

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' 2012

Тернопіль

ББК 85
УДК 7.072.2

Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство / [за ред. О. С. Смоляка]. – Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2012. – № 1. – 228 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 № 7 від 28 лютого 2012 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, 2012

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 78 : 37 : 070 (477.83/.86)

О. П. ФЕДОРКІВ

ГАЛИЦЬКА ПРЕСА ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ ЯК ОДИН З РЕФЛЕКТОРІВ ПРОЦЕСУ ПРОФЕСІОНАЛІЗАЦІЇ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ

У статті розглядаються питання професіоналізації музичної освіти в Галичині в першій третині ХХ ст., які висвітлювалися на сторінках тогочасної преси (музичної, мистецької, педагогічної та суспільно-громадського спрямування), яка виконувала роль рефлектора музично-освітніх процесів і була їх безпосереднім активним учасником.

Ключові слова: музична освіта, професіоналізація, галицька преса першої третини ХХ ст.

О. П. ФЕДОРКІВ

ГАЛИЦЬКАЯ ПРЕССА ПЕРВОЙ ТРЕТИ ХХ ВЕКА КАК ОДИН ИЗ РЕФЛЕКТОРОВ ПРОЦЕССА ПРОФЕССИОНАЛИЗАЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

В статье рассматриваются вопросы профессионализации музыкального образования в Галичине в первой трети ХХ в., которые освещались на страницах существующей тогда прессы (музыкальной, художественной, педагогической и общественно-гражданского направления), которая исполняла роль рефлектора музыкально-образовательных процессов и была их непосредственным активным участником.

Ключевые слова: образование, профессионализация, галицкая пресса первой трети ХХ ст.

О. П. FEDORKIV

THE PRESS OF GALYCHYNA OF THE FIRST THIRD OF THE TWENTIETH CENTURY – AS ONE OF THE REFLECTORS OF THE PROCESS OF PROFESSIONALIZATION OF MUSIC EDUCATION

The article examines the professionalization of music education in Galychyna in the first third of the twentieth century. That covered in the pages of contemporary press (musical, artistic, educational or social and public orientation), which served as reflector musical and educational processes and was an active member of their immediate.

Key words: music education, professionalization, press of Galychyna of the first third of the twentieth century.

Всезростаюча потреба удосконалення та пошуків нових шляхів розвитку національної музичної освіти, зокрема в аспекті її професіоналізації – надзвичайно гостра й актуальна проблема сьогодення, яка бере початок ще з минулих століть. Особливою активністю в становленні професіоналізації музичного шкільництва Галичини відзначався період першої третини ХХ ст., широко висвітлений на шпальтах тогочасної преси у найрізноманітніших та

часто найнесподіваніших ракурсах. Тому метою статті є окреслити та дослідити ці процеси саме на матеріалах галицької періодики зазначеного періоду, що дасть змогу більш широко та всебічно висвітлити та ґрунтовніше осмислити питання професіоналізації музичної освіти. В українському музикознавстві до цієї теми опосередковано зверталось немало дослідників, зокрема Л. Мазепа та Т. Мазепа, Л. Кияновська, Л. Назар, Н. Кобрин, які великої уваги надавали саме питанню професіоналізації музичної освіти. Однак у цих працях відсутня чітка структура та системність досліджень саме в цьому ракурсі, а це означає, що визначення ролі такого явища, як «професіоналізація музичної освіти крізь призму галицької періодики», дотепер немає.

Поняття «професійності» і «професіоналізації» трактувалося галицько-українською музичною критикою в декількох аспектах, при тому вживання цих термінів є відносно пізнім порівняно із обґрунтуванням відповідних ідей:

– осмислення «народності», тобто виразно-оригінального національного ества музичної творчості – сприятливого ґрунту для піднесення української музичної культури;

– обговорення необхідності і якості музичної освіти рідною мовою через формування відповідних інституцій – школи і консерваторії, яке актуалізувалося в період заснування Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка;

– переосмислення традиційного, обумовленого специфікою духовної освіти та пастирської, громадської діяльності, мистецько-культурного світогляду та кругозору галицько-українських композиторів;

– дискусії довкола питання професіоналізації творчої діяльності музикантів та композиторів в аспектах здобуття ними належної освіти та адекватної оплати концертів тощо.

Обговорення понять «народності», «національності» української музики на сторінках періодичних видань на межі XIX–XX ст. було актуальнішим, ніж ідея професійності, яка розглядалася практично лише в аспекті освіти – насамперед необхідності відкриття Вищого музичного інституту. Так, однією з провідних тем галицької музичної критики, що безпосередньо пов'язувалася із проблемою професійності і професіоналізації, було обговорення питань довкола заснування української консерваторії у Львові – закладу, який би надавав можливість фахової освіти в національній традиції та мові. Музикальність і «співолюбивість» українців як національні природні задатки та обмежені можливості їх розвитку через нерозвиненість відповідних українських мистецьких інституцій у Галичині – ось провідна думка низки публікацій, які належали О. Бережницькому («Наші музики»), А. Вахнянину («В справі потреби заснування «Музичного Інституту» у Львові»), С. Людкевичу («Кілька слів про потребу заснування українсько-руської музичної консерваторії у Львові»), о. В. Садовському («О критичнім музичнім осуді та конечности його виобразування»), Т. Шухевичу («В справі заснування музичної консерваторії») та ін. в часописах «Руслан», «Діло», «Артистичний Вістник». Анонімний дописувач часопису «Руслан» твердив: «...Хочемо лише сконстатувати, що на музикальнім поли у нас марнуються таланти більше, чим в якім-небудь иньшій напрямі, бо наш народ вже зі свого природного нахилу криє в собі великі скарби музикального почуття і спосібностей. Зовсім сміло можемо сказати, що коли б обставини по сему, коли була б організація в тім згляді і підмога загалу, то не одна Крушельницька, Мишуга та Дідур збирали б лаври та золото, але десятки спосібних і природою вивінуваних артистів рознесло б славу руського імені по світі» [2, с. 2-3.]. С. Людкевич у своїй статті «Кілька слів про потребу заснування українсько-руської музичної консерваторії у Львові» докладно проаналізував причини ситуації, коли, за словами автора, «ми (українці – авт.) в більших містах, особливо у Львові, не в силі витворити сильних музично-культурних огнищ, що концентрували б музичні сили для спільної роботи, пропадаємо в чужих огнищах, що нас прямо заливають» [6, с. 255]. Серед основних причин відзначалися наступні:

1. Сповільнений розвиток культури впродовж останніх століть.
2. Політична підлеглість українців.
3. Складне матеріальне становище українців Галичини.
4. «Апатія і брак ініціативи» відносно здобуття фахової музичної освіти, без якої неможливий розвиток відповідних інституцій.

5. Панування в деяких колах думок про те, що розвиток українських спеціальних музичних інституцій у Галичині є неактуальним з огляду на політичну ситуацію і матеріальні проблеми суспільства.

Це загальні фактори і проблеми, що характеризували українську галицьку музичну культуру XIX – першої третини XX ст., тому автор робить висновок: «ми не сміємо служити податливим матеріалом чужій культурі; се був би гріх непростимий. Ми мусимо чим скоріше витворити у Львові такі музичні інституції, що виробляли б наш гарний музичний матеріал на свою музичну культуру (підкреслення С. Л.)» [6, с. 255].

В аспекті теми професійності і професіоналізму української музичної культури широкий резонанс мала полеміка на шпальтах найпопулярнішої щоденної газети «Діло» довкола естетичних і програмних положень Союзу Українських Професійних Музик в 1934–1935 рр. під назвою «Наші музичні болячки». Авторами полемічних статей були І. Приймова, Н. Нижанківський, Т. Шухевич, Р. Савицький, В. Витвицький на стороні СУПроМу та І. Гриневецький від імені прихильників хорového товариства «Львівський Боян». Н. Нижанківський у статті «Наші музичні болячки» частково розвиває тези С. Людкевича. «Багато зла в цій справі накоїв самообман, що ми його постійно і вперто підтримуємо – буцім то ми, українці, архимузикальна нація. І з цієї рації нам не треба ніяких приготувань» [9]. Цю проблему критично розглядає у своїй статті Н. Кобрин, яка зазначає, що Н. Нижанківський з притаманною йому пристрасною виклав усі найболючіші проблеми професійності в галицько-українській музичній культурі, тобто байдужість українського суспільства до професійних музикантів, їх принизливої, залежної ролі у щоденному житті, коштовність здобуття і безперспективність музичної професії. Докори були виставлені і музичним (хоровим) товариствам, які, на думку автора, «не дбають про мистецьку якість своїх програм і мало виконують творів українських композиторів – своїх сучасників» [5, с. 185].

На сторінках львівської періодики постійно велася активна пропаганда музичного мистецтва в цілому, а справи професіоналізації музичної освіти піднімалися в різних аспектах, які можна систематизувати за наступними групами:

- а) публікація нормативних документів, постанов, інформація про важливі події у сфері музичної освіти, проблемні та дискусійні питання щодо шляхів розвитку музичної освіти тощо;
- б) огляд і критика головних подій, безпосередньо пов'язаних з музичною освітою, зокрема концертні виступи учнів, огляди, пописи елевів, концертні звіти, імпрези тощо;
- в) публікації про шкільні авдиції для дітей та молоді (з обов'язковими прелекціями), концерти дорослих виконавців для дітей, а також концертна практика «діти-дітям»;
- в) питання теорії, методики та практики музичної освіти;
- г) публікації методично-дидактичних матеріалів.

Важливим інформативним фактором для широкого загалу галичан служили публікації нормативних документів, постанов, навчальних програм, інформація про важливі події у сфері музичної освіти, тощо¹.

Особливої уваги з огляду на означене питання заслуговує газета «Діло», оскільки цей часопис був практично центральним загальносуспільним органом галицького українства, і все ж у ньому знаходив місце такий аспект життя, як музична освіта, яка навіть отримала частково самостійну рубрику².

¹ Так, Барвінський В. дав розлогі інформативні статті про «З'їзд директорів філій Музичного інституту у Львові» (Діло. – 1927. – 12.07), а також «Учительські Краєві З'їзди: педагогічно-науковий з'їзд учителів середніх шкіл «Рідної Школи». (Діло. – 1929. – Ч. 37. – 20.02), «З виховних тез, резолюції і постанови I Українського Педагогічного З'їзду». – Рідна школа: Ілюстрований часопис для всіх. – 1935. – Ч. 22; «Наукові програми в народних школах 3 ст. для дітей української національності. Спів.» («Шлях виховання навчання» – педагогічно-методичний додаток «Учительського слова». – 1934. – Ч. 1.).

² Так, у рубриці газети «Діло» «На музично-педагогічні теми» опубліковано: Н. «Про вагу музичних студій в нинішню пору» (Діло. – 1933. – 20.08), Барвінський В. «На співочі теми» (Діло. – 1930. – Ч. 193 – 28.08, 2.09, 4.09), Сольчаник В. «На музичні теми» (Діло. – 1930. – 18.09), Стецюк Ю. «На музичні теми. Вчіться співати» (Діло. – 1930. – 10.10), Приймова І. «Заслуги Жака Далькроза у музичному вихованню» (Діло. – 1934. – 8.06), Приймова І. «Про музичну освіту загалу» (Діло. – 1934. – 5.10).

Однак чи не найбільшим чинником популяризації, пропаганди та симптоматичного зросту професіоналізації стало фігурування в пресі наймолодших учасників освітнього процесу – самих учнів. Зараз навіть важко собі уявити, щоби звітні концерти (тоді – пописи елевів) учнів сучасних музичних шкіл, училищ чи вищих навчальних закладів освітлювалися в немусичній загальногромадській пресі. Проте саме цим дієвим засобом якнайактивніше користувалися галицькі музиканти, пропагуючи музичне мистецтво серед широких верств населення, розбудовуючи аматорсько-любительське коло шанувальників музики, залучаючи з нього відповідні кадри до професійного навчання. Тут спостерігається специфічна питома риса саме галицької музичної освіти, яка демонструючи високий професіоналізм, перебувала в постійній співдії з любительськими колами.

Велика кількість оцінно-критичних матеріалів про власне концертну діяльність підростаючого покоління молодих музикантів належить С. Людкевичу. Упродовж 20–30-х років завдяки матеріалам подібного типу, які належали С. Людкевичу та ін., можна відтворити картину зростання молодих музикантів, спостерегти динаміку професіоналізації власне за показниками концертних виступів учнів¹. С. Людкевич практично щорічно присвячував матеріали юним виконавцям, тим самим підтримуючи та популяризуючи справу музичної професійної освіти. Активна участь професіоналів найвищого рангу, корифеїв української музики, таких, як С. Людкевич, В. Барвінський, Б. Кудрик та ін. в музичному житті дітей – справа неймовірної важливості саме для зросту професіоналізації освіти. Попри велику підтримку з уст критиків звучали і справедливі (однак у дуже делікатній формі) судження, які заставляли задумуватися, шукати подальших шляхів удосконалення і творчого зросту молодого покоління.

