологічного нюансування при розробці конкретного характеру, яка добре втілювалася у його дитячих портретах.

Повоєнна творчість художників регіону як органічна частина художньої культури перебувала в стані творчої мобілізації, спрямовуючи мистецькі сили на вихід із кризи і виборення престижних місць у загальноукраїнському процесі. Школа образотворчого мистецтва Миколи Васильовича досягла значних успіхів, здобула визнання і підготувала ґрунт для нової генерації талановитих митців. Важливою ознакою для них була налаштованість на

діалог із вітчизняною культурою, неприйняття вимушеної ізоляції. Незважаючи на складнощі реальних умов перехідного періоду, завдяки міцним культурним традиціям сформувався належний для розвитку живопису та графіки творчий клімат. У ці роки були накреслені основні мистецькі орієнтації, що мали значення для зміцнення духовного потенціалу мистецтва.

У 70-их роках художники регіону експериментують у творчих пошуках, постійно вдосконалюються і прогресують як творчі особистості. Хоча вони і були змушені прислухатися до панівного методу, та молоді митці шукали абстрактні, імпресіоністичні, експресіоністичні форми відображення дійсності, нові шляхи у мистецтві. Всі художники починали із навчання академічного рисунка. Однак згодом у їхній творчості почала відчуватися особиста манера виконання, свіжа художня мова живопису чи графіки, цікаві композиції, яскрава колористика, як у М. Прокопенка, В. Тарасенко, І. Маркусь, Е. Нечаєва, П. Дідич. Крім того, вони звертаються і до традицій. Художники бережуть традицію як незнищений вогонь роду і душу народу. Новаторство у мистецтві – це невтомне відтворення традицій. Нові часи вимагають нових мистецьких підходів та самобутніх художніх вирішень. Але найбільш експериментальним можна бути в межах традиції. Наприклад, художник Микола Щерба у 70-их роках два роки збирав етнографічний матеріал і зумів сплавити воедино старий побут і ритм сучасного бачення [1, с.2].

Із принципово новими підходами зберігається орієнтація на реалістичну традицію, проте не вона визначає загальні тенденції. У групі творів, типологічно окреслених як конкретний реалізм, вихідною позицією стає інтенсивний відбір і синтез уже знайденого, що в новому контексті збагачувало уявлення. Важливу умову творчості молоді плеяди реалістів визначало їхнє прагнення до суспільної активності мистецтва.

Характерною особливістю творчості самбірських митців кінця ХХ – початку ХХІ ст. є відкритість сучасного світосприйняття різноманітним стильовим тенденціям та загострений інтерес до національної художньої спадщини.

Звертаючись до мистецтва реалістичного, вбираючи пленеризм і колористичне багатство імпресіонізму, емоційну одухотвореність Ван Гога й героїчний епос Сезана, пошуки національних першоджерел Михайла Бойчука й незабутніх творців 20-30-их років Георгія Нарбута, Федора Кричевського, Антона Петрицького, Миколи Бутовича, висока художня культура міцно лягла в основу творчих пошуків художників краю. Живопис та графіка цих років мали різні художньо-естетичні орієнтації. Об'єднуючим моментом було усвідомлення суспільного призначення мистецтва і потреба консолідації творчих сил, пошуки модерних можливостей реалізації художнього образу на полотні, як у самбірського художника Михайла Яремківа, який творчо розпочав працювати на початку нового тисячоліття.

Маючи фантазію, гострий зір психолога та неординарне сприйняття природи, Михайло Миколайович уміє знаходити і доносити до глядача красу і гармонію навколишнього світу. Він застосовує техніку імпасто – прийом виконання живописних творів щільними мазками фарби за допомогою мастихіна. Людська думка широка і швидка, матеріал не встигає за нею, а мастихін розширює можливості художника. Коли малюєш пензлем, виходить двовимірні робота, а так можна створити третій рельєф. Техніка олійного живопису аля-пріма передбачає виконання картини за один сеанс, без попередніх начерків та підмальовок, дозволяє творчо залучати імпресіоністичні елементи. Майстерне володіння модерною технікою живопису дозволяє йому вдало експериментувати, постійно розвиватися, вдосконалюватися, знаходити нові барви для відображення багатого внутрішнього стану, створювати свій неповторний стиль і творчий почерк.

Таким чином, у важкі часи художники регіону, які частково підкорювалися методу соціалістичного реалізму, у своєму творчому доробку експериментували. Незважаючи на страх із зміцненням тоталітарного режиму, регіональна мистецька інтелігенція у відповідь чинила опір. Найбільш переконливим прикладом була творчість Юрія Кульчицького. Шукаючи «нову реальність», художник занурюється у середовище культурних центрів європейського і світового авангарду та починає працювати у ньому. Художник відчув його концептуальні проблеми якраз через призму українського національного мистецтва. В період, коли

пригноблювали творчу особистість та художню якість, все-таки з'явилося чимало високохудожніх творів.

Великий вплив на мистецтво краю мала школа Миколи Прокопенка, де заперечувалися ідеї війни, агресії, насильства. Живопис та графіка цих років мали різні художньо-естетичні орієнтації. Мистецькі засади того часу формувалися у важких реальних умовах, і їхній розвиток мали визначити художники нових сучасних поглядів. Незважаючи на складнощі реальних умов перехідного періоду, завдяки міцним культурним традиціям сформувався належний для розвитку живопису та графіки творчий клімат. У ці роки були накреслені основні мистецькі орієнтації, що мали значення для зміцнення духовного потенціалу мистецтва. У художників простежується деяке засвоєння творчих ідей: імпресіонізму, абстракціонізму, модернізму. Звертаючись до творчості світових митців-попередників, художники регіону поєднували її із сучасним світосприйняття різноманітних стилевих тенденцій. Мистецькі напрями Самбірщини ХХ–ХХІ століття мали своєрідний та позитивний вплив на творчість художників зазначеного періоду.

ЛІТЕРАТУРА

1. Голубовський Є. Триста випускників / Є Голубовський // Комсомольська іскра. – 1972. – № 92/4648. – С. 2.
2. Костів М. Юрій Кульчицький, але не той, хто врятував Відень / М. Костів // Самбірські вісті. – 1992. – №142/342. – С. 3.
3. Кульчицький Ю. Графіка, кераміка, малярство, колаж: Альбом / Ю. Кульчицький. – Париж: [Б.Вид.], 1991. – 104 с.
4. Машура Г. Самбір і Самбірщина / Г. Машура. – Дрогобич: Коло, 2005. – 288 с.
5. Одрехівський В. Юрій Кульчицький – український художник у Франції / В. Одрехівський // Вісник Львівської академії мистецтв. – Вип. 3. – Львів, 1994. – С. 108.
6. Прокопенко І. Спогади про батька / Ігор Прокопенко // Арт-клас. – Л.: ЛІППО, 2007. – № 2. – С. 94-95.
7. Рогатченко О. Образотворче мистецтво радянської України 1930-х років. Автореф. на здоб. кандидата мистецтвознавства / О.Рогатченко. – Львів, 2004. – 19 с..
8. Сікора Л. Бойківщина. Науковий збірник. Том 1 / Л. Сікора. – Дрогобич: Добре серце, 2002. – 322 с.
9. Телефанко О. Патріарху самбірських художників – 85 / О. Телефанко // Голос Самбірщини. – 1996. – № 24/96. – С. 1.

УДК 85.125

О. О. СЛОБОДЯН

КУТСЬКЕ ГОНЧАРСТВО КІНЦЯ ХІХ–ХХ СТОЛІТТЯ

У статті розглядається гончарство Кутського осередку як своєрідне історико-культурне явище. Висвітлено розвиток художньо-промислового керамічного виробництва середини та другої половини ХХ ст., яке сприяло збереженню локальної школи традиційного керамічного розпису. Зосереджено увагу на персоналіях провідних майстрів, зокрема на творчій діяльності М. Волощука, М. Угринюка, А. Волощука та інших.

Ключові слова: Кути, розпис, керамічне виробництво, декор, майстри

О. А. СЛОБОДЯН

КУТСКОЕ ГОНЧАРСТВО КОНЦА ХІХ–ХХ СТОЛЕТИЯ

В статье рассматривается кутское гончарное искусство как самобытное историко-культурное явление. Раскрыто развитие художественно-промышленного керамического производства середины и второй половины ХХ ст., которое благоприятствовало сохранению локальной школы

традиционных керамических росписей. Сосредоточено внимание на персоналиях известных мастеров, особенно на творческой деятельности М. Волощука, М. Угринюка, А. Волощука и других.

Ключевые слова: *Куты, роспись, керамическое производство, декор, мастера.*

O. O. SLOBODYAN

KUTY POTTERY OF THE END OF THE XIX AND XX-TH CENTURIES

The author considers pottery of Kutu area as a peculiar historical and cultural phenomenon in his article. He casts a new light on the development of the art handicraft ceramic manufacture of the second half of the XX-th century, which promoted formation and preservation of the local School of ceramic painting further on. He pays special attention to the personalities of M. Voloshchuk, M. Uhrynyuk, and A. Cheshnyovs'ky, the leading masters, in particular.

Keywords: *Kutu, pottery, artistic peculiarities, decoration, masters.*

Серед найвідоміших гончарних центрів на Гуцульщині – Косова та Пістиня – у другій половині XIX — початку XX ст. широкого піднесення набуває кутське гончарство, спадщина якого сьогодні привертає особливу увагу своєю раціональною технологією, широкою типологією виробів, багатством форм і декору. Впродовж другої половини XX ст. аж до його занепаду мало хто із дослідників серйозно займався вивченням історії гончарного виробництва [3]. Адже це сьогодні вкрай необхідно не лише для важливості популяризації краєвих надбань визначних осередків гончарства у науковому і практичному планах, але й для того, щоб дослідити витoki розписної кераміки Косова і Пістиня, тим більше, що кутське гончарство значною мірою спричинилося до формування стилістики гуцульської кераміки та її експорту в сусідні країни. Тому метою написання статті є висвітлення становлення та основних етапів розвитку промислового гончарного виробництва середини та другої половини XX ст., а також значення творчої діяльності визначних гончарів, що відіграли неабияку роль у збереженні місцевої школи традиційного керамічного розпису.

Історія розвитку цього прадавнього ремесла, яке століттями формувалося як одне із поширених традиційних ремесел, сягає до часів появи перших поселень, виникнення яких пов'язується із солеварінням [4].

Про історію та розвиток гончарства засвідчують інші історичні та археологічні матеріали. Наприклад, на околиці села Старі Кути в урочищі Городище (тепер вулиця Лазориків) збереглися залишки укріпленого поселення і могильник давньоруських часів, на місці яких було знайдено уламки чорнолощеної кераміки зі штампованими та лощеними візерунками [1].

Упродовж багатьох століть кутські гончарі забезпечували глиняним посудом низку сіл, розташованих над руслом Черемошу. До речі, назва «Кути» походить від свого географічного розташування, яке знаходиться між річкою Черемош та гірськими схилами Карпат, утворюючи виразну форму кута.

У перших письмових джерелах Кути датуються 1448 роком, коли власником містечка був Михайло з Войникова. 1715 р. Йосип Потоцький надав містечку статус магдебурзького права. З розширенням його одна з окраїн виділилася в окрему адміністративну одиницю під назвою Старі Кути. 1717 р. отримали від Й. Потоцького привілей вірмени, які прибули сюди з Молдавії [2]. Займаючись торгівлею та різними ремеслами, вони замовляли у кутських гончарів керамічні вироби, в тому числі й посуд, що, у свою чергу, давало можливість розширювати місцевий ринок і сприяти подальшому розвитку гончарства. Натомість кутські гончарі, враховуючи естетичні запити вірмен та особливості їхньої культури, почали все частіше використовувати окремі геометризовані елементи декору, що не могло не вплинути на формування виразних стилістичних особливостей кутської кераміки загалом.

XIX ст. – це період високого виробництва димленої та простої полив'яної кераміки в Старих Кутах. Тут гончарі забезпечували глиняним посудом ряд сіл, розташованих уздовж бережжя русла річки Черемош. Наприкінці XIX ст. в Кутах проживало понад півсотні гончарів [8]. Саме через цей центр гончарства на Буковину, і далі на Румунію, вивозилися

майолікові вироби з Косова й Пістиня до інших країн Європи, зокрема до Австрії і Польщі, що сприяло розвитку місцевих гончарних ремесел. Не випадково в музеях Румунії можна побачити гуцульські керамічні вироби, що походили з «де-Кутів» [5]. У результаті інтенсивного розвитку наприкінці XIX та на початку XX ст. на Гуцульщині добре функціонували три потужні центри гончарного промислу: Косів – Пістинь – Кути. У кожному осередку зокрема була вже своя сформована стилістика розписів. Століттями в них гончарі не лише розвивали, але й зберігали саме свою місцеву декоративну систему розписів, тим більше, що відстань від Косова до Пістиня та Кутів (із селом Старі Кути) є невеликою, всього 8-10 км. Така сукупність незалежних мистецьких центрів на невеличкій території в межах одного району є взірцем того феномену, що сприяло особливому розвитку й піднесенню гуцульської кераміки у її найрізноманітніших формах та декорі.