Так, наприклад, В. Барвінський в одній з подібних статей пише: «Велика кількість точок обох вечорів (30) не дають змоги не то обширнішого обговорення поодиноких точок, а навіть вичислення усіх виконавців та їх вчителів, а вичислювання тільки визначніших учасників комплікує до деякої міри педагогічні інтенції рецензента. Загально можна ствердити, що й цього річні пописи (хоч в цілості не випали так блискуче, як попереднього року, бо не мали вже цієї первісної сили несподіванки) виявили незвичайно додатній і позитивний білянс так праці учителів, як і праці учнів, та що не менше важне, були вірним показником тих часом фрапуєчих, пребагатих цінностей музичного обдарування нашої молоді, що так ярко проявляються вже навіть в дитячому віці. Сміло можна сказати, що багато з виступаючих може і повинно посвятитися спеціальним музичним студіям. Дуже відрадним є факт, що в програмах, попри сольові точки, з'являються чим раз частіше ансамблеві точки, а то й ціла оркестра, якої склад з чисто мистецького боку ще не може мати значніших претенсій, але як засіб гуртування і організації музичного життя на провінції, являється дуже вартісним і працетворчим чинником. Кількість і якість талантів, як і праця над ними в наших філіях дає запоруку здорового і нормального розвитку нашого музичного життя на провінції, недивлячись на ті недостачі чи труднощі, з якими їм доводиться ще боротися. З точки загально музичного погляду можна тільки радіти, що філії Муз. Інституту у своїй роботі і її вислідах стають поважним, загрозливим суперником централі» [1, с. 110].

¹ Це наступні статті: «З залі товариства Лисенка. Попис-концерт елевів Музичного інституту товариства ім. Лисенка» (Громадська думка. – 1920. – Ч. 74); «Музичний огляд. Концерт М. Маслока, Чабанівної і В. Барвінського. Попис елевів Вищого музичного інституту» (Громадська думка. – 1920. – Ч. 150); «Пописи елевів Музичного інституту в Станіславові» (Громадський вісник. – 1922. – Ч. 100); «Попис елевів Вищого музичного інституту ім. Лисенка» (Діло. – 1924. – Ч. 145); «Пописи елевів Вищого музичного інституту ім. Лисенка» (Діло. – 1926. – Ч. 151. – 11.07); «Попис елевів Музичного інституту ім. Лисенка в Перемишлі. Камерний концерт у Стрию» (Діло. – 1934. – Ч. 63. – 10.03); «Попис елевів філії Вищого Музичного Інституту» (Діло. – 1937. – 26.05); «Концерт на будову церкви св. Івана Богослова у Львові (І. С. Барвінський та оркестрів елевів Вищого музичного інституту)» (Діло. – 1938. – Ч. 13. – 21.01); «Скрипковий вечір Стефи Левицької» (Діло. – 1938. – Ч. 261); «Ювілейний концерт у 25-ліття Музичного товариства й Інституту ім. М. Лисенка в Стрию» (Діло. – 1938. – Ч. 280); «Ювілейний концерт з нагоди 10-ліття заснування філії Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка в Тернополі» (Діло. – 1939. – Ч. 106).

Зверталися до цієї тематики й інші критики¹, зокрема, І. Копач, О. Залеський, Б. Кудрик, Р. Сімович, М. Пастернакова, Р. Савицький.

Найбільш активну позицію щодо публікації подібних матеріалів займала газета «Діло», на шпальтах якої знаходили відображення концертні виступи учнів ВМІ та його філій. Так, окрім вищенаведених, у цьому часописі публікувалися матеріали з незідентифікованим авторством, які, ймовірно, належали редакції².

Отже, практично щорічні виступи учнів знаходили свій відгук на сторінках центральної україномовної преси, що для сьогодення є практично справою нереальною.

Знайшли своє активне висвітлення в галицькій тогочасній пресі і питання теорії, методики та практики музичної освіти, публікація методично-дидактичних матеріалів, які зосередилися головним чином у спеціальних додатках до часописів «Методика і шкільна практика» – додаток до «Шляху виховання і навчання», який в свою чергу був педагогічно-методичним додатком до «Учительського слова», яке виходило впродовж 1927–1939 рр.

Так, у «Методиці і шкільній практиці» знаходимо статті провідних методистів того часу М. Моравецького³, Г. Терлецького⁴, М. Макухи⁵, Я. Мацохи⁶, Я. Романенка⁷. Публікувалися також зразкові лекції співу (Зразкова лекція співу на II відділі народної школи. «Шлях виховання навчання» – педагогічно-методичний додаток «Учительського слова», 1931. – Ч. 1.).

Публікувалися в галицькій пресі і посібники та підручники, методично-дидактичні матеріали. Так, в «Просвіті» – місячнику освіти, виховання, культури товариства «Просвіта»

¹ І. Копач – «Попис елевів Вищого музичного інституту ім. Лисенка у Львові» (Діло. – 1923. – Ч.27 – 28. 06); «Попис елевів Вищого музичного інституту ім. Лисенка у Львові» (Діло. – 1923. – 12.07); О.Залеський – «Музичні школи. Під розвагу батькам з нагоди початку шкільного року» (Діло. – 1926. – 2.09); Б. Кудрик «Шевченківський концерт у ВМІ ім. М. Лисенка» (Діло. – 1933. – Ч.27. 02), принагідно зазначимо рецензії Б.Кудрика в часописі «Мета»: Концерт молодого скрипака (Володимир Цісик). – Мета. – 1939. – Ч. 14; Концерт молодого скрипака Євгена Цегельського. – Мета. – 1938. – Ч. 12; «Концерт 11-літнього С. Сапруна у Перемишлі» (Діло.– 1934. – 29.03); Р.Сімович – «Вечір творів Баха у виконанні учениць Галі Левицької» (Діло. – 1937. – 20. 05); Пастернакова М. – «Вечір танку, музики та співу» (Діло. – 1936. – 19.11), Р. Савицький – «Шкільні імпрези» («Українська музика». – 1938 – Ч. 7-8 (17-18). – С. 141-142.

² Стрийський. З музичного життя. Музична школа в Стрию – Концерт Галі Левицької (Діло. – 1926. – 6.10); З Музичного Інституту ім. Лисенка у Львові (Діло. – 1929. – Ч. 198. – 6.09); Радіо: фортепіанний речиталь 10-літнього С. Сапруна. (Діло. – 1933. – 14.04); І. Г. Річний попис елевів ВМІ. (Діло. – 1933. – 20.05); П. К. Дрогобицька філія ВМІ і Дрогобицький Боян. – Старовинний концерт (Діло.– 1935. – 15.06); Перший шкільний концерт. (повідомлення) (Діло. – 1936. – Ч. 68. – 26.03); Й. Л. З музичного руху. Збірні концертні виступи учнів Вищого Музичного Інституту (Діло. – 1936. – 7.06); В. М. Річний попис елевів Музичного Інституту ім. М. Лисенка в Коломиї. (Діло. – 1937. – 3.07); В. заст. І. Г. Спільні пописи музичних шкіл ім. Лисенка (Діло. – 1938. – 4.06); а.р. Концерт учениць Галі Левицької (Діло. – 1936. – 7.04); Один з батьків. З концертної зали. Поклін рідно шкільної молоді Маркіянові Шашкевичеві (Діло. – 1937. – 2.12); М. А. 25-літній ювілей Музичного товариства та Музичного Інституту ім. Лисенка в Стрию (Діло. –1938. – Ч. 258. – 20.11).

³ Моравецький М. «До праці» (Б. Грінченко). Зразкова лекція співу на 3–4 кл. народної школи. – «Методика і шкільна практика» (додаток до «Шляху виховання і навчання»). – 1932; Необхідність навчання сольфежа в народній школі. – «Методика і шкільна практика» (додаток до «Шляху виховання і навчання»). – 1932. – С. 45-48.

⁴ Терлецький Г. Виховне значення музики в школі. – «Методика і шкільна практика» (додаток до «Шляху виховання і навчання»). – 1936. – С. 60-74; Масова музика й розспівання в школі. – «Методика і шкільна практика» (додаток до «Шляху виховання і навчання»). – 1936. – С. 87-92.

⁵ Макух М. Нові погляди на завдання і методи музичного виховання. – «Шлях виховання і навчання» – педагогічно-методичний додаток «Учительського слова». – 1932. – Ч. 2.

⁶ Мацох Я. Українська народна пісня і виховання нації. «Шлях виховання і навчання» – педагогічно-методичний додаток «Учительського слова». – 1927. – Ч. 11.

⁷ Романенко Я. Пісня чи «вправи». – «Шлях виховання навчання» – педагогічно-методичний додаток «Учительського слова». – 1932. – Ч. 2.

було опубліковано ряд статей Б. Вахнянина, що були фактично викладом засад теорії музики¹. До цієї групи можна віднести також наступні матеріали: популярний нарис Б. Кудрика «Підстави музичного мистецтва» (Наука і письменство. – 1924. – Ч.1.), Є. Лиськової «Культура голосу в хорі». (Українська музика. – 1937. – Ч. 8), М. Мариняк «Організація і праця хору» (Українська Музика. – 1937. – Ч. 4-7), О. Суховерської «Дещо про ритмічний танок» (Життя і знання. – 1934. – Ч.12 (87) та ін.

Практично кожна методично-дидактична збірка, посібник, підручник чи співаник, які виходили з дуку, отримують ґрунтовне рецензування в галицькій пресі. Зокрема: С. Людкевича – «Наші шкільні співаники» (Артистичний вісник. – 1905. – Ч.4. – С. 137 (359), В. Барвінського – «3 нових видань. Нестор Нижанківський. Фортепіанові твори для молоді» (Новий час, (1935. – 27. 12), І. Ющишина (Д-р Ф. Колесса. Шкільний співаник у двох томах. «Шлях виховання навчання» – педагогічно-методичний додаток «Учительського слова». Львів, 1925 [Рец.]. – 1927. – Ч. 2; М. Куція Наука сольфежа. – «Шлях виховання навчання» – педагогічно-методичний додаток «Учительського слова». – Станіславів, 1927. [Рец.]. – 1927. – Ч. 10; Михайло Моравецький. Зразкові лекції співу для 1 і 2 кл. вселюдних шкіл. – Підручник для вчителя. – «Шлях виховання навчання» – педагогічно-методичний додаток «Учительського слова». – Львів, 1927. [Рец.]. – 1927. – Ч. 9.), Л. Сича (Ю. Грох-Грохальський) Елементарна теорія співу для самонавчання. – Зшиток І. – «Шлях виховання навчання» – педагогічно-методичний додаток «Учительського слова». Рівне, 1930. [Рец.]. – 1931. – Ч. 1), Я. Барнича «Дещо про підручники до науки співу та музики» – «Українська Школа». – 1929. – Ч. 1. 218.

Популярно-дидактичними матеріалами можна також вважати і статті, присвячені творчості окремих композиторів, історичні огляди тощо. Якщо зважити та таку обставину, що практично не існувало україномовної історії європейської та національної музики, то ці статті були свого роду компенсатом та просвітянською школою для української громадськості, а також були корисними для учнів та вчителів. Так – про творчість українських композиторів² йдеться у монографіях С. Людкевича (М. Вербицький, А. Вахнянин, О. Нижанківський, Д. Січинський, К. Стеценко, В. Барвінський). В. Барвінський присвятив статті українським

¹ Як читати ноти? (Просвіта. – 1936. – Ч.3), Дещо про музичні знаки, що вказують, як правильно виконувати музичні твори. (Просвіта. – 1937. – Ч. 1-2), Дещо про ритміку, про ритм, вартости, про ноти та паузи. (Просвіта. – 1936. – Ч. 4 – 5.), Дещо про т. зв. хроматичні знаки: цілий тон і півтон. (Просвіта. – 1937. – Ч. 3-6), Про вислови і знаки, що вказують, як виконувати музичні твори. (Просвіта. – 1936. – Ч. 8-9), Про гами. (Просвіта.–1937. – Ч. 7-12), Про дурові бемольові гами. (Просвіта. – 1939. – Ч. 1-3.), Ще про ритмічні вартости. Темпо. (Просвіта. – 1936. – Ч. 6-7).

² С. Людкевич: Михайло Вербицький та українська суспільність (реферат прочитаний на святочній академії в Яворові) (Діло. – 1934. – Ч. 162-163. – 22 – 23.06); Анатоль Вахнянин: у 20-літні роковини смерті. Реферат на святочнім концерті (Діло. – 1928. – Ч. 112-113, 115. – 21 – 22.05, 25.05); Остап Нижанківський і наша суспільність (Громадська думка. – 1920. – Ч. 7), Бібліографія творів Остапа Нижанківського (Громадська думка. – 1920. – Ч. 12), Денис Січинський. У 20-ліття його смерті (реферат виголошений на святочнім концерті з творів Січинського у Станіславові) (Діло. – 1930. – Ч. 165-166. – 29 – 30. 07), Кирило Стеценко (Діло. – 1931. – Ч. 131), Василь Барвінський: у 30-ліття творчої діяльності (Діло. – 1938. – Ч. 47. – 4.03). Н. Нижанківський також писав про Василя Барвінського (з нагоди 30-ліття композиторської діяльності). (Життя і знання. – 1938. – Ч. 127). В. Барвінський присвятив статті українським композиторам – С. Людкевичу, В. Косенку (Музичні замітки. Симфонічна поема С. Людкевича «Каменярі» і кантата Стеценка «Єднаймося» (Діло. – 1926. – Ч. 136. – 23. 06), «Кавказ» С. Людкевича (3 нагоди концерту «Бояна») (Діло. – 1925. – Ч. 52. – 8.03). Статті, присвячені постатям українських композиторів, зустрічаються також в наступних авторів: В. Королів-Старий. Сорокаліття О. Кошиця. (Дзвони. – 1936. – Ч. 12); В. Левицький. Дмитро Бортнянський (Дзвони. – 1938. – Ч. 1 – 2, 4 – 5) Д. Антонович. Дмитро Бортнянський. (Промова на концерті в Празі в столітні роковини його смерті). (Діло. – 1925. – Ч. 168-170. – 31. 07, 1 – 2.08), Століття смерті Бортнянського (Поклик ювілейного комітету). (Діло. – 1925. – Ч. 208. – 18.09); В. Білоцерківський. Віктор Матюк (3 нагоди 25-ліття смерті). (1937. – Ч. 115), Щурат В. Пам'ятка по Ост. Нижанковському. (Діло. – 1928. – Ч. 84. – 15.04); Цегельський Є. 60-ліття вічно молодого композитора. Станіслав Людкевич. (Діло. – 1939. – Ч. 20), Кудрик Б. Сидір Воробкевич – музик. (Життя і знання. – 1936. – Ч. 104), А. Рудницький. Микола Лисенко (У 25-ліття його смерті) (Діло. – 1937. – 6.10).