Наприкінці XIX – початку XX ст. кутське гончарство набуло бурхливого розвитку. Багато гончарів проживало на Пеньківці (присілок Старих Кут), також в центрі містечка Кути. У церковних книгах реєстрації померлих знаходимо деякі відомості про гончарів, зокрема називаються їхні професії та рік смерті [7]. Тут же вказані дати народження гончарів Антона Чешньовського (1868-1932), Павла Власа (1883-1932), Станіслава Власа (1854-1928), Стефана Наппа (1816-1906), Олексія Кузера (1864-1905), Антонія Власа (1839-1916), Михайла Соколовського (1840-1910), Антонія Власа (1871-1920), Степана Брошкевича (1870-1918), Миколи Чешньовського (1864-1921), Миколи Чешньовського (1863-1923), Йосипа Брошкевича (1900-1922), Петра Власа (1847-1938). Найстаріші з них могли вже працювати з середини та другої половини XIX ст. До кінця XIX ст. у Кутах працювали цілі гончарні родинні династії гончарів Чешньовських, Власів, Брошкевичів, Наппів. Здебільшого гончарі виготовляли простий полив'яний посуд, рідше білений посуд, який розписували ріжкованою технікою. Проте більшу частину в асортименті гончарної продукції становили димлені вироби, що мали чорний або сивий кольори. У народі їх називали чорною, сивою або димленою керамікою. Місцеві гончарі декорували її своєрідними лискованими розписами, які особливо вирізнялися від косівських чи пістинських. Саме такі вироби виготовляли гончарі зі Старих Кут: Олекса Ілюк (1865-1940), Іван Бойчук (1891-1933), Федір Угринюк (1884-1944). Крім ужиткового посуду, гончарі виготовляли ще черепицю та кахлі.

Ритований розпис по ангобованій поверхні посуду з'явився в Кутах наприкінці XIX століття. Спершу у вигляді простих мотивів декору – зубців, копитець, кружечків, підківок, рисочок тощо. На початку XX ст. когорту місцевих гончарів поповнює Яків Волощук (1863-1915) – пістинський майстер з відомої династії Волощуків [8]. Продовжуючи гончарські традиції рідного села, він тим самим впливав і на розвиток кутської орнаментики. Особливо майстер добре володів технологією чорнолощеної кераміки, яка у Пістині мала свої давні традиції.

Значне місце в розвитку гончарного ремесла у 20-их–30-их роках XX ст. посідають брати Андрій та Петро Наппи, Степан Брошкевич, брати Антон та Микола Чешньовські. На цей період починає формуватися творчість Михайла Яковича Волощука та Михайла Угринюка. Асортимент виготовлення гончарних виробів залежав від попиту не лише місцевого населення, але й навколишніх сіл, окрім того, продукція кутських гончарів вивозилася на Буковинську Румунію через торговельні шляхи, які проходили залізною колією. Окрім так званої мальованої кераміки, кутські гончарі виготовляли ще чорнолощений та простий полив'яний посуд. Особливо славилася родина Чешньовських. Маючи свої керамічні печі та досконало володіючи народним технологічним процесом, вони виготовляли найрізноманітніший посуд – від простих полив'яних, димлених до мальованих виробів. Доброї слави як талановитий майстер зажив один із останніх представників цієї родинної династії – Антон Чешньовський. Гончар народився 1905 року. В дитинстві допомагав своїм батькам. Досягнувши п'ятнадцятирічного віку, молодий гончар уже досконало володів роботою за гончарним кругом. Серед виробів особливим попитом користувалися горщики, миски та збанки з добре вишуканими пропорційними формами та розписом, а з часом пробував також виготовляти декоративні вироби, зокрема вази. Із 1946 року працював разом з відомими майстрами гончарної справи М. Я. Волощуком та М. Угринюком у Промкомбінаті в Кутах. Пізніше працював гончарем у

косівських керамічних майстернях. Працював творчо. Чимало його виробів експонувалося на виставках у Києві, Івано-Франківську, Коломиї. Вийшовши на пенсію 1968 року, Антон Чешньовський продовжував займатися прадавнім родинним ремеслом. Автор статті неодноразово відвідував виробничу майстерню, яка займала досить значну територію і складалася із декількох приміщень, у яких окремо знаходилися гончарні круги, невеличкі кімнати для сушки і розписування виробів та великого горна. Варто зазначити те, що гончарні печі, на відміну від Косівських та Пістинських, які будувалися окремо від житлових чи виробничих приміщень, в Кутах були у вигляді прибудови до гончарних майстерень, враховуючи всі функціональні особливості та практичну вигоду. Незважаючи на свій похилий вік, Антон Чешньовський в 70-их–80-их роках ХХ ст. активно продовжував працювати в галузі гончарної справи, виготовляючи ужитковий посуд: миски, збанки, горщики, підвазонники декоруючи їх геометричними орнаментами.

Чимала заслуга в розвитку кутської кераміки у післявоєнні роки належить талановитому майстрові Михайлові Волощуку (1905-1959). Змалку, як і його ровесники, навчався гончарної справи у свого батька Якова Волощука (1867-1915), а бувало, наймався й до інших гончарів, зокрема до пістинського гончаря Петра Кошака вивчати секрети гончарного ремесла та заробляти собі на прожиток. З часом самостійно розпочав своє власне керамічне виробництво, особливо тоді, коли досягнув народну традиційну технологію розпису кутської школи народного розпису із властивою для неї усталеною геометризациєю орнаментики та привнесенням до кольорової палітри синього кольору – кобальту. На виставці 1938 р. М. Волощук вперше експонує свої вироби для огляду земляків, а через рік очолює артіль, яка була організована гончарями-бідняками 1939 року. Широкий діапазон творчості та організаторські здібності Михайла Волощука особливо розкрилися, коли 1946 року ним було створено Промкомбінат керамічних виробів, що у свою чергу сприяло подальшому розвитку гончарного промислу. Очолював свій перший мистецький колектив Михайло Волощук аж до створення художньої артілі «Килимарка» (1956), при якій було організовано художньо-керамічний цех в Кутах. В основу орнаментальних розписів було покладено традиційні геометричні мотиви, внаслідок чого були гарно відформовані вази, куманці, декоративні тарілки, горщечки для квітів, які вирізнялися своєю стилістикою від пістинських та косівських виробів.

До праці на цьому керамічному виробництві були залучені Антон Будз і Михайло Угринюк. Незважаючи на труднощі, пов'язані з доставкою та виготовленням відповідних барвників, поливи й інших матеріалів, за 10 років існування цього керамічного комбінату було досягнуто чималих успіхів у створенні різноманітного за асортиментом гончарного посуду, декоративної кераміки. Напольні вази, орнаментальні підноси і тарелі привертали увагу своїм якісним формотворенням та багатством оздоблення на районних та обласних виставках. Вироби самобутнього майстра у свій час були удостоєні грамотою першого ступеня СРСР і двох грамот другого ступеня СРСР. За роки своєї нелегкої творчої праці талановитий митець досягнув чималих успіхів у створенні самобутніх виробів, що мали неабияку популярність і попит серед населення. Про стилістику виробів Михайла Волощука яскраво засвідчує творчий доробок, який зберігається у фондах Коломийського музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття ім. Й. Кобринського. Слід зазначити, що з іменем цього визначного майстра пов'язується відродження та становлення кутського керамічного виробництва у повоєнний період.

Після смерті майстра продовжували його справу Іван Чепіга, Антон Будз та Михайло Угринюк. Їхні керамічні вироби, розписані рослинно-геометричними орнаментами з уведенням кобальту, вирізнялися легкими й плавними архітектонічними формами.

Серед кутських гончарів за своїм професійним хистом у виготовленні посуду, напольних ваз, тарелей і дзбанків був відомий Михайло Угринюк (1907-1977). Співавтором його численних робіт була дружина Людвіга Ксаверівна Матусевич (1926-2001). Вона добре знала технологію гуцульських розписів, а тому майстерно наносила орнаментальні мотиви ритованням та ріжкуваннм. Спершу вони разом працювали в артілі «Килимарка» в с. Кутах, а відтак – у художніх майстернях в м. Косові. Вироби Михайла та Людвіги користувалися широкою популярністю не тільки в Кутах, але й далеко за межами України. 1963 р. фабрика

відправила частину керамічних виробів у Канаду і США, серед яких були також і їхні вироби.

Будучи на пенсії, подружжя продовжувало виготовляти невеличкі за розмірами вироби сувенірного характеру. Після смерті чоловіка дружина ще деякий час працювала в художньому керамічному цеху Кутського комбінату, виготовляючи керамічні сувеніри – попільнички у вигляді постоліків, вазочки, тарілочки, мисочки, зозульки, прикрашені виразними мініатюрними візерунками та традиційним колоритом.

У Кутах зажив доброї слави Радомський Михайло Войтенович (1893-1961), гончар з діда-прадіда. Маючи свій великий горн та гончарню, разом із сином Володимиром (1928 р.н.) займався виробництвом чорнолощеної, простої полив'яної кераміки. Проте після смерті батька (1970 р.) Володимир залишив гончарню справу.

У 60-их–70-их роках другої половини ХХ ст. традиції кутських гончарів продовжувала молода генерація майстрів – М.П.Кулешір, А.С.Катеринчук, М.Онисим'юк. І.Чепіга. Особливо відзначилася своєю працелюбністю та добрим хистом розписувати вироби Онисим'юк Марія (1936 р.н.). Молодою дівчиною вона прийшла працювати в «Килимарку». Нелегко давалися перші уроки гончарного ремесла, а відтак і тонкощі художнього розпису. Однією із вдалив робіт молодой майстрині була плесканка, яка експонувалася на багатьох районних та обласних виставках. Згодом низка її керамічних виробів експонувалася на республіканських та всесоюзних виставках у Києві та Москві. За час роботи в художньому керамічному цеху вона була відзначена медаллю та дипломом третього ступеня.

Наприкінці 70-их – початку 80-их років другої половини ХХ ст. у розвиток кутської кераміки значний вклад внесли випускники Косівського технікуму народних художніх промислів ім. В. І. Касіяна (нині Косівський інститут прикладного та декоративного мистецтва ЛНАМ), серед яких відзначилася Любов Шпиталенко, учениця М. В. Онисим'юк. 1974 р. вона розпочала свою трудову та творчу діяльність у керамічному цеху в с.Кутах. Через три роки молода художниця стає провідною майстринею цеху. Вона впроваджує в кутський традиційний народний розпис елементи з анімалістикою. Так, до «Олімпіади-80» талановита художниця виготовляє цікавий асортимент посуду та декоративно-ужиткову кераміку. За серію напольних ваз, блюд та підносів Л. Шпиталенко була нагороджена дипломом другого ступеня, а за вироби, присвячені «40-річчю Перемоги» та «1500-річчю Києва» 1982 р. була відзначена грамотами та дипломами на районних й обласних виставках. За участь у виставці ВДНГ у Москві майстриня була нагороджена медаллю «Виставка ВДНГ».

Значну роль у розвитку кутської кераміки відіграло подружжя М. П. та М. А. Джумариків. Активно працюючи над створенням нових взірців гончарних виробів, вони завжди намагалися надати їм особливої вишуканості, добитися майстерності у створенні цікавих орнаментальних композицій. Їхні вироби постійно впроваджувалися у серійне виробництво. Найбільшим попитом у населення користувалися їхні напольні вази «Пори роки».

З 1969 року в керамічному цеху працював Тарновецький Михайло Тарасович. Здібний майстер відразу зарекомендував себе добрим гончарем. Активний учасник усіх районних та обласних виставок, які проходили в музеях міст Косова, Коломиї та Івано-Франківська, він здобував широке визнання серед шанувальників народного мистецтва. До речі, за сумлінну творчу працю в галузі відродження та розвитку кутської кераміки М. Т. Тарновецький і М. П. Джумарик були занесені на селищну дошку пошани.

До когорти кутських гончарів також належав Іван Ковалюк, який працював у керамічному цеху з 1975 року. Він, як і інші талановиті гончарі, за свої творчі роботи був нагороджений дипломом третього ступеня, а також медаллю за вироби, які майстер присвятив 1500-річчю Києва.

Серед наймолодших майстрів відзначався Іван Юрійчук, котрий прийшов працювати в цех 1983 року. Його вироби відразу привернули увагу творчим підходом до вирішення нових форм та внесенням у традиційний декор мотивів, виконаних технікою ліплення.

На початку 90-их років другої половини ХХ ст. у зв'язку із соціально-економічними кризовими явищами кутське керамічне виробництво занепало.

Таким чином, спадщина кутської народної кераміки засвідчує про широкі можливості застосування її в художньо-освітніх закладах і використання професійними художниками в

сучасному прикладному та декоративному мистецтві. Окрім того, можемо зазначити, що перспективи подальшого поглибленого дослідження означеного культурно-мистецького явища є очевидними.

ЛІТЕРАТУРА

1. Історія міст і сіл Української РСР. Івано-Франківська область. – К.: Головна редакція УРЕ АН УРСР, 1971. – 639 с.
2. Крип'якевич І. З історії Гуцульщини / Іван Крип'якевич. – Львів, 1929. – 10 с.
3. Лащук Ю. Косівська кераміка / Юрій Лащук. – К.: Мистецтво, 1966. – 81с.
4. Німець О. Кути / Омелян Німець. – Косів: Писаний камінь, 1998. – С. 3.
5. Румынское народное искусство. – Бухарест, 1955. – 42 с.
6. Слободян О. Пістинська кераміка ХІХ – першої половини ХХ століття / Олег Слободян. – Косів, 2004. – 132 с.
7. Церковні книги реєстрації померлих зберігаються в Косівському райбюро загсу за № 92, 22.
8. Шухевич В. Гуцульщина / Володимир Шухевич // Репринтне відтворення видання 1889, 1901р. – Верховина, 1997. – 287 с.

УДК 7.721

О. Г. ПАНФІЛОВА

ДЖОЗЕФ САУНДЕРС: ШТРИХИ ДО СЛАВНОГО ІМЕНІ

У статті підсумовано результати двох ювілейних міжнародних конференцій з нагоди святкування 200-річчя першої лекції з історії мистецтва. Простежено віленський та, частково, кременецький періоди життя відомого англійського живописця, графіка та теоретика Джозефа Саундерса.

Ключові слова: віленська школа, гравюра, прикладне мистецтво, живопис.

А. Г. ПАНФИЛОВА

ДЖОЗЕФ САУНДЕРС: ШТРИХИ К СЛАВНОМУ ІМЕНІ

В статье подитожены результаты двух юбилейных международных конференций, посвященных празднованию 200-летия первой лекции по истории искусства. Прослеживается виленский и, частично, кременецкий периоды жизни известного английского живописца, графика и теоретика Джозефа Саундерса.

Ключевые слова: виленская школа, гравюра, прикладное искусство, живопись.

A. G. PANFILOVA

JOSEPH SAUNDERS: FEATURES OF THE FAMOUS PERSON

The article sums up the results of two jubilee international conferences devoted to 200-anniversary of the first lecture on the History of Art. The Vilno and partly the Kremenets periods of life of the famous English painter, graphic artist and theorist Joseph Saunders are reflected in the article.

Keywords: School of Vilno, engraving, applied art, painting.

Кінець XVIII – перша третина XIX століття були епохою романтизму у польському мистецтві і одночасно стали періодом принципів змін в мистецькому житті. Важливим моментом було створення державних художніх навчальних закладів, утвердження ведучої ролі мист в художньому розвитку. Це період закріплення престижу професії художників, росту їх значення в суспільному житті. Серед значних особистостей міжнародного значення одне із провідних місць займає постать художника Джозефа Саундерса, англійця за походженням.

У статті розглядається віленський період життя митця. Мета статті – підсумувати результати двох наукових конференцій, чимало доповідей яких стосуються мистецької спадщини Джозефа Саундерса.

Серед джерел, присвячених митцям віленської художньої школи, важливе місце займають праці російських науковців І. І. Свириди [3, с. 269]. та К. В. Митареві [2, с. 20]. Остання вивчала віленську школу живопису та її контакти із російською художньою культурою. Віленську художню школу розглянуто не тільки як навчальний заклад, але й як поєднання мистецької діяльності віленських майстрів. Серед інших запрошених з Петербурзької Академії мистецтв професорів для посилення викладацького складу у Віленський університет фігурує англієць Джозеф Саундерс. Також чимало праць на тематику віленського мистецтва присвятив польський вчений Є. Маліновський [5, с. 398].

15 вересня 1810 року професор гравюри та прикладного мистецтва Джозеф Сандерс (Саундерс) (Лондон, 1773 – Кременець, 1853) прочитав першу лекцію (на французькій мові) з історії мистецтва на факультеті літератури і мистецтва Віленського університету із назвою «Про вплив та використання імітуючих мистецтв». Згодом, у 1815 році, вона була опублікована у Польщі в журналі «Pamiętnik Magnetyczny». Саме Саундерс підготував академічну програму для викладання історії мистецтва у вищезгаданому університеті та опублікував іншу свою лекцію «Інформація про життя і праці Шимона Чеховича», де йшлося про талановитого краківського художника XVIII століття. Ця праця вважається першою науковою статтею, присвяченою мистецтву Польщі і Литви. Вона вийшла у світ на польській мові у «Dziennik Wileński» у 1815 році.

У 2010 році відбулись дві ювілейні міжнародні конференції з нагоди святкування 200-річчя першої лекції з історії мистецтва, яка відбулась у Вільно, а саме у Віленському університеті 15 вересня 1810 року. Перша під назвою «Історія історії мистецтва у Центральній, Східній та Південно-Східній Європі» проходила у Центрі сучасного мистецтва, 14-16 вересня (Торунь, Польща). Друга – «Віхи історії мистецтва» в Університеті Вітауса Магнуса, 14-15 жовтня (Каунас, Литва).

Двохсотліття першої лекції професора Саундерса є також річницею історії мистецтва як науки у Центральній та Східній Європі. Традиція історії мистецтва колишнього Віленського університету підтримується польськими та литовськими університетами, наприклад Університетом ім. Ніколаса Коперника (Торунь), куди був перенесений факультет прикладного та образотворчого мистецтва університету ім. Стефана Баторія (Вільно) після Другої світової війни, університетом ім. Вітауса Магнуса (Каунас), Академією прикладного мистецтва (Вільнюс) [4, с. 223].

У ході проведеної конференції у Торуні також була відтворена перша лекція Джозефа Саундерса.

У своїй праці «Польське художнє життя кінця XVIII – першої третини XIX століття» російський науковець І. І. Свирида наголошує, що особливого сумління та зацікавлення до лекцій професора Саундерса з історії мистецтв учні Віленського університету не виявляли. Більше того, у 1816 році вони у повному складі не з'явилися на екзамен. Автор припускає, що такому ставленню студентів сприяла їх недостатня підготовка перед вступом до університету. Наприклад, в число учнів художньої школи при Віленському університеті могли бути зараховані особи, які закінчили гімназію, колегію, отримали домашню освіту або взагалі пройшли кілька класів сільської школи (!) [3, с. 138]. Для отримання звання магістра у Варшавському університеті необхідно було вивчити не лише курс малюнка, але й допоміжних дисциплін – історії мистецтв, анатомії, перспективи, архітектурного декору. Проте втілити це в життя було практично не можливо. А Бродовський, який повинен був викладати курс історії

мистецтв у Варшаві, так і не приступив до нього, пояснюючи це низьким рівнем знань студентів, які зовсім не розуміли мистецтво і не цікавились подібними лекціями [3, с. 138]. Це пояснює, чому перші кроки у викладанні теорії були тернистими і не могли швидко увінчатись успіхом.

Джозеф Саундерс як людина високоосвічена та начитана був першопрохідцем у викладанні історії мистецтв. Не зважаючи на невдалий досвід попередників, він все ж прагнув прищепити учням не лише професійні науки, але й розвивати зацікавленість до історії мистецтв, літератури, дати знання мов. Майстер постійно наголошував на значенні художника в суспільстві і впливі мистецтва на підйом культури.

Загалом в історії художньої школи при Віленському університеті Джозеф Саундерс відіграв значну роль. Відомий художник, графік і гравер з 1794 року працював в Петербурзі. З 1800 року – отримав звання академіка Імператорської Академії мистецтв за гравюри «Дочірня любов римлянки» з картини Г. Рені та «Ранок молодої дами» з картини Франса ван Міріса Старшого. Був також членом Стокгольмської Академії мистецтв. У 1810 році тут він зайняв посаду професора Віленського університету, протягом майже десяти років керував граверним класом (1810-1819 рр.). Як зазначає К. Митерсва, на відміну від старих кафедр Віленського університету, новостворені мистецькі кафедри були недостатньо оснащеними. Відсутніми були зразки відомих європейських художників, взірцями для учнів слугували роботи самих педагогів [2, с. 10]. За проектом Саундерса в 1811 році художня школа зазнала значної реорганізації. Навчання у ній підпорядковувалось єдиній програмі, були введені вищезгадані лекції з історії мистецтв. До того ж Саундерс сприяв наповненню школи мистецькими колекціями, необхідними для навчального процесу, комплектуванню університетської бібліотеки книгами з історії мистецтва, був серед ініціаторів і створювачів у Вільно художніх виставок [3, с. 147].

Остаточо нез'ясованими є останні роки життя художника. У багатьох джерелах можна знайти відомості, що після Вільно митець виїхав до Італії, де і помер приблизно у 30-их – 45-их роках XIX ст. Насправді рік смерті художника 1853. Свої останні дні усіма забутий митець провів у невеликому містечку Кременці, що на Волині. Тут, на Монастирському кладовищі, знаходиться його могила. Достеменно невідомо, коли саме він приїхав у провінцію, проте це сталось вже після закриття Волинського ліцею у 1832 році. Поряд із могилою знаменитого митця й у наші дні можна побачити надгробки багатьох працівників цього закладу – учителя математики й російської мови А. Стшелецького, учителя танців Ф. Шлянцовського, директорів ліцею А. Левицького та М. Сциборського, ботаніка В. Бессера та інших.

Дружина художника, Антоніна Саундерс, була доброю знайомою родини Словацьких з віленських часів. Легко припустити, що саме на запрошення Саломеї Словацької-Бекю (матері видатного польського поета Юліуша Словацького), родина Саундерсів прибула до Кременця. Відомо, що з 1819 р. протягом тривалого часу Д. Саундерс перебував в Італії, у зв'язку зі смертю сина повернувся на деякий час у Вільно й відвідав Одесу. З листа Ю. Словацького до матері від 10 листопада 1841 року можна зробити висновок, що в цей час Саундерс уже постійно проживав у Кременці [1, с. 151-152]. Ймовірно, втрата дітей ще більше об'єднала ці родини. Малодослідженими залишаються останні роки життя художника на Волині. Не збереглося жодних відомостей про мистецькі твори майстра цього періоду, що, мабуть, пов'язано із похилим віком митця – Джозеф Саундерс помер на вісімдесятому році життя.

Варто зазначити, що у зв'язку із святкуванням ювілею з нагоди 200-річчя першої лекції з історії мистецтва заплановано вихід книги «Джозеф Саундерс про мистецтво та його історію», підготовлену професором, доктором мистецтвознавства І. Свиридою (Інститут слов'янських наук Академії наук Російської Федерації, Москва). Ця праця буде опублікована як звіт відділу культурної спадщини Міністерства культури і національної спадщини Республіки Польща. Можливо, саме вона проллє світло на останній період життя знаменитого митця.

ЛІТЕРАТУРА

1. Волинські Афіни, 1805-1833. *Ateny Wołyńskie, 1805-1833*: зб. наук. праць під ред. С. Маковського, В. Собчука. – Тернопіль: Навч. книга – Богдан, 2006. – 302 с.

2. Мытарева К. В. Виленская школа живописи и её контакты с русской художественной культурой. Автореф. дис. на соиск. канд. искусствоведения / К. В. Мытарева. – Л., 1978. – 20 с.
3. Свирида И. И. Польская художественная жизнь конца XVIII – первой трети XIX века / И. И. Свирида. – М.: Наука, 1978. – 269 с.
4. Makhholm K. Two Jubilee International Conferences celebrating the 200th Anniversary of the First Lecture on the History of Art at Vilna / Vilnius University (15 September 1810) [Електронний ресурс] / Makhholm K. Режим доступу: <http://sztukaorientu.pl/images/dopobrania/program.pdf>.
5. Malinowski J. Malarstwo polskie XIX wieku / Jerzy Malinowski. – Warszawa: Wyd. DiG, 200. – 398 s.

УДК 725 (437)

М. М. НЕТРИБ'ЯК

ПРОБЛЕМИ РОЗВИТКУ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ ХРАМІВ

У статті досліджено типологічну та планувальну структури сучасних культових споруд, тенденцію розширення функції релігійних комплексів, де, крім традиційно-сформованого ядра, з'являються нові функціональні групи приміщень. Звернено увагу на співвідношення обрядової та емоційно-образної сфер, що надає можливість будувати культові споруди, в яких можуть здійснюватися обряди різних релігійних конфесій.

Ключові слова: культові споруди, релігійні комплекси, обряди, релігійні конфесії.

М. М. НЕТРИБ'ЯК

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННЫХ УКРАИНСКИХ ХРАМОВ

В статье исследовано типологическую и планировочную структуры современных культовых сооружений, тенденцию расширения функции религиозных комплексов, где, кроме традиционно сложившегося ядра, появляются новые функциональные группы помещений. Обращено внимание на соотношения обрядовой и эмоционально-образной сфер, что дает возможность строить культовые сооружения, в которых могут осуществляться обряды разных религиозных конфессий.

Ключевые слова: культовые сооружения, религиозные комплексы, обряды, религиозные конфессии.

М. М. NETRIBYAK

PROBLEMS OF MODERN UKRAINIAN CHURCH

In the article the typological structure and planning of modern worship, religious trend expansion function facilities, except where traditionally formed the core functional groups there are new buildings. The variation ratio of ritual and emotional imagery that allows you to build places of worship, where ceremonies can be made of different religious denominations.

Keywords: churches, religious systems, rituals, religious faiths.

Сьогодні діючі церковні організації здебільшого містяться в тих культових спорудах, які збереглися, або у пристосованих будівлях. Поширення діяльності церковних громад вимагає нового будівництва культових споруд у багатьох містах і селах України, особливо це відчувається у західних областях, що обумовлено більш високим рівнем релігійності населення. Саме це і обумовлює актуальність цього дослідження.

Обстеження сучасних культових споруд в Україні дало змогу виявити різні прийоми їх розташування у планувальній структурі міста або села.

Найбільшого поширення набуло будівництво парафіяльних церков, а в невеликих населених пунктах – каплиць. Тому метою є дослідження типологічної та планувальної структури сучасних культових споруд, що свідчать про відсутність будь-яких критеріїв визначення типу храмів і складу його приміщень. Слід відзначити тенденцію розширення функції релігійних комплексів, де, крім традиційно-сформованого ядра, з'являються нові функціональні групи приміщень (бібліотеки, недільні та парафіяльні школи, громадські трапезні, хрещальні, підсобні приміщення та ін.)

Такі тенденції найбільш характерні для української католицької і греко-католицької церков, що відповідає сучасному світовому рівню. Наприклад, в соборі Св. Юрія в смт. Козова Тернопільської області (арх. М. Нетриб'як) в цокольному поверсі розташовані кафе, недільна школа, підсобні приміщення (рис. 1).

Зміна співвідношення обрядової та емоційно-образної сторін в арсеналі релігійного впливу на віруючих в розвинених державах надає можливість будувати культові споруди, в яких можуть здійснюватися обряди різних релігійних конфесій. Приспосовуючись до нових умов, церковні служби збагатили функції культових споруд, перетворивши їх у подоби церкви-клубу (Фінляндія, Іспанія, Італія, Швейцарія та ін.)