композиторам С. Людкевичу, В. Косенку. Статті, присвячені постатям українських композиторів зустрічаються також в наступних авторів: В. Королів-Старий – О. Кошицю; В. Левицький – Д. Бортнянському, Д. Антонович – Д. Бортнянському, В. Білоцерківський – В. Матюкові, Ост. Нижанківському; Є. Цегельський – С. Людкевичу, Б. Кудрик – С. Воробкевичу, А. Рудницький – М. Лисенкові.

Окрім статей, можна було почерпнути важливу інформацію про композиторів та їх твори у критичних статтях та оглядах окремих концертів¹. Так, в подібних публікаціях прозвучали імена таких українських композиторів: М. Леонтовича, Б. Лятошинського, А. Рудницького, С. Гулака-Артемівського, М. Лисенка, П. Ніщинського, С. Воробкевича та багатьох інших.

Шпальти галицької преси висвітлювали і доволі об'ємні історичні розвідки та матеріали. Наприклад, впродовж зазначеного періоду опубліковані наступні матеріали: Маценко П. До джерел нашого церковного співу (Вісник. – 1934. – Т. 2.), Кошиць О. Хоровий спів в Україні (Дзвони. – 1937. – Ч. 3), Ляшенко Р. Кобзарі і лірники у Великій Україні (Дзвони. – 1938. – Ч. 6), Др. Пеленський О. Українська пісня в світі (Дзвони. – 1934. – Ч. 3), Барвінський В. З нової музичної літератури (Діло. – 1926. – 24.01), Козицький П. Про стан сучасної музичної культури на Радянській Україні (Діло. – 1927. – 31.08, 1.09), Барвінський В. Вражіння з побуту на Україні (Новий час. – 1929. – Ч. 38 – 100), Левицький В. Дещо про походження колядок і шедрівок (Діло. – 1928. – 7.01), Рудницький А. Українська пісня на протязі 30 літ (Діло. – 1935. – Ч. 257. – 26 – 27.09), Лисько З. Українська новітня фортепіанова музика (Діло. – 1935. – Ч. 278 – 279. – 18 – 19.10), Островерха М. Стрілецька пісня в музиці та слові (Діло. – 1936. – 14.11), Залеський О. Українська музика (Діло. – 1937. – 28.08), Шешко Ф. До історії української церковної музики (Діло. – 1937. – Ч. 223. – 10.10), Андрієвський В. Про українські псалми та канти (Діло. – 1937. – Ч. 115), Курочка О. Українська церковна музика. Короткий нарис розвою (Мета. – 1931. – Ч. 19 – 22) тощо. Порушуються і міжнародні музичні теми: Витвицький В. Українські впливи у Шопена (Діло. – 1934. – 3 – 6.05), Є. Цегельський. Чеські музики в українській церковній музиці (Діло. – 1935. – Ч. 175. – 5. 07) та ін.

Окремі статті (можна б їх назвати монографічними статтями) були присвячені постатям та творчості і багатьох зарубіжних композиторів. Так, на сторінках «Діла», «Вісника», «Дзвонів», «Митуса», «Назустріч», в галицькій немусичній пресі зазвучали імена (автори подаються в дужках) Г.Ф. Генделя, Й.-С. Баха (Б.Кудрик, І.Копач, І.Ліщинський), К.-В. Глюка, Й. Гайдна, В.Белліні, М. Клементі, К.-М. Вебера (Б. Кудрик), Л. ван Бетховена, Дж. Пуччіні (С. Дністрянська), М. Ф. Мендельсона-Бартольді, Е. Гріга, Ф. Бузоні, Ф. Шрекера, А. Русселя, Р. Штрауса, А. Шенберга, І. Стравінського, Л. Яначека (А. Рудницький), Ф. Ліста (С. Дністрянська), Ф. Шопена, Й. Брамса (Б. Кудрик, М. Гайворонський), Р. Вагнера (І. Левицький, А. Рудницький), М. Равеля (В. Барвінський, А. Рудницький), З. Неєдли (І. Брик), Й. Сука (І. Приймова, З. Лисько), В. Новака, С. Невядомського (В. Барвінський) тощо. Деякі публікації мають характер історичних оглядів розвитку музичного мистецтва цілих епох чи окремих видів та жанрів музики: Рудницький А. Про модерну музику за В. Нуманом «Die Music der Gegenwart» (Митуса: Література й мистецтво. – 1922. – Ч. 3-4); Рудницький А. Американські музичні імпресії (1938. – 23, 25, 28 – 29.10); Шмериківська-Приймова І. Імпресіонізм у музиці (Назустріч. – 1934. – Ч. 21. – 1.11); Пастернакова М. Давня і сучасна

¹ Отсен Р. Концерт з творів Леонтовича у Дрогобичі. З нагоди роковин трагічної смерті (Діло. – 1930. – 2.03), Прем'єра опери Лятошинського «Золотий обруч» в Києві (Діло. – 1930. – 28.10), Шухевич Т. «Сюїта» А. Рудницького на симфонічному концерті Львівської філармонії (Діло. – 1933. – 20.02), Чарнецький С. «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського (з приводу 1000-ної вистави в Галичині) (Діло. – 1935. – Ч. 280. – 20.10), А. Рудницький. Лисенко «Ноктюрн» і Ніщинський «Вечерниці» (Діло. – 1937. – Ч. 75. – 6.04), Сімович Р. Опера «Тарас Бульба» Лисенка в новій редакції (Діло. – 1937. – 7.05), А. Рудницький. Микола Лисенко (У 25-ліття його смерті) (Діло. – 1937. – 6.10), Ціпановська О. Про 1-у рапсодію Лисенка. Спогад із побуту в Києві і зустрічі з Лисенком (Діло. – 1937. – 26.11), Копач І. У 25-ліття по смерті Миколи Лисенка (спогад). (1937. – 19.12, 21.12), Коструба Т. Петро Ніщинський, музик і філолог (з нагоди 35-ліття з дня смерті) (Мета. – 1931. – Ч. 8), В. Сімович (Верниволя) Сидір Воробкевич (з нагоди народин) (Життя і знання. – 1936. – Ч. 105).

пантоміма (Назустріч. – 1936. – Ч.1. – 1.01), Драгомирецька Г. З історії музики (Життя і знання. – 1930. – Ч. 33); Колесса Ф. Деяко про музику Сходу (Життя і знання. – 1934. – Ч. 86), Сімович Р. Як повсталa опера (Життя і знання. – 1937. – Ч. 112), Ямб. З історії танцю (Життя і знання. – 1932. – Ч. 58-59) тощо.

Свого роду дидактично-просвітницькими матеріалами можна вважати і публікації на музичні теми, в яких розглядаються композиторські постаті з досить вичерпною характеристикою їх творчості, рівно ж аналіз окремих творів (в рецензіях на виконавців) та особливо – за вдалим висловом А. Рудницького – так звані «оперові стаджіоне». Часто при огляді чи рецензії на постановку тієї чи іншої опери подавалися короткі відомості про композитора, характерні ознаки стилістики, детально аналізувалася композиція твору, що само собою виконувало не лише просвітницьку місію, але могло слугувати певного роду дидактичним, нехай навіть концентрованим та оглядовим, матеріалом¹.

Отже, практично опосередкованими, але цінними в дидактичному плані можна вважати вищенаведені статті, які поповнювали загальні відомості української громадськості про найрізноманітніші музичні теми. Хоч вони і хронологічно не систематизовані, але все ж дають можливість ознайомитися із здобутками національної та світової музики.

Саме тут варто згадати і про традиції музичних авдицій для дітей того часу. З великими труднощами в польськомовному середовищі, українцям все ж вдавалося проводити власні радіопередачі. І якщо репрезентація виконавців чи композиторської творчості українських митців не була аж надто бажаною, то шкільні радієві авдиції становили значну частину від загальної кількості програм. Ці авдиції можна трактувати як лекційні години, адже перед прослуховуванням музики обов'язково читався реферат чи розлогі анотації з коротким оглядом творчості того чи іншого композитора, характеристикою твору тощо. Саме з тогочасної преси довідуємося про план та спосіб проведення цих просвітницько-педагогічних заходів, зустрічаємо їх критичну оцінку².

Таким чином, галицька преса (музична, мистецька, педагогічна та загально-громадська немусична) виконувала і роль рефлексора музично-освітніх процесів, і була активним їх учасником. Завдяки активній позиції галицьких музичних критиків в пресі розгорталися гострі дискусії, піднімалися актуальні проблеми музичної освіти, зокрема її професіоналізації; вирішувалися магістральні напрями її розвитку; публікувалися найважливіші нормативні документи, постанови; подавалася інформація про важливі події в сфері музичної освіти; відбувався огляд головних подій, безпосередньо пов'язаних з музичним шкільництвом, зокрема, творився свого роду унікальний літопис концертних виступів учнів, оглядів, пописів елевів, концертних звітів, імпрез тощо; обговорювалися питання шкільних авдицій для дітей та молоді (з обов'язковими прелекціями), концертів дорослих виконавців для дітей та концертної практики «діти-дітям»; висвітлювалися питання теорії, методики та практики музичної освіти; публікувалися рецензії на нові співаники, підручники, посібники та конкретні методично-дидактичні матеріали. Зважаючи на таку активну заангажованість мистецької та громадської публіцистики справами зросту, розвитку, професійного удосконалення музичної освіти, можна

¹ Назвемо до прикладу кілька таких статей, опублікованих, зокрема, в «Ділі» впродовж 1933-1939 років: П. Чайковський «Євгеній Онегін» (1933. – 12.01), Ш. Гуно «Фауст» (1933. – 23.02), «Дон Карлос» Верді. (1933. – 1), «Люція з Лямермур» Доницетті (1936. – 9.12) «Борис Годунов» Мусоргського (1936. – 11.12), Сімович Р. «Пікова дама» – опера П. І. Чайковського (1937. – 17.01). Багато статей на цю тему належать А. Рудницькому: «Кармен» Бізе, «Паяци» Леонкавалло, «Сільська честь» Масканьї, «Жидівка» Галеві. (1937. – 25.02), Верді «Трубадур», Пуччіні «Тоска» (1937. – 13.04). Оперове стаджіоне. Верді «Трубадур», Пуччіні «Богема», Верді «Аїда» (1937. – 11.09), «Євген Онегін» Чайковського (1937. – 17.11). З 1938 р. після А. Рудницького цю рубрику в «Ділі» продовжує С. Людкевич, перу якого належать наступні «оперові стаджіоне»: Опера у Львові. «Ріголетто» Верді і «Лоенгрін» Вагнера (1938. – Ч. 11. – 11.01), 3 опери. «Перловці» Жоржа Бізе (1938. – Ч. 15. – 23.01), 3 опери. «Травіата» Верді (1938. – Ч. 234. – 21.10), 3 музичної сцени: «Закохана королева» (оперета з музикою А. Бродського) (1938. – Ч. 257. – 19.11), 3 опери. Верді «Масковий бал». (1939. – Ч. 15), 3 театру. Опера «Лакме» Л. Дуліба (1939. – Ч. 40).

² Прийма І. Друга шкільна авдиція (Діло, 1936. – 24.04), План шкільних авдицій (Діло, 1936 – 9.09).

вважати тогочасну галицьку пресу одним з потужних рушіїв професіоналізації українського музичного виховання і навчання.