Будівництво універсальних комплексів при культових спорудах має позитивні й негативні наслідки. До останніх належить загроза поступової десакралізації церкви.

Сучасний релігійний центр потребує обмеженості канонічних функцій, забезпечує можливість як потреб богослужіння, так і суто групових та індивідуальних запитів культурного вдосконалення. Таке єднання релігії та освіти дуже плідне у здійсненні духовного оновлення сучасного суспільства. Храм найчастіше є не окремою спорудою, а має інтегруватися у соціальний комплекс, який виконує важливі громадські функції. Водночас специфіка основної християнської конфесії України не дозволяє без істотних коригувань скористатися зарубіжними доробками в галузі проектування і будівництва культових споруд.

Торкаючись типології і образу сучасних культових споруд, слід визначитись, чи можна обмежуватись при проектуванні і будівництві храмів дотриманням загальних канонічних закономірностей. Можливо, це і не мало б суттєвого значення для проектувальників, якби у нас існували традиції в архітектурі культових споруд. Їх відсутність засвідчили результати конкурсу проєктів храму-пам'ятника на честь 1000-річчя Хрещення Русі. Ніколи в історії архітектури не було такого розриву між мистецтвом церковним і світським. Спроби знайти компромісні рішення можна було бачити у багатьох проєктах, де традиційні форми храмової архітектури мали характер умовного знака, але образне рішення підкреслюється застосуванням сучасних пластичних засобів і конструктивних систем.

Тривалий період відсутності практики сучасної культової архітектури у нашому суспільстві призвів до втрати професійних навичок у проектуванні і будівництві храмів. Все це позначається на практиці будівництва, що підтверджується поширеною тенденцією відтворення типів храмових споруд, що історично склалися на кінець XIX та початок XX століть, з використанням або прямим цитуванням стилістичних характеристик їхніх архітектурних рішень. Широкого розповсюдження у вітчизняній практиці проектування набув прийом копіювання історичних прикладів у сучасному будівництві, яке організовано на художній смак замовника (в багатьох випадках без участі архітектора). У цих спорудах дуже часто відбиваються протиріччя між конструктивно-будівельними прийомами попередніх віків і можливостями сучасної будівельної бази.

В західних областях України, зокрема на Тернопільщині, збудовано ряд культових споруд, які мають широкий діапазон нових образних вирішень. При широких фінансових можливостях застосовуються різноманітні ефективні будівельні і оздоблювальні матеріали, новітні конструктивні рішення, різноманітні засоби монументально-декоративного мистецтва.

Церковне будівництво як особлива і водночас значна за обсягом частина архітектурної діяльності після значної перерви відроджується. Адже архітектура ніколи не була і не буде тільки майстерністю спорудження стін і укріттів. Архітектура – це той Будинок, в якому живе людство.

Українська церковна архітектура має глибоке коріння у розвитку культурних надбань цілого народу. В церковну архітектуру вкладали не лише свою працю, але й свою самотність,

свою думку, свої мистецькі ідеали. Збереження традицій української церковної архітектури має велике значення і тепер.

Не відкидаючи традицій, а базуючись на них, кожен стиль – це пошук нових форм, нової мови в церковній архітектурі. Якщо б не було цього творчого пошуку, то чи був би в нас після періоду візантійського – період українського бароко, чи після українського бароко – період українського модерну.

З новим часом приходять нові архітектурні ідеї і конструктивні рішення. Дотримуючись канонічного поділу храмового простору, архітектори більше уваги приділяють модерному трактуванню баневого завершення церкви.

В об'ємно-планувальному вирішенні вони дотримуються канонічного поділу храмового простору, проте у його утворенні використовуються як традиційні планувальні структури, так і синтезовані композиції. Широке використання залізобетону та металу дає можливість полегшувати основні несучі конструкції та форми, розширювати внутрішній простір храму, утворювати нові формотворчі компоненти церковної споруди і тим самим творити нову храмову архітектуру. Об'ємно-планувальні рішення нових храмів досить різноманітні.

В церкві Св. Петра, що зведена в м. Тернополі (арх. С. Гора), гармонійно поєднано риси традиційного будівництва храмів з центричною композицією і сучасні стильові течії. Циркульні криві вільної форми, що сполучаються з аркадами, плавний перехід від основного об'єму до купольного, пластичність форм є рисами, притаманними органічній архітектурі. Форми храму не можна назвати ультрасучасними, проте для вітчизняної культової архітектури це досить свіже новаторське рішення (рис.2).

Собор Зарваницької Матері Божої Марійського Духовного центру в с. Зарваниця Тернопільської області (арх. М.Нетриб'як) є архітектурною доміантою ансамблю, що своїми пропорціями справляє враження спокійної, певної себе сили споруди. Її архітектоніка відтворює традиційну архітектурно-планувальну структуру в українському храмобудуванні, трактовану по-сучасному. Собор – хрестово-купольна, хрещата в плані споруда, завершена п'ятьма банями, безстовпна, однонавна. Про спадкоємність традицій свідчать і модернізовані форми куполів собору, які є основною ремінісценцією тенденцій західноєвропейського бароко і львівської школи зокрема. Складається собор із двох просторів – верхнього та нижнього, які мають вихід на тераси. У центральній частині споруди консолі за допомогою підпорних луків несуть систему півциркульних склепінь, які утворюють східчато-рівневі структури, що надають усьому просторові висотного розкриття та несуть восьмибічний підбанник, завершений центральною банею. Над приміщеннями, що примикають до внутрішніх кутів хреста, розташовано чотири малі бані. Три рамена просторового хреста завершені напівкруглими закарелками, вхідна частина дещо видовжена з площинним завершенням. Об'єм собору компактний, фасади розчленовано вертикальними тягами, які переходять в арки, що надає будівлі динамічності. Підсилює це враження і пірамідально-ярусне групування склепінь, що завершується великим підбанником із банею. Ступенево-ярусне розташування склепінь організовує динамічне наростання маси до центру. В інтер'єрі це підкреслює динамічність центральної частини внутрішнього простору, який розкрито і висотно. Вся споруда собору вражає своєю монументальністю і в той же час гармонією і легкістю мас, пропорційною довершеністю та світловою насиченістю внутрішнього простору (рис. 3; 4).

Церква в с. Млинівці Тернопільської області (арх. Нетриб'як) – однонавний центричний об'єм, вирішена як вписаний у коло хрест. Вівтар закінчується півкруглою формою, бокові і вхідна частини мають площинне завершення. Залізобетонні півциркульні склепіння хреста переходять в параболічні, на які опирається квадратний, зі скошеними гранями підбанник. Підбанник завершується банею. Стіни, що м'яко переходять у склепіння та вітражі, створюють цікаву гру світла як зовні, так і в інтер'єрі храму. Силует церкви утворює традиційну пірамідальну композицію зовнішніх та внутрішніх просторів, які відображають гармонійну і новітню храмову споруду (рис.5).

У селах і містах Тернопільської області досить широко розповсюджена практика реконструкції існуючих будівель, що передаються релігійним громадам під культові споруди. І в тих об'єктах реконструкції, де бере участь архітектор, можуть бути досить новітні рішення.

Наприклад, при реконструкції кінотеатру під церкву в м. Тернополі (арх. М. Нетриб'як) використано традиційну, канонічну схему поділу внутрішнього простору зали з досить сучасним вирішенням склепінчастого покриття і баневого завершення. На чотири колони опираються чотири півциркульні склепіння і квадратний підбанник. Підбанник і баневе завершення як одне ціле – дві цегляні стіни завершуються залізобетонною півциркульною формою. Між глухими стінами підбанника встановлені вітражі (рис.6).

Отже, різноманітність напрямків і розвинутість проектування і будівництва сучасних культових споруд та їх комплексів свідчить про те, що нам потрібно поповнити цілий напрям в архітектурі громадських споруд – культове зодчество.

Культова архітектура здатна і повинна виражати найбільш цінні суспільні ідеї та підходи, зокрема – спадкоємність, безперервність духовних і культурних традицій народу України.

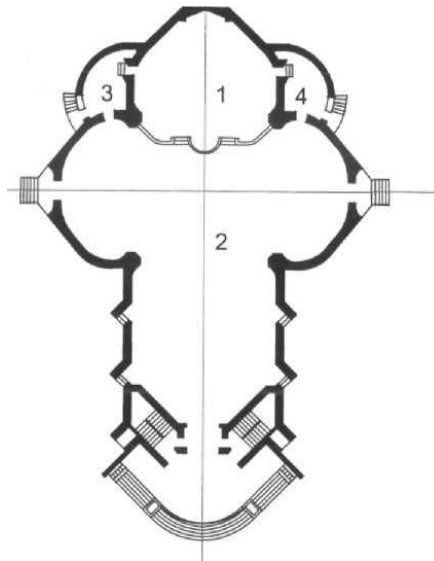


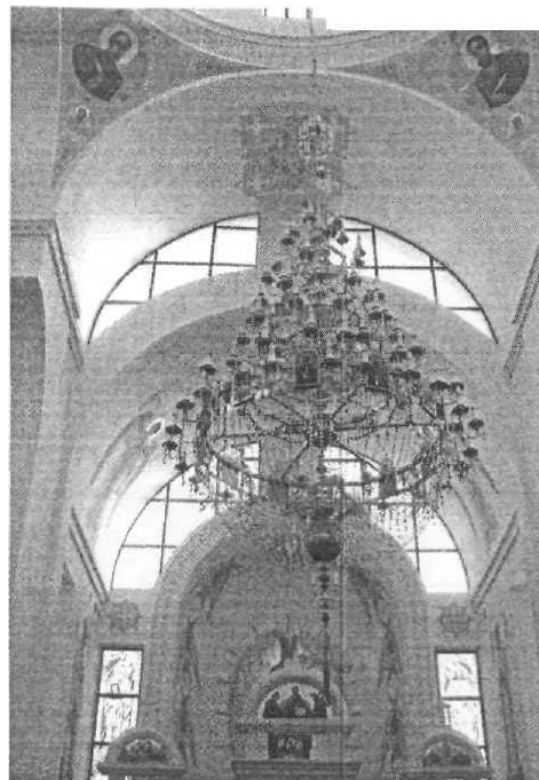
Рис. 1. Церква св. Петра в м. Тернополі. Архітект. С.Гора.
1-святинище; 2-зал вірних; 3-ризняця, 4-захрестя.



Рис. 2. Церква св. Петра в м. Тернополі. Північний фасад



Західний фасад



Інтер'єр собору

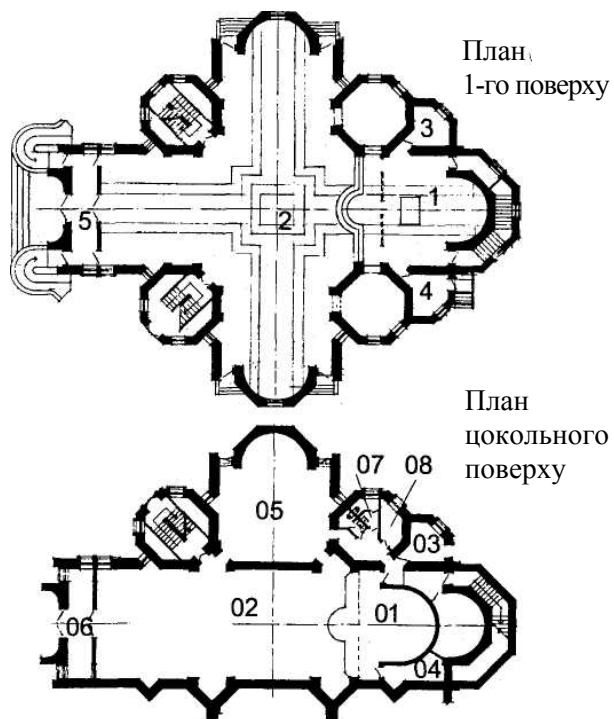
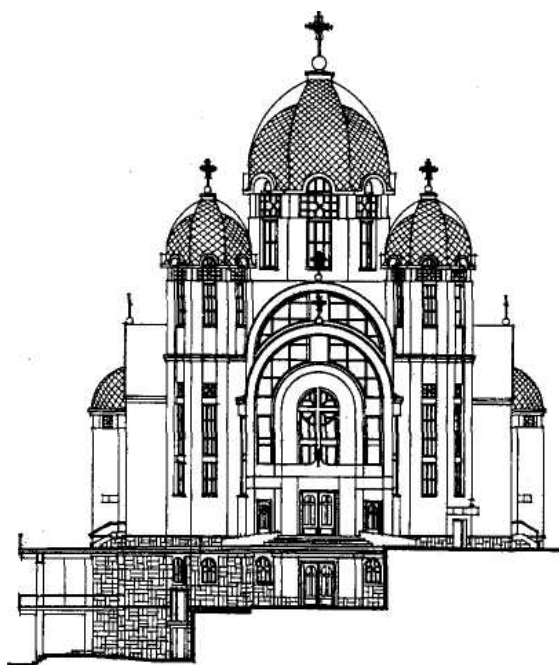


Рис. 3. Собор духовного центру
Зарваницької Матері Божої в
с. Зарваниця Тернопільської області.
Архітект. М. Нетриб'як



Рис. 4. Собор духовного центру Зарваницької Матері Божої в с. Зарваниця Тернопільської області. Архітект. М.Нетриб'як

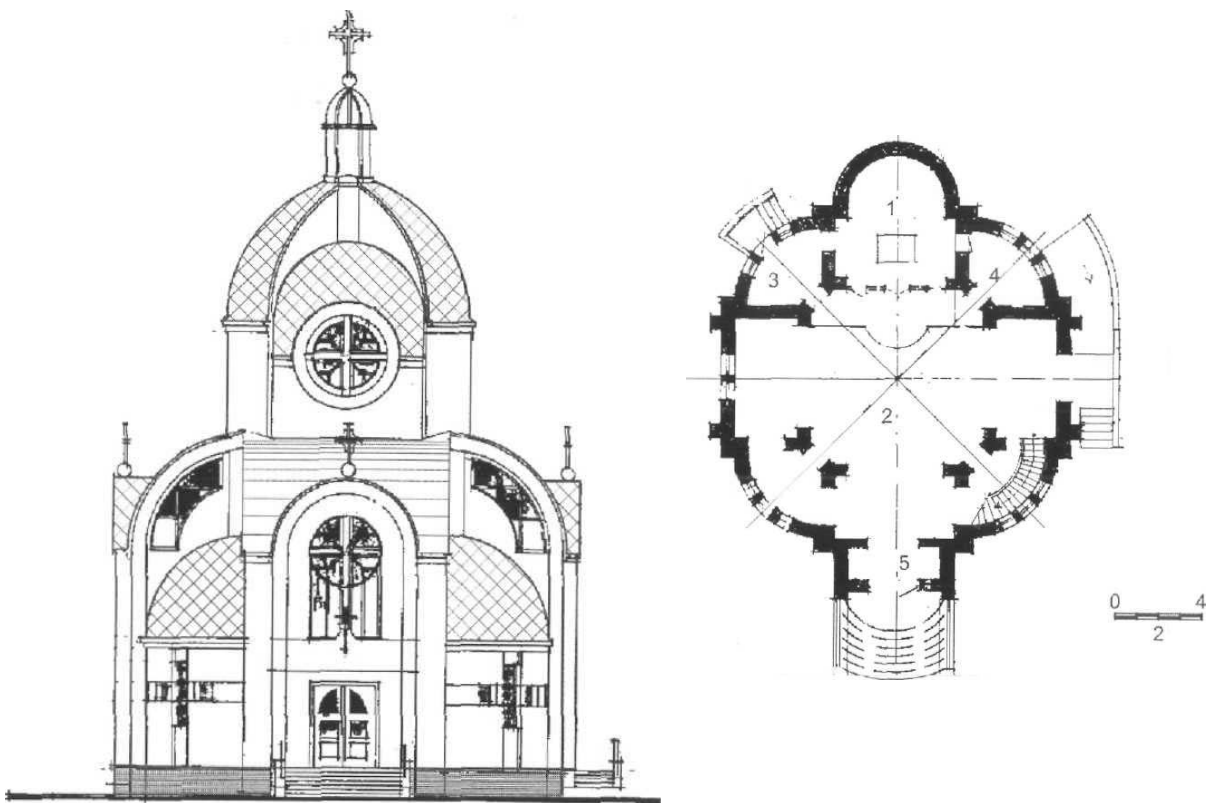


Рис. 5. Церква в с. Млинівці Зборівського р-ну Тернопільської обл. Архітект. М.Нетриб'як.
1-вітвар; 2-зал вірних; 3-ризиця; 4-дияконник; 5-тамбур.

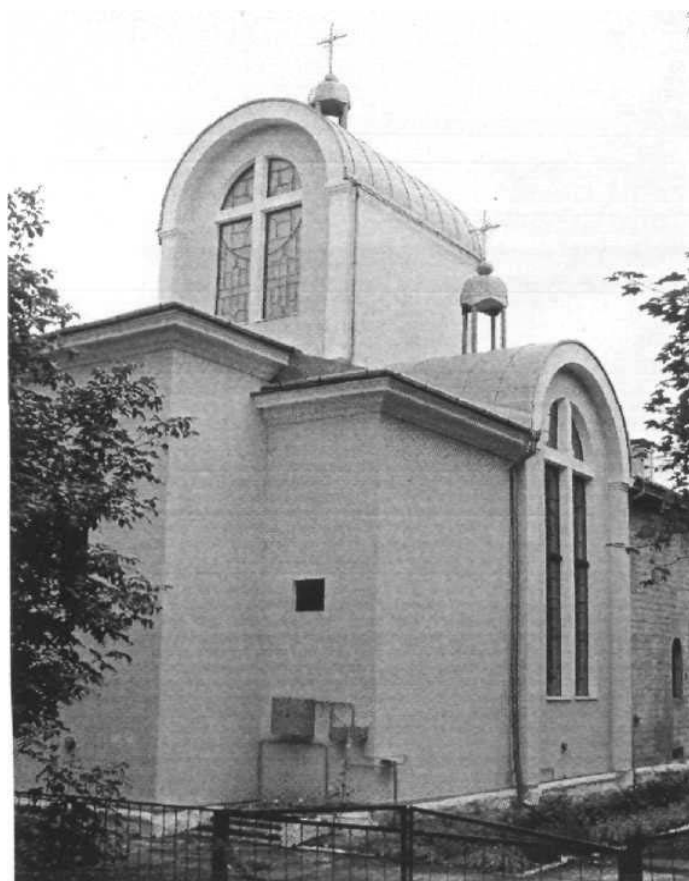


Рис.6. Реконструкція кінотеатру під церкву в м. Тернополі. Архітект. М. Негриб'як.

ЛІТЕРАТУРА

1. Довганюк І. Нові українські храми східного обряду / І. Довганюк // Архітектурний вісник. – № 2-3 (3-4). – 1997. – С. 64-66.
2. Рудницький А. М. Конструкція як засіб втілення архітектурної форми в українському храмобудуванні / А. М. Рудницький, Р. Б. Гнідець // Будівництво та архітектура. – №5. – 2001. – С. 19-23.
3. Стародубцева Л. Архітектура пост-модернізму / Л. Стародубцева. – К.: Спалах, 1988. – С. 7-8.
4. Тимофієнко В. Історія української архітектури / В. Тимофієнко. – К.: Техніка, 2003. – 360 с.

УДК 7.036.2

О. В. ТИХОНЮК

**СЮЖЕТНО-ЖАНРОВІ ЗОБРАЖЕННЯ В УКРАЇНСЬКІЙ ВИТИНАНЦІ
КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ**

У статті досліджено сюжетно-жанровий напрям в українській витинанці кінця ХХ – початку ХХІ ст. Визначено передумови її розвитку та подано типологію за жанрами. Проаналізовано творчий доробок окремих майстрів.

Ключові слова: витинанка, папір, сюжетно-жанрові композиції.

О. В. ТИХОНЮК

**СЮЖЕТНО-ЖАНРОВЫЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ В УКРАИНСКОЙ ВЫРЕЗАНКЕ
КОНЦА ХХ – НАЧАЛА ХХІ ВЕКА**

В статье исследовано сюжетно-жанровое направление в украинской вырезанке конца ХХ – начала ХХІ в. Определены предпосылки ее развития и дана типология за жанрами. Проанализировано творчество отдельных мастеров.

Ключевые слова: вырезанка, бумага, сюжетно-жанровые композиции.

О. V. TИHONYUK

**PLOT AND GENRE PICTURES IN THE UKRAINIAN VYTYNANKE LATE TWENTIETH
AND THE BEGINNING OF THE XXI CENTURY**

This paper investigated the story-genre in the direction of the Ukrainian paper-cut concentration XX – the beginning XXI st. Defined pre-conditions its development and given the typology of genres. Analyzed the work of individual artists.

Keywords: paper-cut, paper, with genre compositions.

Розвиток сюжетних композицій у сучасній українській витинанці є одним з аспектів новачійних перетворень у цьому виді мистецтва. Основними ознаками еволюціонування паперових творів є перехід від декоративного мистецтва до станкового, відмова від орнаментальної структури, притаманної традиційним паперовим прикрасам. Особливості новітньої художньої мови та композиційні прийоми спрямовані на розкриття змісту й ідеї творів (без втрати художньої виразності).

Ілюстративні жанрові зображення зустрічаємо ще в першій половині ХХ століття в народній витинанці Східного Поділля [1, с. 33] та Петриківки [7, с. 94-95]. Відхід від традицій паперового декору фіксує Б. Бутнік-Сіверський: «В наші дні «витинянки» стали наліплювати не тільки на стіни, а й на окремому аркуші паперу [...] Одна з них являє собою жанрову сцену –

ілюстрацію до «Казки про попа і його наймита Балду» О. С. Пушкіна. Інша – сільський інтер'єр, в якому відтворений типовий для даної місцевості мотив настінного розпису» [9, с. 19]. Автором творів був майстер з с. Петриківка Василь Вовк. «Це була перша спроба дати розгорнуту оповідь засобами художнього витинання й продуманого розміщення фігур на площині паперу» [7, с. 71]. У 70-их–80-их роках ХХ ст. жанрові композиції, наближені до місцевого розпису, виконує інша петриківська витинанкарка Галина Гречанова. Це серія аркушів за мотивами поеми Т. Шевченка «Катерина», творами «Весілля», «Наймичка» та ін.

Поодинокі приклади жанрових композицій зустрічаємо серед витинанок самодіяльних майстрів: Марії Руденко («Гнула, гнула вишеньку, гей не зігнула...», «Зажди, зажди, Галю...», 1972, «Рожу посадила», 1973, «Весняний хоровод», 1975), Олексія Салюка («На ярмарок», 1975, «Поклоніння волхвів», 1981), Валентини Васильєвої («Серед колосків», 1981). Однак за художньою якістю ці твори значно поступаються орнаментальним витинанкам названих майстрів.

«У 70-их–80-их роках на виставках з'являються сюжетні витинанки М. П. Бездільного (м. Бережани), М. В. Ремінецької (м. Тернопіль), Д. Г. Мимрика (с. Великий Говилів Тербовлянського району), М. Н. Бурдяк (с. Біла Чортківського району), Б. О. Стадничука (с. Михвилівка Борщівського району)» (...) У 1990 році на обласній виставці в Тернополі дебютантка Люба Козак із Бариша Бучацького району представляє оригінальні об'ємносюжетні витинанки з білого паперу» [4].

Отже, попередниками сюжетно-жанрових витинанок сучасних художників були витинанкові композиції народних майстрів та аматорів за мотивами народних пісень чи побутових сцен. Самодіяльні витинанкарі мають кількісну перевагу у виконанні таких композицій і сьогодні. Новаторство професійних майстрів полягає в стилістичних пошуках, розширенні тематичного діапазону та іноді у віддаленні від композиційних прийомів декоративного мистецтва в бік станковізму та ілюстративності. Вирізані з паперу портрети, фігури, жанрові замальовки, батальні сцени, пейзажі, архітектурні мотиви значною мірою притаманні техніці класичного силуету. Тому в жанрових зображеннях витинанка подекуди набуває його стилістики. В інших випадках можна простежити композиційні та стилістичні запозичення з народної картини.

Сюжетно-жанрові витинанки можемо умовно поділити на такі групи: літературні асоціації, «витинанки-ікони», архітектурні та пейзажні мотиви, рідше зустрічаємо натюрморт та портрет.

Сюжетні ілюстративні композиції займають вагоме місце у творчому доробку Ірини Зяткіної. Стилiстично їх можна поділити на дві групи. Перша – це жанрові сценки з народного життя, що ілюструють рядок з народної пісні, думи чи вірша українських поетів. Сюди входить серія сюжетів, що відтворює дозвілля українських селян («Ой, гоп, гопака», «Несе Галя воду», «Бандурист» та ін.), інший цикл робіт ілюструє роздуми про героїчне минуле нашої держави («Наша дума...», «Слава козацька», «Думи мої, думи мої...»). У всіх творах гротескні, дещо грубуваті зображення людей. Основний акцент зроблено на рухах і позах персонажів, що своєю пластикою та виразністю нагадують театральну сцену. Постаті розміщені в декоративно поданих сільських пейзажах, які щільно заповнюють аркуш. Детально вирізано рослинний світ зі збереженням характерних ботанічних ознак. Скрупульозно опрацьовані елементи народного одягу: орнаменти на вишитих сорочках, тканих запасках, фартухах і свитах. Подекуди поетичні рядки врізані в композицію основного зображення. Стилiстика творів наближена до народної картини.

До другого напрямку в творчості І.Зяткіної можемо віднести витинанки, які змальовують сцени з творів О. С. Пушкіна («Казка про золотого півня», «Казка про царя Салтана» та ін.). Їм притаманна ілюстративність і фрагментарність композиції, а художня мова та стилістика близькі до гравюри.

Серія витинанок Ольги Негоди-Бучківської «Як служив же я у пана» (2005) послідовно змальовує кожен куплет пісні. Окремі аркуші зображають куточок саду, наповненого персонажами пісні: курочками, качечками, індиками тощо. В іншому циклі композицій майстриня витинає тварин – героїв народних прислів'їв та приказок. Вона експериментує з формою та подачею зображення. Витяті з білого паперу вибагливі зображення

персоніфікованих тварин кріпляться на лакованих дерев'яних дошках ромбовидної форми. Характерною особливістю творів є їх рельєфність. Приклеєні до основи лиш в окремих місцях, витинанки на декілька міліметрів піднімаються над тлом. Паперові мережива доповнені філігранно вирізаними текстами у стилі козацького скоропису, що пояснюють тему твору.

Тонко мережані роботи Людмили Овсянюк максимально насичені декоративними елементами та дрібними деталями. Одвічні пісенні образи – дівчина біля криниці, вершник, птах в оточенні пишної рослинності – складають ліричні композиції «Шила, вишивала – долю готувала» (2004), «Колискова», «Жива вода», «Зустріч» (2005).

Залежно від тематики твору різнопланову стилістику демонструють ілюстративні витинанки Тараса Крамаренка. Для розкриття змісту твору художник оперує формами декоративного живопису та гравюри («Як упав же він з коня», 2005, «Місяць низенько, вечір близенько...», 2006), пластикою прикладного мистецтва («Ой, кумасю моя, вторгувала я», 2008, «На ярмарок», 2008).