ЛІТЕРАТУРА

1. Барвінський В. Спільні пописи елевів філі й в ВМІ / В. Барвінський // «Українська музика». – Ч. 6 (16), червень 1938. – С. 110.
2. В справі заснування Музичної консерваторії / [без підп.] // Руслан. – 1902. – Ч. 272. – С. 2-3.
3. Витвицький В. За українську музичну культуру / В. Витвицький // Музикознавчі праці. Публіцистика / [Упор. Л. Лехник]. – Львів, 2003. – С. 252.
4. Горак Я. Вищий музичний інститут: історія заснування і діяльність першого десятиліття / Я. Горак // Musica Humana. Збірник статей кафедри музичної україністики ЛДМА ім. М. Лисенка. – Ч. 2. / [ред. Ю. Ясіновський]. – Львів, 2005. – С. 13-40.
5. Кобрин Н. Ідея музичності українців у науковій і публіцистичній думці: витоки, ознаки, вияви (За матеріалами галицької періодики першої половини XIX ст. – до 1939 р.) / Н. Кобрин // Збірник праць Науково-дослідного центру періодики. – Вип. 15. – Львів, 2007. – С. 185.
6. Людкевич С. В справі заснування «Музичної консерваторії» / С. Людкевич // Дослідження, статті, рецензії, виступи у 2 т. / [упор. З. Штундер]. – Львів, 2000. – Т. 2. – С. 254-256.
7. Людкевич С. Проблема сучасної музичної культури в Західній Україні / С. Людкевич // Дослідження, статті, рецензії, виступи у 2 т. / [упор. З. Штундер]. – Львів, 2000. – Т. 2. – С. 391-392.
8. Назар Л. Розвиток української музичної освіти та виховання в Галичині першої половини XX століття / Л. Назар // Musica Galiciana. – t.V – Rzeszow, WWSP, 2000 – S. 231-247.
9. Нижанківський Н. Наші музичні болячки / Н. Нижанківський. – Діло. – 1934. – 15-16 лист.
10. Приймова І. Про музичну освіту загалу / І. Приймова // Діло. – 1934. – 5 жовт.
11. Серeda О. Українська музична преса Галичини 20–30-х рр. XX ст.: історія становлення та особливості функціонування / О. Серeda // Збірник праць Науково-дослідного центру періодики. – Львів, 2009. – Вип 1(17). – С. 53-69.

УДК 786.8 (477)

А. Я. СТАШЕВСЬКИЙ

ФОЛЬКЛОРИЗМ ТА НЕОФОЛЬКЛОРИЗМ БАЯННОЇ ТВОРЧОСТІ ВІКТОРА ВЛАСОВА 1960–70-Х РОКІВ

У статті розглянуто баянні твори фольклорного та неofольклорного напрямів відомого українського композитора Віктора Власова, створені на початковому етапі його діяльності. Простежено специфічні особливості авторської реалізації фольклорного компонента в його композиціях.

Ключові слова: творчість Віктора Власова, неofольклоризм, баянна музика, виражальні засоби, аналіз творів.

А. Я. СТАШЕВСКИЙ

ФОЛЬКЛОРИЗМ И НЕОФОЛЬКЛОРИЗМ БАЯННОГО ТВОРЧЕСТВА ВІКТОРА ВЛАСОВА 1960–70-Х ГОДОВ

В статье рассмотрены баянные произведения фольклорного и неofольклорного направленей известного украинского композитора Виктора Власова, созданные на начальном

етапе его творчества. Прослежено специфические особенности авторской реализации фольклорного компонента в его композициях.

Ключевые слова: *творчество Виктора Власова, неофольклоризм, баянная музыка, выразительные средства, анализ произведений.*

A. J. STASHEVSKY

FOLKLORE AND NEFOLKLORE VICTOR'S VLASOV BAYAN'S CREATIVITY 1960–70 YEARS

In article are considered bayan's products of folklore and neofolklore directions of the known Ukrainian composer Victor Vlasov's, created on the initial stage of its creativity. It is tracked specific features of author's realisation of a folklore component in its compositions.

Key words: *Victor Vlasov's creativity, newfolklore, bayan's music, expressive means, the analysis of products.*

Багатогранною і масштабною є творчість для баяна відомого українського композитора Віктора Власова, який фактично вже півстоліття плідно працює в цій галузі музичного мистецтва. Серед широкого жанрово-стильового спектра його баянного доробку (автором створено близько двох сотень композицій різноманітних стилів і жанрів) напрямок обробки фольклорного першоджерела посідає вагоме місце¹. Так композиторська діяльність митця, що припадає на далекі 1950-ті роки, розпочиналася саме з досвіду опрацювання народних мелодій. В аспекті дослідження жанрово-стильової еволюції баянної творчості В. Власова цікавим є виявлення характерних рис, притаманних його творам фольклорного та неофольклорного напрямів, які були створені композитором у 1960–70-ті роки та відіграли важливу роль у процесі становлення оригінального баянного репертуару.

Творчість для баяна В. Власова знаходиться у постійному полі зору дослідників баянної музики, зокрема С. Брикайла, М. Імханицького, Д. Кужелева, А. Семешка, А. Сташевського, А. Черноіваненко, Ю. Чумака тощо, які розглядали її різні сторони й окремі аспекти.

Метою статті є аналіз композицій фольклорного та неофольклорного напрямів, створених В. Власовим на початку його мистецької діяльності та виявлення в них особливостей авторського стилю.

Однією з перших обробок у творчості В. Власова, що знайшла професійне визнання, стала п'єса «Варіації на тему української народної пісні «Ой за гаєм, гаєм»» (1961). Композиція представляє синтез варіацій і тричастинної форми: 1-й розділ (вступ, тема, 1-2-3 варіації), 2-й серединний розділ (4-5 варіації), 3-й репризний розділ (вступ, тема, 6-7 варіації, закінчення). Згідно з порядком розділів тричастинної композиції її тональний план композитором вирішено у наступній формулі: F-dur – d-moll – B-dur.

Вступ твору представляє розгорнуту побудову, в основі якої дещо змінений ритмічно (використано пунктирний ритм) початковий мотив основної теми. Він розгортається на зіставленні двох елементів: енергійний і веселий початковий мотив у рухливому і голосному викладі (заклик) і повільна, дещо задумлива відповідь у вигляді витриманої високої тоніки та терцієво-гармонійного оспівування з послідовним сповзанням униз. Повтор останнього елемента октавою нижче на фоні поступового затихання створює ефект відлуння.

У наступному проведенні цієї пари автор змінює відповідь на речитативну рухливу каденцію (імітація сопілкового награвання). Її мотивне зерно являє собою швидкий рух по

¹ Власов Віктор Петрович (нар. 1936 р.) – відомий український композитор, баяніст, педагог, заслужений діяч мистецтв України, професор Одеської консерваторії ім. А. Нежданової. Вихованець Львівської консерваторії ім. М. В. Лисенка (кл. баяна М. Д. Оберюхтіна). Автор 3-х опер, камерно-інструментальної та народно-оркестрової музики, вокальних творів, великої кількості музики до кіно- та телефільмів. Для баяна ним створено близько двох сотень творів – обробок і творів на народній основі, мініатюр, великих циклів, п'єс джазового і естрадного напрямку, концертів для баяна з оркестром.

звучах домінантового тризвуку з розв'язанням-затримкою на тоніці. Перша хвиля каденції – багаторазове повторення-здроблення мотиву із зупинкою на ферматі. Наступна хвиля – «біг сходами» униз (спрямованими секундами уверх). Музичний матеріал каденції передбачає (хоча автор фактично не декларує цього у нотному тексті) її виконання зі значною долею агагічної свободи. Далі вступ ровивається на основі секвенційного проведення початкового мотиву, що поступово розростається у розробкові рухи і підготовляє появу тематичного проведення.

На відміну від яскраво-винахідливого матеріалу вступу, експонування основної теми автор пропонує дещо аскетично (навіть певною мірою примітивно) – звичайне викладення акордами (тризвуками та їх обертаннями) в межах задекларованої тональності. Але вже перша варіація розкриває цікавий варіативний потенціал цієї простенької народної теми. Окрім мотивно-секвенційного розвитку подвійними нотами (секстами, згодом терціями), В. Власов проводить функціональну перегармонізацію на деяких ділянках тематичної структури. Так, у другому періоді (приспів) замість субдомінантової гармонії автор робить відхилення у субдомінанту паралельної мінорної тональності. А в повторному проведенні приспіву, який структурно виростає удвічі, нижній терцієвий голос трансформує в окремих автономний підголосок – мелодійно-врівноважений хроматизований хід, що колоритно підсилює різнопланову гармонійну основу.

Середній розділ – контрастний за характером епізод, в основі якого тема підноситься в ритмічному збільшенні у вигляді хорально-акордового багатоголосся (хорове співання). А наступне її проведення збагачується активно-мелодійним підголоском (підспівування). В цілому ж у цьому творі композитор використав хрестоматійні засоби інструментального опрацювання, що були характерними для баянної творчості 1950-х – початку 60-х років. За винятком деяких новацій і цікавих рішень, що були розглянуті вище, автор залучає такі типові прийоми, як орнаментальне варіювання в межах ладо-тональної системи, фактурне варіювання, проведення теми в басу, підголоскові вкраплення тощо.

Створена В. Власовим Фантазія на тему української народної пісні «Взяв би я бандуру» (1971) демонструє дещо інші творчі підходи в обробці народної мелодії. На основі ліричної української пісні автор створив тричастинну композицію поемного плану. Відходячи все далі від принципів строгих віріацій, митець у цьому творі значно використовує тематичну розробковість, варіантність, мотивну роботу, перегармонізацію, метро-ритмічне переінтонування, що є більш характерним для методів роботи у симфонічній галузі.

Найчастіше залучення таких форм роботи призводить до трансформації жанрових витоків першоджерела та появи ознак нової художньої якості. Таким прикладом може бути матеріал, з якого починається другий розділ фантазії. Тут тема ліричної думної пісні набуває зовсім іншого образно-емоційного змісту та впізнається лише за рахунок загально-мелодійного руху.

П'єса «На ярмарку» (1964) створена переважно на авторському матеріалі, стилізованому в дусі народномузичних традицій. В. Власов використовує у творі також і суто фольклорні цитати, що майстерно й переконливо інкрустуються в загальну композицію. Як зізнавався пізніше сам композитор, цей твір створено під впливом «Петрушки» Ігоря Стравінського [сем Вл. С. 88]. Мініатюра «На ярмарку» – програмного змісту, в якій головна ідея закладена вже у самій назві, тобто передача веселого ярмаркового настрою через картинність образів, звукообразність та звуконаслідування тощо.

Розпочинається твір характерним одноголосим награванням (імітація сопілкового або ріжкового музикування), що вже на початку задає жвавий танцювальний тонус. Його продовжує короткий одноголосний рух вздовж першого тертахорду до-мажорної гама і назад з повтором кожного тону в ямбічно-інтонаційному переломленні – імітація примітивного гармонієвого награвання.

У наступному проведенні одноголосний рух поступово обростає терціями, тризвуками й, нарешті, септакордами та вливається у гучне фанфарно-акордове скандування. Його квартово-секундова структура та єдиний габітус ($g^1-c^2-d^2-g^2$) виявляють певну фонічну універсальність: на фоні різних гармоній у партії лівої руки разом з ним формується

різнобарвиста звукова суміш, яка зберігає певною мірою свою гармонічну функціональність. Так, спочатку він звучить на основі h-moll-ного тризвуку з басом E (малий нонакорд третього ступеня з пропущеною терцією), в кінці вступу, в його кадансовому завершенні – на основі d-moll-ного тризвуку з басом G (нонакорд мінорної домінанти з пропущеною терцією) та на основі домінантсептакорду з басом G (чиста домінанта), й, нарешті, на початку проведення головної теми – на основі тонічного басу (C), що чергується з тризвуком другого ступеня.

Такий акомпанемент нагадує аутентику старовиннослов'янських (скомороських) награвань. Гармонічну основу акомпанементу збагачує константна присутність у музичній тканині все тієї ж великої секунди (c^2-d^2), що супроводжує інсталяцію основної теми. Результат – колористично-терпке, гармонійно-хаотичне звучання, що надихає свіжістю та одночасно зберігає фольклорні орієнтири, так би мовити «ala Стравінський».

В якості характерного моменту для відтворення фольклорної ідеї в композиції автор уклінує в текст обігрування наївно-невимушеної гармонійної послідовності – T-D-T-S, на основі якої в східнослов'янській музично-фольклорній практиці будується значна частина жанрових зразків (танцювальних мелодій, награвань, частівок та ін.). Різноваріантне проведення цього гармонійного звороту, у тому числі й на тремоло міхом, є прямою імітацією іманентики гармонієвого музикування. Розробляючи цей епізод у подальших проведеннях і долучивши до гри праву клавіатуру, автор дещо збагачує гармонійне забарвлення звороту за рахунок утримання тонічного звука на кожному з різнофункціональних акордів.

Ще одним знаком фольклорного музикування виступає поява справжньої народної теми – російської танцювальної «Камаринської», на основі якої відбувається розвиток наступного розділу п'єси. Ігноруючи закладену в цій темі гармонійну структуру (що містить у собі тонічну, домінантову й субдомінантову функціональність), автор подає цю танцювальну мелодію на основі гармонійно-одноманітного остинатного акомпанементу – чергування тонічного басу і мінорно-домінантового акорду.

Серед новітніх композиційно-технологічних знахідок у п'єсі варто відзначити й впровадження нових фактуро-формул, що використовуються у процесі розробки матеріалу. Так, автор вдало використовує транспозиційні переміщення окремих фактурних елементів в умовах конструктивної специфіки клавіатур, наприклад, на малу терцію, що дозволяє змінювати звуковисотну якість, утримуючи єдине позиційне положення рук. Одним з перших у цьому творі автор застосовує тонально-невизначені клавіатурно-іманентні структурно-зручні пасажі п'єсними нотами, зокрема рухи тритонами по двох рядах та малими терціями вниз по цілотонній гамі.

П'єса «На ярмарку» стала значною сходинкою на шляху еволюції оригінальної баянної літератури, відвертою свіжістю і новизною своєї музичної мови вона відразу ж виокремилася на тлі загального баянного репертуару першої половини 1960-х років. Розмиті тонально-функціональні орієнтири, сміливі колористичні співзвуччя імперичного характеру, гармонійно-функціональна поліпластовість, використання цитатності, стилізацій, уведення нових фактуро-формул – усе це робить твір яскраво-колеритною сучасною «фрескою» в стилі неофольк.