«Малюнок ножицями», «живопис двома кольорами», «ковальське мистецтво на папері» – так романтично називає свої жанрові композиції Жанна Баркар [8, с. 6]. Її філігранні мережані витинанки змальовують ліричні сцени народних пісень. Майстриня достовірно моделює форму, деталі одягу, зберігає особливості анатомічної будови людської фігури. Її улюбленими мотивами є народна пісенна творчість та обрядова тематика.

Композиції релігійного змісту ми можемо спостерігати у витинанках українських художників, починаючи з 90-их років ХХ ст. Жанрово ці твори близькі прорізним сюжетним картинкам релігійного характеру, відомим ще у ХVIII – початку ХІХ століття в Німеччині та Нідерландах. Біблійні мотиви чи зображення святих (подекуди вирізували лише орнамент фону, а портрет малювався фарбами) оформлювалися в раму, а подекуди навіть бралися в оправу для носіння на шії [5]. Надзвичайно розповсюдилась релігійна тематика у литовських і білоруських витинанках у 80-их–90-их роках ХХ століття [3, с. 27].

У 90-их роках ХХ ст. «витинанки-ікони» почав виконувати тернопільський художник Дмитро Мимрик. Маючи багатий досвід витинання різноманітних композицій традиційного характеру, майстер робив своєрідний почерк, яким успішно послуговувався в подальших тематичних пошуках [7, с. 107]. Починав художник з вирізування фіранок, технічні та пластичні особливості яких (легкість, ажурність, використання різця та пробійників) помітні й у більш складних за технікою і тематикою творах. Дмитро Мимрик вирізує з суцільного білого аркуша паперу, підкладаючи знизу темніший фон чорного чи червоного кольору. При цьому зображальними є саме витягі отвори. Художник ніби «малює» різцем «... сакральні образи-витинанки Богородиці, Ісуса Христа, Розп'яття... Це уже навіть не витинанка, а, по суті, графіка, гравюра, де лінії дуже пластичні, витончені» [6].

Зображення твориться за допомогою пружних роз'єднаних ліній. Звужені з одного кінця, в іншому вони потовщуються та завершуються невеличким завитком, подібним до сліду пера чи пензля з легким натиском – технічний прийом, що нагадує прориси у давньоруському іконописі. Напрочуд точні і витончені штрихи моделюють складки одягу, риси обличчя, підкреслюють поворот голови. У публікаціях про майстра відзначена «надзвичайна виразність ... у витинанкових образах на євангельські сюжети...» [2]. Твори виконані зі строгим відбором формотворчих засобів – жодного зайвого «штриха». Майстер строго дотримується канонічних принципів іконографії образів святих, зберігаючи стилістику візантійської ікони. Графічна мова творів стримана, лаконічна і попри те дуже легка, рухлива, ніби начерк.

Більшою вибагливістю та різноманіттям мотивів вирізняються декоративні елементи сакральних зображень, в яких активно використовуються пробійники. Наприклад, у німбах Богородиці та немовляти, які мають вигляд орнаментального плетива рослинного характеру, майстер створює додатковий ажур, «використовуючи рясну перфорацію кружечками різних діаметрів» [2].

В образі Климентія Шептицького (1994–1995) привертає увагу філігранність та професійність виконання образу святого. Жива лінія формує характерні глибокі образи, поєднуючи аскетичну елітарність сакрального мистецтва з вибагливістю народного бачення.

У середині 90-их років ХХ ст. ікони витинає харківська художниця Олена Шуміліна. Перші роботи цього напрямку максимально наближені до живописних та графічних прототипів періоду українського бароко. Зокрема, у таких витинанках-іконах, як «Юрій Змієборець» (1994), «Архістратиг Михаїл» (1994), дотримано стилістики української ікони, її композиції й іконографії святих. Образи розміщені на декоративному орнаментальному тлі, яке щільно заповнює весь простір твору і має вигляд вибагливої решітки з рапортним повтором елементів. Таке декорування також характерне для української барокової ікони. Чіткий контур як образів, так і орнаментального фону витято з цільного аркуша чорного паперу. Його внутрішній край має тонкі гострі насічки, які схожі на штрихи гравірувального різця. Додаткову художню виразність створюють підкладки з кольорового паперу, вирізані чітко по контуру кожного елемента. Художниця використовує обмежену кількість кольорів, переважають відтінки сірого й охри, акценти створюються за допомогою використання білого та червоного паперу.

Вплив барокової української графіки спостерігається й у подальших творах сакрального змісту О. Шуміліної. Однак образи в них трактуються довільно. Найпоширенішими є різноманітні варіанти зображень ангелів. Етапним можна назвати твір «Ангел-3» (2003). Тут витинанки з надзвичайною доцільністю поєднала канонічну іконографію, авторську манеру та художні особливості витинанки. Фігура ангела з молитовно складеними долонями зображена погрудно анфас. Особливості техніки підкреслює використання дзеркальної симетрії, вісь якої збігається з центральною віссю фігури, концентруючи, таким чином, увагу глядача на зображенні та створюючи зосереджений, знаковий образ. Загальну ідею твору допомагає втілити й така властивість витинанки, як ажурність.

Інтерпретацією іконописного образу є вирізане з паперу зображення Георгія Переможця (2003) авторства Наталії Гуляєвої. Графіка одинарної витинанки сполучила в собі декоративні елементи паперових прикрас і різкі ламані лінії драперій, типові для давньоруської ікони. Характер зображення близький до зразків народного малярства.

У манері народного примітиву зображають Святого Миколая за допомогою вириванки Юлія Дунаєва (2007) і витинанки Дарія Альошкіна (2009). Взввши за основу іконографію селянських хатніх ікон, художниці підкреслюють їх наївність і непрофесійність, доводячи образ до певного гротеску, театральності, оскільки пропорції й анатомічні особливості персонажа достатньо умовні. Техніка, якою послуговується Ю. Дунаєва, нагадує мозаїчне панно – охристий контур заповнено дрібними шматочками кольорового паперу.

Сакральні образи втілює у свої роботах Надія Бабій («Слово стало тілом», 2009). Графіка витинанок майстрині поєднала художню мову наївного малярства, іконографію різьблених христів Прикарпаття та авторську стилізацію, доведену до гротеску.

Архітектурні та пейзажні мотиви стають усе більш поширеними в сучасній витинанці. На відміну від традиційного паперового декору, де такі зображення якщо й траплялися, то зі значною мірою стилізації й умовності, сьогодні ми спостерігаємо тенденцію до правдоподібності, ускладнення композиції та конкретизації об'єкта. Це можна пояснити запозиченнями з мистецтва силуету, декоративних композицій інших видів мистецтва та подекуди з народної картини.

Традиційно поширений у витинанці мотив «дерева життя» зазнав різноманітних інтерпретацій у творчості професійних майстрів. Один із напрямів його трансформації полягає у наближенні до реалізму, введенні жанрових сцен і конкретного пейзажу. З прототипом такі композиції пов'язує розміщення мотиву дерева в центрі формату, ритмічні повторення та використання дзеркальної симетрії.

Таке своєрідне поєднання народного декоративного мотиву та пейзажного жанру зустрічається в творчості Тетяни Мороховець. В аркушах початку ХХІ століття зображення дерева майстриня трактує на межі реалізму та стилізації. Головною частиною композиції є крона, яка заповнює майже весь аркуш. Вісь симетрії проходить вертикально уздовж її центру. Певну знаковість образу зберігає умовний силует крони: краплеподібний, наближений до кола чи сукупності кіл. Беручи за композиційну основу традиційне «дерево життя», Т. Мороховець моделює його форму на основі переосмислених нею природних форм. Майстриня відкидає орнаментальні фантастичні елементи. Декоративним засобом є ритмічне переплетення гілок і

проміжків між ними. Навіть плоди та птахи, які доповнюють композицію, мають характерні натурні ознаки.

Ще більш вільне та наближене до пейзажу трактування з'являється у роботах Оксани Городинської того ж періоду. Серед них композиції «Пташиний гомін», «Збір яблук» та ін. Від першооснови художниця залишає лише традиційні об'єкти зображення: дерево з розлогим верхів'ям, птахи на гіллі, постаті людей навколо. Композиція, стилістика й іконографія зазнали значних видозмін. Збережено принцип дзеркальної симетрії, проте її вісь не збігається з центральною віссю дерева. Пейзажний мотив, що складається з одного чи кількох дерев і кущів, витятий зі складеного вдвоє аркуша, при розгортанні дублюється, утворюючи зображення гаю чи саду. Форма крони також розлога, близька до природної, подекуди виходить за межі рамки чи зображена фрагментарно, без стовбура й оточення.

Іншу художню мову має серія пейзажів майстрині, що відображають куточки рідної місцевості. Це своєрідна декоративна графіка, де чіткі, близькі до реальних контури природних і архітектурних об'єктів поєднані у вільній композиції. Серед них – зображення новобудов, багатопверхівок, церков, інших історичних пам'яток, ланів і парків.

Аналогічну до згаданої тему зустрічаємо у творчому доробку Наталії Гуляєвої. Однак ця художниця, навпаки, підкреслює пластичні відмінності природних і рукотворних форм («Січень», 2007, «Львів», «Контрасти», 2008). Її витинанки пейзажного жанру, де домінують мотиви живої природи, наділені ліричним настроєм, пластичністю та дидактичною стилізацією. Основним у них є виявлення характерних природних рис («Іній», 2002, «Яблунька», «В лісі», 2006).

Значне місце займають архітектурні мотиви у творчому доробку Ірини Зяткіної. У більшості випадків – це зображення конкретних храмових споруд («Володимирський собор», «Дзвіниця на дальніх печерах», «церква Різдва Богородиці» та ін.). Майстриня точно окреслює зовнішній вигляд будівель, чітко відтворює архітектурні елементи й декор, подекуди навіть прорізує контури кам'яного муру стін. При цьому ландшафт, в який вписано споруду, вирізано з меншою чи більшою мірою умовності, хоча й зі збереженням топографічних ознак. Твори поєднують у собі традиції витинанкарства та мистецтва класичного силуету. Композиційні особливості й ажурність зображення нагадують зразки народного паперового декору. Фотографічна точність, вишукана пластика й передача простору інспірована мистецтвом силуету («Церква Іоанна Предтечі»).

Стилістичну межу між силуетним мистецтвом, графікою та витинанкою (що, на думку художниці, є штучною) руйнує серія робіт Олени Турянської «Краса буденності» (2008). Відома як автор абстрактних творів, художниця вперше звертається до реалістичного ажурного вирізування. «Краса буденності» – це витяті з чорного паперу силуети контрастно освітлених куточків міста: вікна, подвір'я, брами. Особливістю композиційного вирішення серії є миттєвий візуальний перехід від абстрактного сприйняття аркуша майже до фотореалізму. В гармонії чорних і білих плям око віднаходить знайомі контури звичних об'єктів, краса яких багатьом невідома.

Споріднені з мистецтвом силуету та гравюри пейзажні витинанки Тетяни Бут («Аскольдова могила», 2009). Тонке відчуття матеріалу властиве композиціям цього ж жанру Наталії Откович («Вечір в горах», 2009). Своєрідний витятий етюд виконано без попереднього ескізу. Довільні начеркові лінії, короткі штрихи, дрібні прорізи живо передають природний стан і специфіку ландшафту.

Іноді художники звертаються до натюрморту. Він виник як конкретизація мотиву «вазона», а також як спроба втілення класичних композицій в оригінальній техніці. Прикладом цього є твори Наталії Гуляєвої «Соняхи» (2003), «Польові квіти» (2004), Олени Шуміліної «Голландський букет» (2005), Ірини Зяткіної «Білі квіти», «Букет», «Вазон» (2006).

Ще менш поширена портретна витинанка. Вона цілком перейняла стилістику декоративної графіки, гравюри, частково плаката. Вирізані з паперу портрети вперше зустрічаємо в Михайла Біласа («Гуцул» та «Гуцулка», 70-ті роки). У 2000-х роках аналогічні зображення виконують Т.Крамаренко «Древлянин», 2004, «Старий, сліпий Перебендя», 2008; М.Теліженко «Портрет».

Сюжетно-жанрові композиції стали першим кроком на шляху витинанки до образотворення. Для них характерна оповідність, ілюстративність, тематичне наповнення. Для художньої мови таких творів властиве активне наслідування інших пластичних мистецтв. На їх стилістиці та тематиці відбився досвід народного живопису (наївного малярства), графіки, іконопису тощо. За допомогою витятих з паперу зображень майстри відображають певні сюжети, інтерпретуючи реальну дійсність. В їх тематиці переважають композиції на основі літературних творів, сакральні зображення, пейзажі, рідше натюрморти.

ЛІТЕРАТУРА

1. Кочережко Н. Витиначі / Н. Кочережко // Сонячні барви. – К. – 1978. – С. 32-40.
2. Красник О. Твори ченця-художника / О. Красник // Поступ. – 2003. – 4 червня.
3. Меркене Р. И. Искусство вырезки в Литве во II пол. XX – нач. XXI в.: развитие мотивов орнаментики / Р. И. Меркене // Проблемы изучения, сохранения и использования искусства вырезки: материалы международного симпозиума / Домодедовский историко-художественный музей. [Отв. ред. Н. М. Полунина]. – М.: ООО «ЦПВасиздаст», 2006. – С. 21-29.
4. Народні художні промисли Тернопільщини [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://storinka-m.kiev.ua/article.php?lang=eng&id=291>
5. Перова Е. Г. Загадка «Ф.К.» или искусство ножниц и резца [Електронний ресурс] – Режим доступу: http://JENNY-JENN.NAROD.RU/TEXT_ART
6. Пуляєва Л. У світі витинанок брата Дем'яна / Л. Пуляєва // Високий Замок. – 2003. – 12 серпня.
7. Станкевич М. Є. Українські витинанки / М. Є. Станкевич. – К.: Наукова думка, 1986. – 186 с.
8. Українська витинанка – 2005: каталог Всеукраїнського симпозиуму витинанкарів [вступна стаття Цвігун Т]. – Вінниця: Управління культури Вінницької державної адміністрації. Вінницький обласний центр народної творчості, 2005.
9. Українське народне мистецтво: альбом [ред. колегія: Заболотний В. І., Рильський М. Т., Серeda А. Х. та ін.]. – К.: Мистецтво, 1967.

УДК 7.037

Б. О. ТИВОНЮК

ИКОНОПИСНА ТА ПОЗОЛОТНА МАЙСТЕРНІ ПОЧАЇВСЬКОЇ СВЯТО-УСПЕНСЬКОЇ ЛАВРИ У 20-ИХ–30-ИХ РОКАХ ХХ СТОЛІТТЯ

Стаття присвячена діяльності майстерень Свято-Успенської Почаївської лаври у 20-их–30-их роках ХХ ст.. Наведено приклади видів виконуваних робіт, описано умови праці, імена майстрів, що працювали в цей період. У майстерні навчалися та працювали люди, що стали згодом відомими художниками.

Ключові слова: іконописна та позолотна майстерні, Почаївська лавра, майстер, ікона.

Б. О. ТИВОНЮК

ИКОНОПИСНАЯ И ПОЗОЛОТНАЯ МАСТЕРСКИЕ ПОЧАЕВСКОЙ СВЯТО-УСПЕНСКОЙ ЛАВРЫ В 20-ЫХ–30-ЫХ ГОДАХ ХХ ВЕКА

В статье речь идет о деятельности мастерских Свято-Успенской Почаевской лавры в 20-ых–30-ых годах ХХ в. Приведено примеры исполняемых работ, описаны условия работы, имена мастеров, что работали в это время. В мастерских учились и работали люди, которые со временем стали известными художниками.

Ключевые слова: иконописная и позолотная мастерские, Почаевская лавра, мастер, икона.

ICON-PAINTING AND GILT WORKSHOPS OF POCHAIV MONASTERY IN 1920-30TH

The article describes the activities of the workshops Pochaiv monastery in 1920-30-years. Examples of their work, working conditions, names of artists who worked in this period.

Key words: *icon-painting and gilt workshops, pochaiv monastery, master, icon.*

Почаївська Свято-Успенська лавра здавна виконувала важливу роль релігійного та мистецького центру. Так, ще починаючи із XVIII ст. при монастирі виникли майстерні, де виготовляли різні церковні речі, писали ікони. Актуальність теми зумовлена спробою конкретизувати та узагальнити знання про діяльність майстерень при монастирі.

Основною джерельною базою дослідження є архівні матеріали, зосереджені у фондах Державного архіву Тернопільської області. Із останніх досліджень вагомою є праця Олександри Панфілової «Мистецьке життя Кременеччини 20-их–30-их років XX століття», де автор аналізує діяльність почаївських майстерень у вищезгаданих роках та зазначає, що серед інших майстрів тут навчалися та працювали троє талановитих українських художників: Іван Хворостецький, Олекса Шатківський та Олександр Якимчук [6, с. 159].

Мета статті – вивчити стан діяльності майстерень Свято-Успенської Почаївської лаври у 20-их–30-их роках XX ст. на рівні дослідження архівних матеріалів, сучасної наукової літератури та визначити основні види діяльності майстерень, враховуючи умови праці, творчу роботу учнів та майстрів.

На початку XIX століття при Свято-Успенському Почаївському монастирі діяла друкарня і парафіяльна школа, де навчалися православні міщани та селяни. Згодом Лавра на власні кошти утримувала «трирічну вчительську школу, малярську школу, майстерню мистецьких іконостасів, позолотню церковних речей, власну палітурню; швейну майстерню; столярню» [6, с. 31].

У цей же час досить важливою та активною була діяльність іконописної та позолотної майстерень Почаївської лаври, про які відомо із документів Державного архіву Тернопільської області. Майстерні забезпечували церковним начинням храми із навколишніх міст та сіл, також немало було замовлень із-за кордону. Тут виготовляли різноманітні предмети для церковного вжитку. Про це можна дізнатися із звітних відомостей про виконану роботу Почаївського монастиря та, зокрема, із проекту оголошення, яке було опубліковане на газетних шпальтах та в часописах «Воскресное чтение», «Духовна бесіда». Саме в них описано види робіт іконописної майстерні монастиря: виконання ікони з позолотним чеканим фоном, виготовлення образів для хресних ходів, плащаниць, хоругв на полотні і на дошках різного розміру, виконання ікони в дерев'яних кіотах як простих, так і різьблених, точні копії чудотворного образу Божої Матері Почаївської [7, арк. 7].

Позолотна майстерня приймала замовлення на виготовлення чаш, дискосів, наперсних та напрестольних хрестів, панікадил та інших церковних предметів. Тут виконувалося позолочення та посріблення вживаних предметів, проходилися ремонти підсвічників.

Архівні документи засвідчують, що замовники були із навколишніх волинських міст та сіл Кременця, Дубно, Млинова, Луцька, Острога, Дубровиці, Сарн, Камінь-Каширського, деяких міст Галичини та з-за кордону. Зокрема, священник Іван Любарський із Америки замовив велике Євангеліє, хрестильний ящик та кадило [1, арк. 5]. У той же час були зроблені замовлення ікони з сіянням (вартістю 400 злотих) Яковом Грищуком із Америки та ікони в староруському стилі для директора ліцею-корпусу ім. імператора Миколи II генерал-лейтенанта Володимира Римського-Корсакова (Франція). Також громадянин Африки Калістро у 1934 році замовив ікону св. Трійці на золоточеканному фоні.

У 20-их–30-их роках XX ст. керівником позолотної майстерні був ієромонах Єлисей. Станом на 1924 рік в іконописній майстерні працювали майстри Сергій Андреюк (писав ікони), Йосиф Кудляк (чеканив фон і кайму), Йосиф Сміх (грунтував і золотив дошки), Яків Дубинюк та

Іван Тичковський (виготовляли дошки для ікон, футлярі), Андрій Павловський (виготовляв ящики на ікони, вирізав рами з багету), Федір Семенюк (писав хоругви, ікони, підписував букви, хрести) [2, арк. 2-5]. При монастирі працювали постійні лаврські майстри, а також ті, що виконували роботу вдома та здавали готові вироби у майстерню чи лаврську крамницю.

Одночасно при монастирській іконописній майстерні працювала й рисувальна школа, де учні вчилися основ образотворчого мистецтва. Як зазначає О. Панфілова, «до учнів могли також приєднуватися «вільно приходящі», оплата вносились не тільки за навчання, а й за стіл». Діти, які не користувалися загальним столом, оплату не вносили [6, с. 32]. Свідченням цього є численні архівні документи, де зафіксовано багато прохань взяти дітей до майстерень на навчання. Зокрема, житель с. Застав'я Межирицького повіту (Рівненщина) В. О. Атаманчук просив прийняти в іконописну майстерню брата Анатолія безкоштовно, у зв'язку із хворобою його «4 братів і матері». Відповідь було отримано: «може бути прийнятий за 25 злотих в місяць із своєю постільною білизною і одягом, приміщення, навчання та нагляд – безкоштовно» [2, арк. 21-22].

Інший лист від протоієрея о. Федора Шумського містив прохання прийняти сироту (племінника) Валентина Миколайовича Карпенка на навчання в іконописну майстерню, але у листі-відповіді було також відмовлено: «у зв'язку з тяжким матеріальним становищем, в якому тепер знаходиться лавра..., прийняти хлопця тільки за плату по 25 злотих щомісячно із внесенням кожного разу на місяць вперед» [2, арк. 3]. Однією із причин відмови була також нестача продуктів харчування. На інші прохання про прийняття до іконописної майстерні відповідали згодою при умові забезпечення повністю продуктами харчування і власною постільною білизною.

Як зазначає О. Панфілова, «навчання рисувальної школи відповідало рівню початкової художньої освіти, де учні оволодівали початками художньої майстерності, пізнавали різні техніки, матеріали, (вугілля, олівець, олія, темпера, акварель) та жанри [6, с. 32].

Учні, окрім занять в майстерні, виконували також і ремонтні роботи, зокрема у другій половині 1925 року «фарбували вікна та двері у контрофорсній крамниці, чистили та фарбували дах на часовні за Соборною церквою та на Похвальській церкві, фарбували вулики на пасіці, чистили і фарбували вікна, підлогу і обводили «фільонки» в Архієрейському будинку та білому готелі». Загалом, окрім ремонту, учні виконували багато усякої роботи, а саме: прибирання, миття та ін.

Окрім майстрів-чоловіків, станом на 1929 рік працювали й жінки: полірувальниці Анна Зеленевиц, Марія Смик, Єфросинія Романюк, послушниці Олена Маркевич та Єфросинія Сухаверта виготовляли ікони для хоругв і інші роботи. До числа полірувальниць була прийнята й 19-річна сирота з Почаєва Марія Борейко. Станом на 1 червня 1929 року позолотна майстерня налічувала 42 працівники, із них «сдельно-рабочие» – 19 чоловік, «місячно-служашіе» – 13 чоловік, учні – 10.

У кінці 1929 року матеріальне забезпечення Почаївської лаври дещо послабилося. Адже в документах подано прохання звільнити 15 чоловік із «сдельно-рабочих» і «місячно-служаших», бо замовлень було дуже мало і недостатньо було коштів для оплати праці [5, арк. 112].

У грудні 1929 року Духовний Собор Почаївської лаври запропонував для полегшення матеріального становища припинити виготовлення церковних предметів про запас і обмежитися тільки виконанням замовлень [5, арк. 14].

Згідно з архівними матеріалами, у 1930 році у майстернях з'являється більше учнів та підмайстрів, що самостійно пишуть ікони. Це Сергій Андреюк, Михайло Якимчук, Симеон Сапко, Павло Метельський, Симеон Василевський, інші майстри виконували оформлювальні роботи: Йосиф Сміх займався позолотою, Йосиф Кудряк – чеканкою, Андрій Павловський та Євстахій Павлишин – різьбою по дереву [3, арк. 37]. Як бачимо, учень, провчившись декілька років та набувши досвіду, мав можливість стати майстром та отримувати відповідну заробітну плату.

У 1930 році майстрами та учнями Почаївської лаври було виконано поновлювальні роботи: «над Похвальською церквою Михайлом Якимчуком та Фадеєм Кондратюком було

розписано заново ряд ікон, для Соборної церкви підмайстер іконописець Олексій Шатківський підготував ікону на жести «Проповідь Спасителя на човні біля моря Галилейського» [3, арк. 263].

У вересні 1930 року було здійснено поновлювальні роботи в Печерній церкві. Живописні роботи виконували Ієромонах Єлисей, о. Ігумен Милій, Олексій Шатківський, інші учні фарбували кайми; Микола Потапов поновлював пошкоджені орнаменти [3, арк. 280].

Позитивним у діяльності майстерень було те, що кращі роботи учнів були представлені на різних виставках, зокрема на виставці в Почаївській лаврі. Про це свідчить список матеріалів майстерні, де, крім альбомів і інших речей, наявні свідоцтва учнів про участь у виставках. У 1890 та 1904 роках учні брали участь у лаврських виставках ікон [4, арк. 2], У 1930 році Микола Потапов возив учнівські роботи на виставку в м. Дубно [4, арк. 425].

1934 року 31 січня відбулася передача майна лаврської іконописної майстерні від завідуючого ієромонаха Єлисея новопризначеному монаху Олегу. З інвентарного опису майна майстерні можна дізнатися про матеріали, інструменти, ескізи, що були наявні для практичних занять учнів. Це були оригінали і копії ікон відомих художників, буклети, альбоми російських художників, альбоми із зображеннями святих, гіпсові скульптури людей, штучні квіти, орнаменти на полотні, альбоми з орнаментами різних часів та стилів [4, арк. 2–12].

У 1925–1931 роках в іконописній майстерні Почаївської лаври вчителював талановитий живописець Олександр Якимчук, котрий був «учасником виставок у Львові, Кременці, Луцьку, Варшаві та мав персональну виставку у Луцьку». У 1928 році він також брав участь у Волинській виставці сільського господарства та промисловості «Targi Wschodnie», що проходила у Луцьку, а через рік – на Всепольській виставці у Познані [6, с. 34–35].

У збірках кременецького товариства «Просвіта» знаходиться портрет власника маєтку у Вірлі (околиця Кременця) Олександра Білобородова (1925, олія), виконаний художником О. Якимчуком [6, с. 36]. Кілька робіт художника Якимчука знаходяться у фондах Кременецького краєзнавчого музею: акварелі «Вид на Бережці», «Почаївська лавра», графічний портрет Т. Шевченка. Акварелі художника характеризуються легкістю, майстерним виконанням. Нещодавно у новоствореній музейній залі художника Ростислава Глуква в стінах Кременецького обласного гуманітарно-педагогічного інституту ім. Тараса Шевченка також з'явилися роботи талановитого художника О. Якимчука: «Жебраки», «В Кременці на базарі», «Пейзаж». Ці картини з правдивою реалістичністю передають зображуване.

Ще один художник, що працював та навчався у стінах Почаївської лаври, був Олекса Шатківський, учень О. Якимчука, згодом продовжував навчання у Варшавській академії мистецтв. За час навчання у Варшаві отримав 14 нагород, ставши кращим випускником, та здобув право відвідати інші європейські країни. Там він вивчав музейні збірки Німеччини, Франції. Свої картини О. Шатківський постійно експонував на виставках у Львові, Рівно, Луцьку та Бухаресті.