Продовженням цієї традиції у вітчизняному баянному жанрі та у творчому доробку В. Власова стала поява ще одного аналогічного твору – «На вечірці» (1970). Згодом ці обидва твори увійшли до циклу «Російський триптих». Твір продовжує тему музичних замальовок-ілюстрацій народного побуту. Якщо п'єса «На ярмарці» за своєю композиційною змістовністю віддзеркалює певну театральність, то «На вечірці» – хореографічну театральність. Тут цілий калейдоскоп перетворених народних танцювальних та пісенно-танцювальних мелодій (частівки, страждання, приспівки, пританцівки та ін.). Композитор використовує як власні теми, стилізовані в дусі народних, так і оригінальні народні мелодії (танцювальна «Семенівна» й ін.).

Твір розпочинається циклом реплік у вигляді терцієво-секундових (майже кластерних) затримань-періодичностей, що нарешті отримують гармонійно-ладове розв'язання. Це яскрава ілюстрація «невмілого» награвання на гармонії, з певним сатиричним натяком на безестетичність та недосконалість примітивно-побутового гармонієвого звучання.

В цілому ж у цій п'єсі, як і в попередній («На ярмарці»), автор здебільшого залучає осучаснені засоби мовного комплексу, які для фольклорної стилізації виявляються дещо

свіжими. Це стосується гармонії, розширеної акордики (кварто-тритоновість, вкраплення додаткових тонів), емансипації дисонансів тощо.

Завершуючи короткий аналіз обраних творів Віктора Власова, які відображають фольклорну (Варіації на тему української народної пісні «Ой за гаєм, гаєм», Фантазія на тему української народної пісні «Взяв би я бандуру») та неофольклорну («На ярмарку», На вечірці») тенденції, зазначимо, що саме в останніх автор проявив неабиякий творчий хист у перетворенні фольклорних ознак в «новій інструментальній якості», вміло й винахідливо використав художні можливості баяна, розвинувши спектр його виконавсько-виражальних засобів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Семешко А. Виктор Власов / А. Семешко. – К.: Асо-орус, 2004. – 112 с.
2. Сташевський А. Нариси з історії української музики для баяна / А. Сташевський. – Луганськ: Поліграфресурс, 2006. – 152 с.

УДК 78.03 «18-19»: 008: 301

Н. В. ЛІВА

СИНКРЕТИЗМ ТЕМАТИЧНОГО КОСМОСУ РОМАНТИКІВ ХІХ СТОЛІТТЯ ТА РОК-МУЗИКАНТІВ У КОНТЕКСТІ АКСЕОЛОГІЇ МАЛОЇ КУЛЬТУРНОЇ ТРАДИЦІЇ

У статті розглядається синкретизм як характерна особливість художнього мислення митців епохи романтизму ХІХ століття та рок-музикантів. Ця особливість простежується на концептуальному рівні творчості носіїв означених культур. Синкретизм позиціонується як ознака приналежності цих художніх культур до так званої малої культурної традиції.

Ключові слова: синкретизм, романтизм, рок-культура, мала культурна традиція.

Н. В. ЛЕВАЯ

СИНКРЕТИЗМ ТЕМАТИЧЕСКОГО КОСМОСА РОМАНТИКОВ ХІХ ВЕКА И РОК- МУЗЫКАНТОВ В КОНТЕКСТЕ АКСЕОЛОГИИ МАЛОЙ КУЛЬТУРНОЙ ТРАДИЦИИ

В статье рассматривается синкретизм как характерная особенность художественного мышления романтиков ХІХ века и рок-музыкантов. Эта особенность прослеживается на концептуальном уровне творчества носителей указанных культур. Синкретизм позиционируется как признак принадлежности этих художественных культур к так называемой малой культурной традиции.

Ключевые слова: синкретизм, романтизм, рок-культура, малая культурная традиция.

N. V. LIVA

SYNCRETISM OF THEMATIC SPACE OF XIX CENTURY ROMANTICS AND ROCK- MUSICIANS IN THE CONTEXT OF THE AXIOLOGY OF SMALL CULTURAL TRADITION

The article tells about syncretism as characteristic peculiarity of the artistic thinking of XIX-th century romantics and rock-musicians. This peculiarity reveals itself in the work of the artists of both cultures. The author considers syncretism as a sign of their belonging to so called small cultural tradition.

Key words: syncretism, romanticism, rock-culture, small cultural tradition.

Епоха романтизму не завершується XIX століттям. Романтизм як світогляд, стиль мистецтва, спосіб творчого самовираження продовжує своє існування в культурі, філософії, мистецтві, змінюючи лише свої «обличчя» відповідно до специфіки часу. Його різноманітні прояви зовні можуть настільки сильно відрізнятись від протоджерела, що це стає на заваді адекватної ідентифікації явища. Серед численних явищ світового культурного потоку, що їх можна охарактеризувати як «відлуння» романтизму, однією з найяскравіших ілюстрацій подібної зовнішньої розбіжності, вочевидь, може служити рок-культура. Разом з тим вона та інші синонімічні культурні феномени складають групу явищ однієї природи: розмаїття «зовнішніх оболонок» єднає глибинна спорідненість, що дозволяє ідентифікувати романтизм за будь-яких обставин часу та простору.

В очах мистецтвознавців та культурологів зіставлення таких культурних феноменів, як рок XX століття та старший від неї на сторіччя європейський романтизм, зазвичай виглядає недопустимим. Водночас протягом останніх двох десятиліть з'явилося чимало мистецтвознавчих та культурологічних праць, присвячених рок-культурі, у яких це яскраве й сповнене протиріччя подається у новому світлі. Потреба перегляду культурологічного статусу рок-мистецтва, його місця у сучасному культурному просторі стає, таким чином, усе гострішою. У контексті означеної проблематики питання ідентифікації рок-культури як форми продовження романтичної мистецької традиції є безумовно актуальним.

Сьогодні джерел, що містять вказівки на прямий зв'язок рок-музики з музичною культурою романтизму, обмаль. Серед них майже немає музикознавчих праць. Це питання лише починають вивчати мистецтвознавці та культурологи. Прикладами можуть служити статті А. Лексиної-Цидендамбаєвої [4]; Є. Милюгіної [8; 9]; Ю. Чумакової [14]. Існує також ряд досліджень, в яких, незважаючи на інший тематичний акцент, ідея спорідненості цих музичних культур простежується, хоч і опосередковано. Серед праць подібного роду – культурологічні розвідки Л. Васильєвої [1]; Ю. Мурашковського [10]; О. Чебікіної [13]; музикознавче дослідження В. Сирова [11].

Особливість романтичного світовідчуття полягає у тому, що, модифікуючись з часом і репрезентуючи себе у світовій культурі у нових іпостасях, воно завжди зберігається як цілісність. Романтична модель світу періодично реалізується у мистецтві як система певних констант, незалежних від конкретики часу та простору. Найочевиднішою незмінною, що фактично лежить на поверхні й одразу привертає увагу навіть у результаті поверхового зіставлення мистецтва романтичної традиції різних часів, є сталий спектр тем, використовуваних митцями. Більше того: йдеться про цілісний тематичний космос – органічну систему, що являє собою відбиток романтичної картини світу.

Мета статті – розглянути особливості реалізації цього тематичного комплексу в мистецтві на прикладі романтизму XIX століття та рок-культури. Нашу увагу буде сфокусовано на конкретній і надзвичайно суттєвій компоненті цієї системи, цілісне концептуальне ядро якої становлять в одночасі декілька топосів: кохання, смерті, мрії, Бога.

У своїх загальних світоглядних засадах мистецтво романтичної традиції великою мірою несе на собі відбиток впливу одного з двох альтернативних потоків загальноєвропейської культури – так званої малої культурної традиції. Розгалуження загального потоку європейської культури на дві основні гілки – велику й малу культурні традиції – відбулося ще у III–IV століттях нашої ери, в процесі утвердження християнства як домінуючої релігії Римської імперії.

Велика культурна традиція увібрала в себе все, що пов'язане з офіційним християнським культом, і є, за своєю суттю, «культурою більшості». Її продукти (філософія, мистецтво, суспільно-політичні відносини тощо) характеризуються тісним зв'язком з основними догматами християнства. Саме вона є оплотом державності й гармонійного розвитку суспільства. Велика культурна традиція є домінуючою у загальноєвропейському культурному розвитку, оскільки забезпечує оптимістичну картину світу.

У свою чергу субдомінантна за значенням мала культурна традиція з самого початку свого існування являє собою осередок альтернативного мислення, альтернативну картину світу. З часу виникнення й до сьогодні вона підтримується суспільною меншістю, відзначаючись

переважно підпільним характером існування. У її простір увійшли різноманітні апокрифічні доктрини та культу, які свого часу разом з християнством претендували на домінуюче становище. На відміну від християнства, вони не отримали офіційного визнання, але не зникли, а продовжували і продовжують існувати «в тіні».

Мала традиція перебуває у стані постійної боротьби із домінуючою великою і характеризується надзвичайно песимістичним світосприйняттям. Велику роль у її формуванні відіграє гностична міфологія, і особливо – міф про Софію, який базується на ідеї споконвічної недосконалості й приреченості світу (звертає на себе увагу подібність цього міфу до легенди про Люцифера – проклятого ангела). Не останню роль у філософії гностиків відіграє ідея повної свободи від закону та будь-яких моральних зобов'язань. У цьому полягає її повна протилежність філософії християнській.

Попри свій багато в чому негативний духовний потенціал мала культурна традиція відзначається надзвичайною «живучістю». Вже два тисячоліття поспіль вона співіснує з великою, виступаючи у ролі своєрідної «підпільної» культурної альтернативи і у певні історичні періоди «визирає з підпілля», здійснюючи великий вплив на культурні й мистецькі процеси. Як правило, це періоди суспільно-історичних криз.

До малої культурної традиції належать найрізноманітніші течії й вірування, проте усі вони демонструють дивовижну єдність в основних своїх постулатах і є взаємодоповнюючими. Зокрема, серед цих найсуттєвіших рис спільності – ідея таємного знання, що здатне перетворити світ; маніхео-гностична міфологія та філософія; загострений есхатологізм; ідея іншості по відношенню до світу великої традиції, яка несе у собі імпульс до відторження цього світу, консолідація за ознакою «ми – інші»; аристократизм обраності; інтерес до різноманітних духовних та тілесно-духовних практик, що забезпечують входження у змінений стан свідомості.

Сутнісна характеристика малої культурної традиції детально викладена у статтях культуролога І. Яковенка. У контексті ж нашої статті увагу буде сконцентровано на такій суттєвій її особливості, як синкретизм.

Великій культурній традиції, базованій на приматі розуму, мала традиція протиставляє культ інтуїтивного прозріння. Домінанта чуттєвого, гіперемоційності, характерні для подібного світовідчуття провокують до занурення у підсвідоме, у світ ірраціонального, трансцендентного. Відповідно, аналітичності світовідчуття великої традиції протистоїть синкретизм мислення малої: пізнання явищ відбувається не шляхом характерного для аналітичного процесу «розщеплення» їх на окремі компоненти, а являє собою осягнення їх в усій цілісності. Синкретизм мислення виявляє себе також і на концептуальному рівні у філософії та мистецтві. «Малій традиції притаманна синкретична нерозривність основних топосів. У текстах adeptів малої традиції Ковчег заповіту – чаша Грааля – Золоте Руно – філософський камінь поєднуються у певній надраціональній тотожності... Тут панує принцип магічної свідомості: усе в усьому. Раціональне пояснення конструкцій такого роду є доволі проблематичним. Можна стверджувати, що чаша Грааля чи Золоте Руно виступають частковими модальностями або ж знаками єдиної сутності. У даному випадку ми стикаємося з синкретично-магічним переживанням універсуму» [15].

Простежимо як саме принцип синкретичного мислення («усе в усьому») реалізується у мистецтві романтичної традиції на рівні інтерпретації ряду його суттєвих тематичних складових. Повноцінне розуміння глибинного сенсу романтичного синкретизму потребує їх детального розгляду.

Тема смерті у романтичній традиції великою мірою є еквівалентною темі Бога. Це формулювання звучить різким дисонансом у порівнянні зі своєю більш природною антитезою: Бог є життя. Однак тема Бога виступає у романтичному мистецтві своєрідною іпостассю романтичної «втечі від дійсності», в даному сенсі – парадоксально тотожною по відношенню до теми смерті. Своєрідним еталоном у цьому контексті можуть служити казки Г. Х. Андерсена, де смерть подається не як трагедія, а навпаки – привносить катарсичне просвітлення, звільнення від тяжких пут життя, прозріння (яскраві приклади – казки «Дівчинка з сирниками», «Русалонька»). Бог у даному випадку розуміється не як злий Деміург маніхео-

гностичних вчень, творець недосконалого світу, а як Всеблагий Творець, що приймає людину у свої обійми, повертаючи їй втрачений рай. Разом з тим ця концепція являє собою не що інше, як просвітлену версію гностичної ідеї вивільнення змученої земним існуванням душі з в'язниці-тіла. Прикладом музичного втілення цієї ідеї у романтиків може служити останній номер вокального циклу Ф. Шуберта «Прекрасна млинарка» («Колискова струмка»), де струмок пропонує розчарованому героєві навіки спочити на своєму дні. Інтонації заколисування у поєднанні з просвітленим мажором малюють картину привабливості смерті-забуття, що несе з собою звільнення від усіх земних страждань.

Аналогічно і в рок-мистецтві «... змінюється саме відношення до смерті, яка не лякає, а стає пристановищем жаданого впокоєння» [12]. Одним з яскравих прикладів реалізації цієї концепції у рок-музиці може служити пісня гурту ДДТ під назвою «Ворони», текст якої містить наступні рядки:

Свеча догорела, упало кадило,
Земля, застонав, превращалась в могилу...

Я бросилась в небо за лёгкой синицей.

Теперь я на воле, я – белая птица.

І далі:

Взлетев на прощанье, кружась над родными,

Смеялась я, горя их не понимая.

Мы встретимся снова, но будем иными.

Есть вечная воля. Зовёт меня стая!

Навіть ця остання, просвітлена за текстом строфа звучить на тлі досить сумного музичного оздоблення: на відміну від просвітленого фіналу шубертівського вокального циклу, пісню Ю. Шевчука витримано у похмурих фарбах і ритмах поховальної процесії. Тим більш вражаючим контрастом звучить вокальний злет на словах «я – белая птица» з подальшим широким розспівом, що несподівано долає цим своїм відчайдушним поривом «силу земного тяжіння» – інерцію важкої траурної ходи.

Таким чином, згадані твори разом являють собою цікавий приклад реалізації однієї і тієї ж ідеї – на абсолютно різному художньому матеріалі.

Тема смерті знаходить своє продовження у темі вічних, безцільних блукань. Зокрема, образ Летючого Голландця – корабля-привида, населеного мертвими, який вічно блукає морем, – може претендувати на роль емблеми романтичного мистецтва, оскільки є символом невтомних, але позбавлених сенсу шукань бентежного духу романтичного героя.

У рок-мистецтві ХХ століття цей образ знаходить несподіване, але цілком логічне, відповідно до специфіки часу, трактування. Корабель-привид у творчості рок-митців перетворюється на поїзд, тролейбус або ж якийсь інший вид транспорту, що везе мертвих і не має ні водія, ні певного маршруту, ні пункту призначення. Ця особливість образного ряду пісень рок-музикантів вже знайшла висвітлення у роботах сучасних культурологів. «У пісні Віктора Цоя «Тролейбус» детально описується простір, у якому знаходиться герой. Тролейбус їде на схід, його мотор заіржавів, а в кабіні немає водія... Тролейбус – це щось на зразок труни або човна Харона... Харон-водій відсутній, їх шлях безнадійний, подібно до Летючого Голландця, пасажири тролейбуса приречені на вічні скитання», – пише К. Дайс [3, с. 218]. Феномен, окреслений авторкою, описується також у статті Д. Ступнікова: «Смерть для ліричного героя – це чудовий світ, де все інше і куди можна потрапити, лише рухаючись якоюсь астральною залізницею» [12]. На наш погляд, автор, розглядаючи образ поїзда – вісника смерті, між іншим, не випадково посилається на Зигмунда Фрейда. Романтичний культ почуття має свої закономірні наслідки: активізація почуття призводить до активізації підсвідомості, викликаючи з її надр архетипи (човен Харона), що набувають відповідного до специфіки часу оформлення.

Смерть, що розуміється як єднання з Абсолютом, може частково замінити змінений стан свідомості – наркотичне чи алкогольне сп'яніння, сон:

Засыпай, на руках у меня засыпай,

Засыпай под пенье дождя.

Засыпай! Там, где неба кончается край,
Ты найдёшь потерянный рай.
(Гурт «Ария»)

(Цей приклад, на відміну від пісні ДДТ, максимально наближається до шубертівської інтерпретації).

Отже, смерть, пізнання Бога, езотеричне прозріння несуть у контексті романтичної культурної традиції абсолютно ідентичне концептуальне навантаження. Додамо до сказаного наступну суттєву деталь: усе зазначене виявляє також повну свою тотожність з концептом Мрії – недосяжної, нездійсненої, яка являє для романтика будь-яких часів специфічну міфічну реальність у лосевському розумінні цього слова. В ореолі мрії (ідеалу) інтерпретується в мистецтві романтичної традиції весь тематичний комплекс, пов'язаний із «втечею від дійсності» – тема природи, історична тема, екзотика тощо. Найбільшою ж мірою це стосується теми кохання.

Можливо, у світлі сказаного вище не виглядатиме неприродним те, що наступна з «вічних тем», використовуваних носіями романтичної культурної традиції – тема кохання – також аналізуватиметься у контексті ідеї смерті.

Кохання та романтизм сприймаються майже як синонімічні поняття. У жодного з композиторів-класиків не знайдеться такої широкої й тонкої палітри почуттів і жоден музичний напрям не дав світовому мистецтву стільки шедеврів, присвячених коханням. Саме у мистецтві романтичної традиції знайшла своє продовження і якнайповніше реалізувалась одна з найкрасивіших ідей лицарської культури доби Середньовіччя – культ Прекрасної Дами. Разом з тим, неможливо заперечити, що найпопулярнішою з усіх романтичних тем є тема нещасного, нерозділеного кохання, власне, не кохання як такого, а страждання, яке приносить закоханому недосяжність його ідеалу.

Дещо менше привертає до себе увагу неприродність самого ідеалу. Звернемося до витоків. У культурі середньовічного лицарства дамою серця, як правило, ставала дружина сюзерена – заможного феодала, на службі в якого знаходився закоханий лицар-васал. Мрія про кохану, таким чином, була в принципі нездійсненою – зрада сюзеренові загрожувала смертю, не кажучи вже про порушення лицарського кодексу честі. Водночас подібне куртуазне кохання знаходило підтримку і доволі сильно заохочувалось у феодальних колах середньовічного суспільства. Це було вимогою часу: заохочення «тонких» почуттів до жінки, як і взагалі лицарських ідеалів честі, відваги, благородства, служило єдиній меті – відбувався поступовий, повільний і доволі болісний процес приборкання «варварства», грубих інстинктів людської натури. Не останню роль у цьому безумовно прогресивному виховному процесі відіграла церква (необхідним маніпулятивним компонентом у даному зв'язку виступав також санкціонований католицьким священством карнавал – індульгована можливість раз на рік «випустити пар», дати волю усім стримуваним низьким поривам грішної людської натури).

Отже, у середньовічну добу вперше в європейській культурі брутальному, тваринному оволодінню жінкою було протиставлено нечувану досі альтернативу – куртуазне кохання, яке знаходило своєрідний вихід-сублімацію у віршах та піснях трубадурів. Це якісно нове почуття було на той час вагомим поступом у довгому процесі формування Людини, проте кохання як платонічне обожнювання ідеалу не є природним у принципі. У романтиків же воно взагалі не має перспективи матеріальної реалізації. Не випадково єдиною можливою перспективою подібного кохання є розчарування. Прекрасна Дама, напівреальна Незнайомка О. Блока («Дыша духами и туманами...») не може і не має права стати хоч трохи реальнішою. У творчості романтиків тема кохання реалізується у двох основних формах: мрія про кохану та подальше страждання, спричинене недосяжністю ідеалу або ж розчаруванням у ньому.

У творчості рок-музикантів тема кохання інтерпретується у типово романтичному дусі: щасливе кохання, власне, кохання як таке майже не оспівується, предметом творчості виступає лише розчарування або мрія. У контексті сказаного дещо згладжується шокуючий ефект твердження, висловленого в одній зі статей Катериною Дайс стосовно того, що найкращою жінкою у сприйнятті російського рок-музиканта є жінка мертва. Не слід сприймати це як натяк авторки на прояви некрофілії: у даному випадку ми усього лише стикаємося з доведенням

до свого логічного завершення романтичного ідеалу. Твердження К. Дайс відображає саму сутність явища: народжений середньовіччям ідеал Прекрасної Дами (Мрії) є мертвим за своєю сутністю. Це – нежива, неіснуюча жінка. Між образом цілком живої, «дихаючої», реальної Анни Кареніної Лева Толстого та феєричної Незнайомки Олександра Блока лежить довгий, багатий подіями шлях внутрішніх духовних метаморфоз. Вивчення їх природи у світлі сучасної духовної кризи людства набуває неабиякої актуальності.

Вимріяний «ідеал» заважає сприймати кохану людину в усій багатогранності її особливостей. Е. Т. А. Гофман, який безумовно розумів «тіньові сторони» душі екзальтованого й засліпленого власним егоцентризмом романтика, в одному зі своїх творів дає блискучу пародію на подібного роду «закоханість». Талановитий юнак на ім'я Натаніель, поет і справжній романтик, розриває стосунки з простою і не позбавленою здорового глузду дівчиною Кларою, оскільки вона «не розуміє» його: тільки-но він починає читати їй свої сповнені похмурого містицизму вірші, як та вмить розвіює натхненний порив поета, нагадуючи, що в неї збігає кофе. Юнак не розуміє, що це – аж ніяк не прояв убогого міщанства, а спроби коханої зцілити його. Натомість він до нестями закохується в Олімпію, яка, на відміну від «невігласки» Клари, слухаючи його вірші, час від часу зітхає та промовляє «Ах!». Він бачить у дивній дівчині «споріднену душу» і все більше захоплюється нею, аж поки врешті-решт не виявляється, що Олімпія – не людина, а майстерно виготовлена лялька. Обдуреним виявляється не лише головний герой повісті, а й усі жителі провінційного містечка – адже ляльку охоче було прийнято до місцевого «бомонду». Проте сутність сатири Гофмана полягає у тому, що першими неживий автомат почали обожнювати не вбогі духом філістери, а саме романтичний герой.

Інший, не менш блискучий приклад розвінчання романтичного ідеалу, також являє собою сатиру. Це – описана О. Пушкіним історія кохання Володимира Ленського, який також чомусь обирає легковажну Ольгу, яка після загибелі юного поета досить швидко його забуває. Пушкін навмисне використовує прийом відвертого зіставлення двох пар – Онегіна й Тетяни та Ленського й Ольги – і навмисне провокує у читачеві роману відчуття певного здивування з приводу того, що Ленський так і не помічає поетичної Тетяни, яка, здавалося б, є більш гідною п'єдесталу романтичного кохання.

Схильність до засліплення вимріяним, ілюзорним ідеалом, неспроможність бачити красу реальності – ці особливості тісно пов'язані з езотеричною природою романтичного світовідчуття, в основі якого лежить ідея маніхео-гностичного відторження усього земного як недосконалого у принципі. Середньовічний культ Прекрасної Дами, захопучий свого часу католицькою церквою, має спільне коріння з ідеєю християнської жертвовності. Кінцевим вираженням її є аскеза, ідеал чернецтва. Романтичне кохання фактично є тотожним служінню святому Граалю – неземному ідеалу, якого достойні лише обрані. Тотожність езотеричної теми і теми кохання простежується у багатьох творах митців романтичної традиції. Найяскравіші приклади – «Золотий горщик» Е. Т. А. Гофмана, «Лоенгрін» та інші опери Р. Вагнера, «Незнайомка» О. Блока. Їх концептуальними аналогами виступають відповідні образи рок-мистецтва: Солодка N – лейтмотив творчості Майка Науменка; своєрідний жіночий образ, що часто фігурує у піснях Бориса Гребенщикова – загадкова «сестра», яка асоціюється більше з черницею, жрицею, аніж з коханою; загадковий жіночий образ пісні «Я здесь» групи «Арія», також поданий у безумовно езотеричному освітленні. Закономірним явищем у даному сенсі виглядають також фантастичні жіночі образи романтичного мистецтва (Снігуронька, Мавка, Волхова, Русалонька, Ундіна тощо) та їх аналоги у рок-творах («Formentera lady», «Moon child» групи «King Crimson»), персонажі підкреслено надреальні, наділені мудрістю духів, стихій – провідники до світу трансцендентного.

Отже, розгляд особливостей інтерпретації ряду суттєвих тем романтичного мистецтва дозволяє дійти наступного висновку: Бог, смерть, кохання, мрія означають у мистецтві романтичної традиції одне і те ж. У романтичних творах різних часів вони часто постають як взаємозамінні, концептуально тотожні топоси. Саме таким чином у тематичному просторі романтичного мистецтва реалізується синкретизм – одна з найхарактерніших особливостей малої культурної традиції. Він повною мірою простежується в рок-культурі, яка, пропри

специфічні риси своєї «зовнішньої оболонки», на глибинному, сутнісному рівні продовжує романтичну традицію в мистецтві, репрезентуючи відповідну ментальність.