Твори О. Шатківського виконані у техніках гравюри на дереві, автолітографії, сухої голки. Серед них: «Дроворуби», «Селяни», «На кухні», «Праця», «Швачка». Автор частіше захоплювався живописом, в якому передавав свіжість кольору, настроїв, характер природи. Серед його робіт – ліричні пейзажі, натюрморти, портрети відомих діячів культури, мистецтва та історії. Твори О. Шатківського зберігаються у музеях Львова, Тернополя, Варшави, у приватних збірках в Україні та за кордоном.

Отже, незважаючи на різні організаційні та матеріальні обставини, діяльність майстерень Почаївської лаври була добре налагоджена. Кожен з майстрів та учнів мав свої обов'язки. Іконописні твори та вироби позолотної майстерні користувалися попитом не тільки в Україні, а й за кордоном. Учні та майстри брали участь в українських та зарубіжних виставках. Рисувальна школа при майстерні давала добру базову художню освіту, про що підтверджують свідоцтва учасників виставок та творчий доробок талановитих художників – майстрів Почаївської лаври.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ведомости об исполненных заказах позолотной мастерской 1928-1929 гг. // ДАТО. – Ф.258: Духовний собор Почаївської лаври. – Оп. 3. – Спр. 787. – 53 арк.
2. Ведомости и отчетные сведения о приходах иконной мастерской за 1924 год. // ДАТО. – Ф.258: Духовний собор Почаївської лаври. – Оп. 3. – Спр. 938. – 218 арк.
3. Ведомости и отчетные сведения о приходах и расходах Лаврской иконописной мастерской на 1930 г. // ДАТО. – Ф.258: Духовний собор Почаївської лаври. – Оп. 3. – Спр. 1008. – 441 арк.
4. Инвентарное описание имущества иконописной мастерской 1934-1936 гг. // ДАТО. – Ф.258: Духовний собор Почаївської лаври. – Оп. 3. – Спр. 824. – 124 арк.
5. Отчетные сведения о приходах и расходах Позолотной мастерской. // ДАТО. – Ф.258: Духовний собор Почаївської лаври. – Оп. 3. – Спр. 996. – 141 арк.
6. Панфілова О.Г. Мистецьке життя Кременеччини 20-30-х років ХХ століття: дис. канд. мистецтвознавства: 26.00.01 «Теорія та історія культури» / Панфілова Олександра Георгіївна. – Тернопіль, 2009. – 159 с.
7. Справа про діяльність іконописної майстерні // ДАТО. – Ф.258: Духовний собор Почаївської лаври. – Оп. 3. – Спр. 955. – 123 арк.

АВТОРИ НОМЕРА

- БАБИНСЬКА Ганна Василівна
доцент кафедри театрального мистецтва інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника, заслужена артистка України
- ВАН СІ
аспірантка кафедри академічного співу Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка
- ВАНЮГА Людмила Степанівна
асистент кафедри театрального мистецтва інституту мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка
- ВЕЛИЧКО Оксана Богданівна
асистент кафедри музичного мистецтва Львівського національного університету ім. І. Франка
- ВОЛЯНЮК Наталія Миколаївна
асистент кафедри образотворчого мистецтва та методики його викладання Кременецького обласного гуманітарно-педагогічного інституту ім. Т. Г. Шевченка
- ВОЛЬСЬКА Світлана Олексіївна
асистент кафедри образотворчого, декоративно-прикладного мистецтва, дизайну та методики їх викладання інституту мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка
- ГАЙДУК Василь Михайлович
старший викладач Ужгородського факультету Київського національного університету культури і мистецтв, заслужений діяч мистецтв України
- ГОРАК Яким Романович
доцент кафедри теорії музики Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка, кандидат мистецтвознавства
- ГРИЩЕНКО Володимир Васильович
декан факультету заочної форми навчання Київського державного інституту декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. М. Бойчука, доцент кафедри графічного дизайну
- ДЗЮБА Мар'яна Андріївна
аспірант кафедри образотворчого мистецтва інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника
- ДРАГАН Мирослав Тарасович
старший викладач кафедри спеціального фортепіано Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка
- ЖИШКОВИЧ Мирослава Андріївна
доцент кафедри академічного співу Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка, кандидат мистецтвознавства

АВТОРИ НОМЕРА

КАЛИН Руслана Йосипівна	аспірант кафедри історії музики Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка
КВИЧ Лідія Михайлівна	аспірант кафедри дизайну і теорії мистецтва інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника
КДИРОВА Інеш Осербаївна	доцент кафедри естрадного співу Київського національного університету культури і мистецтв
КОВАЛЬ Микола Олексійович	доцент кафедри музичного мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв
КОМАР Анатолій Миколайович	аспірант кафедри духових та ударних інструментів Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка
КУСЯК Ігор Олександрович	асистент кафедри театрального мистецтва інституту мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка
КУШЛИК Наталія Іванівна	доцента кафедри музикознавства і акордеонного мистецтва інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника
ЛАЗУРКЕВИЧ Тарас Миколайович	доцент кафедри народних інструментів Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка, заслужений артист України
ЛЕГКУН Оксана Гаврилівна	асистент кафедри гри на музичних інструментах та хореографії Кременецького обласного гуманітарно-педагогічного інституту ім. Т. Г. Шевченка
МАТІЙЧИН Ірина Мстиславівна	доцент кафедри методики музичного виховання та диригування Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Я. Франка
МУЛЯР Павло Михайлович	доцент Одеської державної музичної академії ім. А. В. Нежданової, кандидат мистецтвознавства
НЕТРИБ'ЯК Михайло Миколайович	доцент кафедри образотворчого, декоративно-прикладного мистецтва, дизайну та методики їх викладання інституту мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка, заслужений архітектор України
ОСАДЧУК Тетяна Романівна	асистент кафедри театрального мистецтва інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника

АВТОРИ НОМЕРА

ПАНФІЛОВА Олександра Георгіївна	доцент кафедри образотворчого мистецтва та методики його викладання Кременецького обласного гуманітарно-педагогічного інституту ім. Т. Шевченка, кандидат мистецтвознавства
РЕПКА Борис Данилович	доцент кафедри театального мистецтва інституту мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка, заслужений артист України
САВЕЛЬЄВА Марина Прокопівна	асистент кафедри театального мистецтва інституту мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка
СЛОБОДЯН Олег Олексійович	доцент Косівського інституту прикладного та декоративного мистецтва Львівської національної академії мистецтв, кандидат мистецтвознавства
СМОЛЯК Олег Степанович	завідувач кафедри музикознавства, методики музичного виховання та вокально-хорових дисциплін інституту мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка, доктор мистецтвознавства, професор
СМОЛЯК Павло Олегович	доцент кафедри театального мистецтва інституту мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка, кандидат історичних наук
СТАШЕВСЬКИЙ Андрій Якович	доцент Інституту культури і мистецтв Луганського національного університету ім. Т. Шевченка, кандидат мистецтвознавства
СУЛІЙ Наталія Романівна	асистент кафедри музикознавства та фортепіано Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка
ТИВОНЮК Богдана Олександрівна	асистент кафедри образотворчого мистецтва та методики його викладання Кременецького обласного гуманітарно-педагогічний інститут ім. Т. Г. Шевченка
ТИХИЙ Северин Вікторович	доцент кафедри теорії музики Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка, кандидат мистецтвознавства
ТИХОНЮК Олена Володимирівна	старший викладач кафедри графічного дизайну Київського державного інституту декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. М. Бойчука, кандидат мистецтвознавства

АВТОРИ НОМЕРА

ЧУПАШКО Іван Петрович

доцент кафедри оркестрового диригування Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка, заслужений діяч мистецтв України

ЯНЧУК Юлія Ярославівна

асистент кафедри образотворчого мистецтва та методики його викладання Кременецького обласного гуманітарно-педагогічного інституту ім. Т. Г. Шевченка

ЯРКО Марія Іванівна

доцент кафедри музикознавства та фортепіано Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка, кандидат мистецтвознавства

ЯЦЕНКО Ірина Анатоліївна

асистент кафедри теорії, історії музики та інструментальної підготовки Інституту культури і мистецтв Луганського національного університету ім. Т. Шевченка

ЗМІСТ

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО.....	3
<i>Ярко М. І.</i> Онтологія знання та епістемологія світу музики: знаннєві орієнтири сучасного теоретичного музикознавства	3
<i>Кушлик Н. І.</i> Тематика музикознавчих студій отця Порфирія Бажанського	11
<i>Гайдук В. М.</i> Історія становлення та розвитку хорового мистецтва Закарпаття в XIX – XX столітті.....	17
<i>Репка Б. Д.</i> Роль культурно-просвітницьких організацій у становленні та розвитку вокального мистецтва в Східній Галичині наприкінці XIX – на початку XX століття	21
<i>І. О. Кдирова.</i> Музичне мистецтво національних меншин України за роки незалежності	26
<i>Тихий С. В.</i> Історичне значення праці Івана Левицького «Основи теорії музики».....	32
<i>Величко О. Б.</i> Ніколо Паганіні – віртуоз-новатор доби романтизму	39
<i>Ван Сі.</i> Еволюція опосередкувань образів Китаю у європейській музичній традиції	43
<i>Комар А. М.</i> Інноваційні ансамблеві поєднання в музичній культурі Прикарпатських та Середньоазіатських країн колишнього СРСР.....	48
<i>Муляр П. М.</i> Про двоїстість виконавських стильових установок	57
<i>Чупашико І. П.</i> Диригентсько-хорова діяльність Володимира Василевича у 40-50-их роках XX століття.....	63
<i>Жишківич М. А.</i> Михайло Голинський на сцені харківської опери (до питання творчих контактів)	70
<i>Калин Р.Й.</i> Творчість Юрія Мазурка на перехресті методичних та виконавських вокальних традицій	75
<i>Яценко І. А.</i> Основні принципи раціонального підбору аплікатури на баяні	81
<i>Сташевський А. Я.</i> Художньо-виражальні можливості концертного баяна на тлі музичного інструментарію	85
<i>Сулій Н. Р.</i> Українська церковна пісня як чинник формування християнського світогляду молоді (на матеріалі Господніх пісень Львівського «Богогласника» 1850 р.б.)	90
<i>Матійчин І. М.</i> Отець Лев Джулинський в історії розвитку української духовної пісні кінця XIX – початку XX ст.	97
<i>Лазуркевич Т. М.</i> Сучасна інтеграція харківської бандури як один з факторів розвитку академічного кобзарського мистецтва України	103
<i>Коваль М. О.</i> Виконавська семантика російсько-українського романсу	110
<i>О. С. Смоляк.</i> Традиційне народне інструментальне виконавство Західного Поділля в 50–60-их роках XX століття	115
<i>Драган М. Т.</i> Вплив концертно-виконавської та педагогічної діяльності Ференца Ліста на українське фортепіанне мистецтво	119
<i>Легкун О. Г.</i> Постагі музичної культури Південно-Західної Волині першої третини XX століття	124
<i>Горак Я. Р.</i> Із рукописних матеріалів Володимира Садовського	130

ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО.....	138
<i>Ванюга Л. С.</i> Акторські та режисерські новації Ярослава Геляса в драмі «Украдене щастя» Івана Франка на сцені Тернопільського обласного музично-драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка	138
<i>Кусяк І. О.</i> Процес формування українського професійного театру ХХ століття через призму творчості Ярослава Геляса	143
<i>Бабинська Г. В.</i> Сучасна українська драматургія кінця ХХ – початку ХХІ ст.: реальність чи віртуальність	148
<i>Осадчук Т. Р.</i> Феномен творчості Федора Стригуна.....	154
<i>Савельєва М. П.</i> Проблема сценізації епосу: шляхи творчої трансформації.....	160
<i>Смоляк П. О.</i> Аматорське театральне мистецтво Тернопільщини першої третини ХХ століття (на матеріалі драматичного гуртка с. Настасів Тернопільського повіту)	164
ВІЗУАЛЬНІ МИСТЕЦТВА	171
<i>Грищенко В. В.</i> Портретний жанр в дизайні плаката	171
<i>Воляннюк Н. М.</i> Образотворче мистецтво та ремісничі осередки Тернопільщини в контексті художньо-культурного розвитку	175
<i>Янчук Ю. Я.</i> Особливості графічного мистецтва Ростислава Глуква.....	179
<i>Вольська С. О.</i> Західноподільське кахлярство кінця ХІХ–ХХ століть	183
<i>Квич Л. М.</i> Культ Зарваницької Богоматері в богословській і художній літературі.....	190
<i>Дзюба М. А.</i> Мистецькі напрями творчості художників Самбірщини ХХ–ХХІ століть	195
<i>Слободян О. О.</i> Кутське гончарство кінця ХІХ–ХХ століття	199
<i>Панфілова О. Г.</i> Джозеф Саундерс: штрихи до славного імені	204
<i>Нетриб'як М. М.</i> Проблеми розвитку сучасних українських храмів	207
<i>Тихонюк О. В.</i> Сюжетно-жанрові зображення в українській витинанці кінця ХХ – початку ХХІ століття	214
<i>Тивонюк Б. О.</i> Іконописна та позолотна майстерні Почаївської Свято-Успенської Лаври у 20-их–30-их роках ХХ століття	219



Здано до складання 14.04.2011 р. Підписано до друку 11.05.2011 р. Формат 60x84 1/8.
Папір друкарський. Умовних друкованих аркушів 27,1. Обліково-видавничих аркушів 23,0.
Замовлення №342. Тираж 300 прим. Видавничий відділ ТДПУ.
46027, м.Тернопіль, вул. М.Кривоноса, 2.
Свідоцтво про реєстрацію ТР № 241, від 18.11.97