ЛІТЕРАТУРА

1. Васильєва Л. Л. Рок-музика як фактор розвитку культури другої половини ХХ століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 / Лариса Леонідівна Васильєва. – К., 2004. – 19 с.
2. Дайс Е. А. Поиски Софии в русском роке: Майк и БГ / Е. А. Дайс // Нева. – 2007. – № 8. – С. 196-226.
3. Дайс Е. А. Русский рок и кризис отечественной культуры / Е. А. Дайс // Нева. – 2005. – № 1. – С. 201-230.
4. Лексина-Цыдендамбаева А. В. Неоромантический импрессионизм как основа художественного мира В. Цоя / А. В. Лексина-Цыдендамбаева // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь, 1999. – Вып. 2. – С. 97-101.
5. Ліва Н. В. Європейська романтична культура ХІХ ст. та вітчизняна рок-культура 1970-80-х рр.: компаративний аспект / Н. В. Ліва // Культура і сучасність: альманах. – К., 2009. – № 1. – С. 79-85.
6. Ліва Н. В. Легенда про Фауста та її концептуальні модифікації в мистецтві романтичної традиції / Н. В. Ліва // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. – К., 2009. – Вип. 15. – С. 195-203.
7. Ліва Н. В. Тип митця в музичній культурі романтизму та рок-музикант ХХ століття: культурологічні паралелі / Н. В. Ліва // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб. наук. праць. – К., 2009. – Вип. ХХІІ. – С. 120-127.
8. Милюгина Е. Г. Вавилон это состояние ума: миропонимание русских рок-поэтов в контексте романтической традиции / Е. Г. Милюгина // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь, 2000. – Вып. 4. – С. 167-173.
9. Милюгина Е. Г. Феномен рок-поэзии и романтический тип мышления / Е. Г. Милюгина // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь, 1999. – Вып. 2. – С. 53-60.
10. Мурашковский Ю. С. Закономерности развития искусств // [Электронный ресурс]. – Режим доступа до джерела: http://moby.seth.ru/art/book/43_19.html.
11. Сыров В. Н. Стилиевые метаморфозы рока или путь к «третьей» музыке: монография / В. Н. Сыров. – Нижний Новгород: Издательство Нижегородского университета, 1997. – 210 с.
12. Ступников Д. О. Символ поезда у Б. Пастернака и рок-поэтов // [Электронный ресурс]. – Режим доступа до джерела: <http://rock-poezia.ru/page2.html>.
13. Чебыкина Е. Е. Русская рок-поэзия: прагматический, концептуальный и формо-содержательный аспекты: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Елена Евгеньевна Чебыкина. – Екатеринбург, 2007. – 23 с.
14. Чумакова Ю. А. Трансформация романтического мотива безумия в трактовке группы «Крематорий» / Ю. А. Чумакова // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь, 2000. – Вып. 4. – С. 174-177.
15. Яковенко И. Г. Большая и малая традиции европейской культуры: к постановке проблемы. Статья 1. // [Электронный ресурс]. – Режим доступа до джерела: <http://www.lebed.com/2006/art4592.html>.
16. Яковенко И. Г. Большая и малая традиции европейской культуры: к постановке проблемы. Статья 2. // [Электронный ресурс]. – Режим доступа до джерела: <http://www.lebed.com/2006/art4598.html>.

ВНЕСОК НАЦІОНАЛЬНИХ МЕНШИН У ФОРМУВАННЯ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КУЛЬТУРИ ЖИТОМИРСЬКОГО КРАЮ

У роботі розглядається вплив національних меншин на формування хореографічної культури Житомирського краю. Культура різних етнічних угруповань та національних меншин позначилася на своєрідності тенденцій і закономірностей розвитку Житомирського регіону та української культури в цілому. В процесі опитування з'ясовано побутування автентичних та напливових танців на Житомищині.

Ключові слова: танцювальне мистецтво, хореографічна культура, фольклор, національні меншини.

ВКЛАД НАЦИОНАЛЬНЫХ ГРУПП В ФОРМИРОВАНИЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ ЖИТОМИРСКОГО КРАЯ

В работе рассматривается влияние национальных меньшинств на формирование хореографической культуры Житомирского края. Культура разных этнических групп и национальных меньшинств отразилась на своеобразии тенденций и закономерностей развития Житомирского региона и украинской культуры в целом. В процессе опроса выяснено бытование аутентичных и заимствованных танцев на Житомищине.

Ключевые слова: танцевальное искусство, хореографическая культура, фольклор, национальные меньшинства.

THE CONTRIBUTIONS OF THE NATIONAL MINORITIES IN THE FORMATION OF THE CHOREOGRAPHICAL CULTURE OF ZHYTOMYR REGION

The influence of the national minorities on the formation of the chorographical culture of Zhytomyr region is reviewed in the work. The culture of different groups of people and national minorities effected the development of the specific tendencies and patterns in Zhytomyr region and Ukrainian culture as a whole. In the process of questionnaire it was found out about the existence of the authentic dances in Zhytomyr region.

Key words: dance art, chorographical culture, folklore, national minorities.

Розвиток культури кожного етносу і формування її особливостей пов'язані з природним середовищем та способом господарських занять населення. Кліматичні, біологічні та географічні фактори, сусідство з іншими націями, історичні події, що протягом тривалого часу відбувались в Україні, впливали на духовний світ людини, характер, темперамент народу та на її танцювальну культуру. На цьому шляху культура українців зазнавала певного впливу інших народів, її елементи включалися в традицію домінантного етносу. В різних регіонах протягом тривалого часу сформувалися певні особливості побуту і традиційної культури.

В історичному і культурному плані цікавим є Житомирський край – своєрідне територіальне утворення, де з сивої давнини разом проживали різні етнічні угруповання та національні меншини: російська, польська, білоруська, чеська, єврейська та інші, що визначило своєрідність тих тенденцій і закономірностей, які стали частиною історичного розвитку української культури в цілому. У зв'язку з довготривалими контактами українці Житомищини

запозичили деяку кількість танців від росіян – «Коробочка», «Подеспанец», «Бариня», поляків – «Краков'як», білорусів – «Лявоніха», євреїв «Шир», «Ойра», «Карапет» та ін.

Ця особливість завжди спрямовувала увагу вітчизняної історичної науки на пошук аргументів, необхідних для виявлення своєрідності культури українського етносу, яка відзначена певними явищами поліетнічної контактності. Щодо Житомирщини, то її культурно-мистецький досвід висвітлюється в авторефераті Даценка [6], епізодично в контексті історичних нарисів різної тематики та окремих статей.

Суть нашого дослідження полягає у виявленні специфіки процесу взаємовпливу культур та провідних тенденцій українського танцювального мистецтва Житомирського регіону.

Матеріали К. Василенка, Ю. Чурка, І. Гуменюка про хореографічне танцювальне мистецтво та матеріали історико-етнографічного дослідження – К. Кутельмаха, В. Бондарчика, Д. Слеповича потребують систематизації та створення на цій основі узагальнених характеристик хореографічної культурно-мистецької спадщини Житомирщини [3; 10; 5; 8; 2; 9]. На підставі матеріалів, зібраних під час польової роботи, можна з'ясувати особливості перебігу української хореографічної культури у цьому регіоні.

Мета роботи – розкрити специфіку хореографічної традиції Житомирського регіону, яка сформувалася під впливом національним груп.

При збереженні етнотериторіальної цілісності культура поліського етносу є гетерогенною як у просторі, так і в часі. Відповідно до концепції множинності і різноякісності культур (М. Данилевський, О. Шпенглер, А. Тойнбі) [8], її можна розглядати як сукупність етнолокальних культур, що сформувалися протягом історії.

Слід зауважити, що в складних процесах взаємовпливу культур одним з головних чинників є сусідство етнічних територій.

Крім генетичного коріння, хореографічну культуру сусідніх народів об'єднує типологічна схожість, обумовлена походженням одних і тих же стадій суспільної еволюції. Історія засвідчує, що на однакових етапах дійсність аналогічним чином відображалася в художній творчості.

К. Василенко зазначав: «Нині дуже широко побутує термін «взаємодія», як внутрішня основа розвитку національних культур. Саме ця категорія набирає методологічного принципу, який включає до себе такі поняття, як взаємовплив, взаємозбагачення, взаємозв'язки, збагачення, що є родовими до цієї категорії, однак вужчі за неї, доповнюють, уточнюють, фіксують відносини між культурами, конкретизують останні» [4, с. 288]. Це положення слід брати до уваги всебічно, без зміщення акцентів на користь тієї чи іншої національної культури взагалі і хореографії зокрема.

Взаємини між хореографічними культурами народів сусідніх країн – одна з найцікавіших, але, на жаль, ще малодосліджених проблем. За умов інтенсивного розширення міжнародних зв'язків взаємовплив різних національних культур – річ цілком природна. Але такий взаємовплив спостерігається ще в далекі часи, до виникнення, становлення сучасних етносів.

Істотну роль у поглибленні гетерогенності етнокультури краю зіграла колонізація окремих регіонів України (XV–XIX ст.) сусідніми державами (Великим князівством Литовським, Річчю Посполитою, Росією).

Як пише В. Камін, «танець, являє собою підпорядковані певній ритмічній структурі художні рухи, пози, жести, завдяки чому люди відображають свої почуття, вподобання а також зміст подій танцювального дійства. Народним танцям притаманні особливість характеру і своєрідна манера виконання. Специфіка побутового і святкового вбрання, музичного супроводу сприяють оригінальності кожного фольклорного танцю певного етносу і різноманіттю хореографічної культури» [7].

Танці на Поліссі можна поділити на дві групи:

- а) автохтонні;
- б) напливові, або запозичені танці.

Нині на Житомирщині надзвичайно розгалужена мережа танців: гопаків, козачків, польок з автохтонною основою та напливових – польських, російських, білоруських, єврейських.

Початок ХХ ст. жорстко детермінував культуру поліських міст і сіл. Одним з основних занять у вільний час були розваги. Молодь ходила на вечірки, захоплювалась різноманітними вуличними іграми. Духовна культура сільського, частково містечкового населення мала значною мірою традиційний, етнічно замкнений характер. Це було обумовлено низьким рівнем освіти та грамотності, побутовими культурно-національними особливостями і звичаями окремого поселення в контактах представників різних національностей.

Якщо росіяни, українці, білоруси, поляки мали схожі звичаї і обряди та були близькі за мовою, то між названими етнічними групами і єврейськими поселеннями, які складали більшість міських жителів, існували значні культурно-побутові відмінності.

Достатньо поширеним танцем на Житомирщині є єврейський за походженням «Шир». Він має характерні особливості виконання у різних районах області. Так, у Радомишльському районі танцювали, як хоровод, в Баранівському – як кадрили. Цей танець побутує не тільки на українському Поліссі, він відомий у білоруського народу під назвою «Шор», у єврейського – як «Шер». Також «Шир» є і в селі Ялинівка Червоноармійського району, і в хуторі Мокляки при селі Нараївка. У селі Бараші Ємільчинського району танець «Шира» виконувався з підтрускою. А в селі Вишевичі Радомишльського району побутує, як танець «Ширва». Чому така назва? Ніхто не знає.

У ХІХ ст. за переписом 1897 року в Російській імперії найбільше євреїв було у Бердичеві, який є частиною Житомирської області: 79,8 % усіх жителів міста [2]. До 1917 року в Російській імперії існували закони, які обмежували в правах євреїв. З 1917 року Лютнева революція проголосила рівність усіх націй. Тому єврейські партії вийшли з підпілля і почали активну діяльність. В Житомирському обласному архіві збереглися газети того періоду – «Вольнь», «Вольнская молва», «Вольнская жизнь», «Наша Вольнь».

З дослідження білоруських єврейських общин ХІХ ст., зазначає Д. Слепович, «ми отримуємо уявлення зі свідочств сучасників» [9, с. 82]. На думку Д. Слеповича, безцінною є праця «Спогади бабусі» П. Венгерової. Описуючи своє весілля, що відбулося в 60-х роках ХІХ ст., П. Венгерова, зокрема, зазначає: «Ми станцювали польку-мазурку з фігурами і мали великий успіх» [9, с. 83]. Спогади про весілля її сестри в 1848 р. в Брест-Литовському дає ще більше інформації такого роду: «Батько і почесні гості із задоволенням дивилися на сольний танець, російський «козачок», який посилюється великою кількістю художніх фігур і граціозними рухами. За козачком слідувала в дуже швидкому темпі «галопида», яку танцювали парами довкола всього залу, зупиняючись на момент в кожному його кутку. Потім танцювали веселий танець «бейгелз», свого роду хоровод; потім «хосидл», що супроводжується надзвичайно бадьорою музикою, і на закінчення танцювали вельми манірно «контраданс» – дводольні танці в середньо-рухливому темпі, які сформовані в руслі єврейської культури приналежні до жанру клезмерського репертуару» [9, с. 83].

Мистецтво клезмерів найяскравіше виявилось в Україні, Польщі, Литві, Галичині, Бессарабії в кінці ХVІІІ ст. – першій половині ХХ ст. Чимало євреїв проживали на Житомирщині, а саме в Бердичеві, де були навіть цілі сім'ї клезмерів¹.

Мистецтво клезмерів стало гілкою фольклору музичного і танцювального, середнього і східноєвропейського єврейства і увійшло до історії як вид світської (на відміну від хасидського) творчості. Подібно до інших видів єврейської музичної творчості, творчість клезмерів набувала впливу фольклору (а деколи і професійного мистецтва) народів, що жили по сусідству з євреями, – німців, українців, поляків, румун (мелодійні звороти румунської народної музики особливо характерні для мистецтва клезмерів), створюючи своєрідне і самобутне мистецтво. Вони грали найчастіше в мандрівних ансамблях («капелах») з трьох-п'яти виконавців на весіллях, балах, святкових гуляннях, ярмарках. Провідним інструментом була скрипка, використовувалися різні поєднання: цимбали, контрабас, кларнет, труба, флейта, барабан з тарілками. За деякими відомостями, «клезмерами» вперше стали називати в ХІV–ХV ст. музикантів у єврейських общинах Німеччини і сусідніх країн. У Польщі ХVІ ст. клезмерів не приймали в цехи музикантів-християн. У ХVІІ ст. клезмери Праги утворили власну гільдію, вони супроводжували свята. Весільні танці – «Шер» («Ножиці»), «Бейгеле»

¹ Клезмери (від קְלַמֶּר, קְלַמֶּר, клі-земер, «музичний інструмент») – єврейські народні музиканти.

(«Бублик»), «Фрейлехс» («Веселе»), «Хосид» («Хасид») та інші. Не дивлячись на те, що більшість клезмерів не знали нотної грамоти і не записували твори, які, як правило, самі придумували або імпровізували, їх музика з роками фольклоризувалася, а імена клезмерів увійшли до історії єврейської музики як творців народного мистецтва.

Д. Слепович вказував, що навіть полька, краков'як і куяв'як прийшли в клезмерський репертуар у практично незмінному вигляді порівняно з польськими жанровими варіантами, зберігши типові для них метроритмічні ознаки. Карагод-хоровод – плавний дводольний круговий танець, був адаптований клезмерами з білоруського інструментального фольклору. На поліських єврейських весіллях нерідко звучали також лансьє, кадрили, вальс, полонез, мазурка [9, с. 84].

В Овруцький район на Житомирщині завезли на нові місця свої традиції, звичаї, танці чеські емігранти, які в 60-х роках XIX ст. переселялися на Волинь.

Значного поширення набула полька (від чеського «пулька», або половинка, півкроку) – народний чеський танець, виконується по колу парами. Набувши широкої популярності в другій половині XIX століття у Європі, він прийшов в Україну. Спочатку побутував як бальний танець у місті, потім, поступово асимілюючись, увібравши національний характер, перейшов до сільської місцевості. Нова якість відбилася у лексиці, композиції, музиці, у цілому ряді своєрідних образно-тематичних ознаках. Різноманітні мелодії польок дають можливість закласти в характер руху основне лексичне ядро, яке походить від району побутування танцю [3, с. 268-281].

На Житомирщині побутують такі польки: «Ойра», «Полька тиць» («Полька-немка»), «Один лишній», «На два боки».

Танцюють і «Краков'яка» на Житомирщині. Так, в Смільчинському районі мешканці розповіли, що неподалік від їхнього села Нараївки є село Красногорці, де колись жило багато поляків. Краков'як – один з улюблених польських народних танців. Майже всі його рухи побудовані на невеликих стрибках і підскоках, виконується дуже легко, ледве торкаючись землі, ніби стрімко ковзаючи вперед, у швидкому темпі. У танцю гарні, пластичні рухи, пози чітко витримуються. Музичним супроводом до краков'яку служать різноманітні народні мелодії тієї ж назви. Музичний розмір цих мелодій – 2/4. Танцюють краков'як парами. У танці багато загальних перебудовань по колах і діагоналям, які поєднують усіх виконавців. Є й соло окремих пар.

Польський краков'як (походить від назви польського міста Кракова) дістав своє визнання ще з вертепних видовищ як музично-хореографічна характеристика поляків. У подальшому (у XIX ст.) краков'як набув великої популярності як бальний танець і виконувався у салонах, танцювальних залах, з часом перейшов у народний побут і, одержавши більш динамічну лексику, став улюбленим народним танцем.

Танець «Карапет» завдяки сталій чіткій композиції, нескладним рухам (проходки, кружляння, прості повороти) є одним найулюбленіших танців в Україні. Цей танець під час Першої світової війни було завезено військовими моряками з Північної Америки [5, с. 5-6]. У подальших варіантах його виконували в Україні й під популярні російські мелодії: «Коробочка», «Страдание», «На реченьке» тощо.

Карапет (з вірменської – «Կարապետ» – «передвісник») – у вірменській міфології легендарний персонаж, що ототожнюється (після прийняття вірменами християнства) з Іоанном Хрестителем. Більшість сюжетів і мотивів, з ним зв'язаних, мають дохристиянське походження; сам персонаж перейняв функції древніх богів. Карапет в міфах, оповідях, віруваннях і піснях виступає подібно до Міхра (у староармянській міфології бог Сонця, небесного світла і справедливості), переможцем всіх девів; він укладає їх в темницю, але один з них – Кульгавий дев – просить Карапета звільнити його із в'язниці, обіцяючи служити в монастирі, до судного дня – вимітати з нього золу. Він – охоронець вірмен. При наступі ворога Карапет допомагає вірменським героям, які завдяки йому перемагають і винищують ворожі війська. Його назвали Мшо Султан (Султан Муша-Тарона – місця його монастиря) або Султан Святий Карапет. Карапет (подібно до архаїчного бога Тіру) – заступник мистецтв, що

обдаровує людей здібностями до музики, поезії, приносить успіх в спортивних змаганнях (Сурб Карапети твац, «обдарований святим Карапетом»). До нього звертали свої молитви народні співці-музиканти («ашуги»), канатні танцюристи («пахлевани»), акробати і борці [1].

Танець «Карапет» зустрічається у всій Житомирщині. І майже в кожному селі він має свою прикмету, яка відрізняє його від інших – чи то слова, чи музика з іншим характером. В селі Нараївка Смільчинського району виконується танець «Карапет» під гру баяна, гармонії і такі слова:

«Ой піду я в карапет
Порвати ботінки,
Осталися на ногах
Чулки та резінки».

А в селі Вишевичі побутує у такому словесному варіанті:

«Карапета една,
Карапета бедна
Почему ты бедна,
Потому я вредна».

В. Белінський писав: «Навіть і тоді, коли прогрес одного народу відбувається через запозичення у другого, він тим не менше відбувається національно!» [10, с. 316]. Дійсно, потрібно шанувати все, що маємо, та все, нажите нашими предками, що передалося нам у спадок.

Митці мають берегти перлини минулого і створювати нові твори хореографічного мистецтва, відстоюючи етичні цінності та формуючи у людей повагу до власної і чужої історії та культури.

ЛІТЕРАТУРА

1. Абемян М. История древнеармянской литературы / М. Абемян. – Ереван: Издательство АН Арм ССР, 1975. – 608 с.
2. Бондарчик В. К. Полесье. Материальная культура / В. К. Бондарчик, И. Н. Браим, Н. И. Бураковская. – К.: Наукова думка, 1988. – 448 с.
3. Василенко К. Український танець / К. Василенко – К.: Мистецтво, 1997. – 282 с.
4. Василенко К. Лексика українського народно-сценічного танцю / К. Ю. Василенко. – 3-є вид. – К.: Мистецтво, 1996. – 496 с., іл.
5. Гуменюк А. Українські народні танці / А. І. Гуменюк. – К.: Наукова думка, 1969. – 615 с.
6. Даценко П. Культурно-мистецька спадщина Житомирщини у вимірах українського духовного життя XIX – першої третини XX століття: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 / Даценко Петро Харитонович. – К.: Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2005. – 194 с.
7. Каміна Л. Роль балетмейстера у розвитку хореографічного мистецтва: (Методичний посібник: Формування особистості балетмейстера – автора хореографічних творів) [Електронний ресурс] / Каміна Л. І. // Український центр культурних досліджень. – 2007. – Режим доступу : http://www.culturalstudies.in.ua/2008_zv_13_2.php.
8. Кутельмах К. Аграрні мотиви в календарній обрядовості поліщуків / К. Кутельмах // Полісся України: матеріали історико-етнографічного дослідження / [ред. С. Павлюка, М. Глушка] – Львів: Інститут народознавства НАН України, 1999. – Вип. 2. Овруччина, 1995. – С. 191-210.
9. Слепович Д. Клезмеркая традиция в Беларуси / Д. Слепович // Музыкальная культура Беларуси: перспективы исследования. Матэрыялы XIV навуковых чытаньняў памяці Л. С. Мухарынскай / [Скадальнік Т. С. Якіменка]. – Минск: УА «Беларуская дзяржаўная акадэмія музыкі», 2005. – С. 81–88.
10. Чурко Ю. Белорусский хореографический фольклор / Ю. Чурко. – Минск: Вышэйшая школа, 1990. – 415 с.

**ДІЯЛЬНІСТЬ ПОЛЬСЬКИХ МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНИХ ТОВАРИСТВ
СТАНІСЛАВОВА НА ЗЛАМІ ХІХ – ХХ СТОЛІТЬ**

У статті розглядається історія створення польських музично-драматичних товариств Станіславава, що діяли на зламі ХІХ–ХХ ст., простежуються етапи розвитку музично-театрального життя польського музичного товариства ім. С. Монюшка та товариства «Театр ім. Олександра Фредра», характеризуються основні сфери їх діяльності, здобутки, систематизуються й узагальнюються відомості про постановки та провідних акторів та виявляється їх специфіка у контексті регіональних тенденцій.

Ключові слова: Станіславів, польські товариства, музично-театральне життя, театральні постановки.

Л. Б. РОМАНЮК

**ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ПОЛЬСКИХ МУЗЫКАЛЬНО-ТЕАТРАЛЬНЫХ ОБЩЕСТВ
СТАНИСЛАВОВА НА РУБЕЖЕ ХІХ – ХХ ВЕКОВ**

В статье рассматривается история создания польских музыкально-драматических обществ Станиславова, действующих на рубеже ХІХ–ХХ вв., прослеживаются этапы развития музыкально-театральной жизни польского музыкально-театрального общества им. С. Монюшка и общества «Театр им. Александра Фредра», характеризуются основные сферы их деятельности, достижения, систематизируются и обобщаются ведомости о постановках и ведущих актерах и выявляется их специфика в контексте региональных тенденций.

Ключевые слова: Станиславов, польские общества, музыкально-театральная жизнь, театральные постановки.

L. B. ROMANYUK

**THE ACTIVITY OF POLISH MUSICAL-DRAMATIC SOCIETIES IN STANISLAVIV
ON THE FRACTURE OF THE XIX – XX CENTURY**

The article examines the history of creation of Polish musical-dramatic societies in Stanislaviv, that operated on the fracture of the XIX–XX century, traces the stages of the development of the musical-theatrical life of S. Moniusko Polish musical society and of the societies «Alexander Fredro Theatre», determines the basic spheres of their activity, marking accomplishments and achievements, systematizes and summarizes the information about raising and about leading actors and exposes their specific in the context of regional tendencies.

Кінець ХІХ – перша третина ХХ століття – один з найважливіших періодів у становленні національної культури в Галичині, що складає цілу епоху, яка характеризується загальним піднесенням духовності та професіоналізації музичного життя. У цей час

створюються перші громадські осередки – народні доми, читальні, школи; організуються театральні гуртки, самодіяльні хорові товариства, мистецькі об'єднання, фахові навчальні музичні заклади, поява яких сприяла активізації концертного життя, спонукала до творчості композиторів і позитивно впливала на формування і становлення музичного виконавства.

Серед багатьох міст Західної України означеного періоду виділяється Станіславів (тепер Івано-Франківськ), один із найрозвинутіших осередків мистецького життя регіону, в якому поряд з українськими активно діяли польські, німецькі та єврейські культурно-просвітницькі й музичні товариства. Діяльність цих товариств значно активізувалася наприкінці ХІХ – початку ХХ ст., що було пов'язано з поступовою демократизацією суспільно-політичного життя Галичини. Особливо зростає в цей час роль театру як важливого чинника духовної культури населення краю.

Музично-театральний рух в Україні в цілому і в Галичині зокрема вже неодноразово був предметом розгляду відомих науковців, серед яких О. Шреєр-Ткаченко, Л. Архімович, М. Загайкевич, О. Литвинова, Л. Корній, О. Паламарчук та інші, в яких театр визначається як найбільш демократичний та синтетичний вид мистецтва. Польський музиколог Л. Мазепа, називаючи Станіславів в числі потужних центрів музичної культури, на підтвердження наводить деякі епізоди діяльності польського Музичного товариства ім. С. Монюшка і Консерваторії при ньому, акцентуючи увагу на освітній сфері [3]. Однак досі немає дослідження, яке б розкрило у повній мірі всі грані мистецької практики цього товариства, серед яких вагоме місце посідає музично-драматична. Щодо польського товариства «Театр ім. Олександра Фредра», то його творча спадщина жодним чином не відображена в наукових працях сучасних дослідників.

Тож метою запропонованої статті є висвітлення діяльності польських музично-драматичних товариств Станіславова, що діяли на зламі ХІХ – ХХ ст. та виявлення їх специфіки у контексті регіональних тенденцій.

Провідна роль у піднесенні культури Станіславова означеного періоду належала музично-театральним та хоровим товариствам, які вирізнялися за змістом, формами та рівнем своєї діяльності. Деякі з цих організацій функціонували протягом тривалого часу і зробили значний внесок у процес піднесення музичного життя міста і краю; інші мали значення епізодичних. Товариств, які б об'єднували різні види творчої діяльності, було небагато. Серед них особливо вирізняється польське Музичне товариство імені Станіслава Монюшка (МТМ) («Towarzystwo muzyczne imienia Moniuszki»).

МТМ утворилося у 1879 р. в Станіславові на зразок Галицького музичного товариства у Львові, воно підпорядковувалося Малопольському зв'язку музичних і співацьких товариств у Львові. Відповідно до Статуту, Польське товариство мало охопити своєю діяльністю територію Станіславівського воєводства. Адміністративним роком вважався шкільний рік, а офіційною мовою – польська. У цьому відношенні МТМ не відрізнялося від інших подібних утворень на території Східної Галичини, які орієнтувалися на найповажнішу львівську організацію, а саме – Галицьке музичне товариство, що задавало «тон» від початку свого створення (1838 р.). Діяльність таких товариств була спрямована на пропагування польської культури, пріоритетне значення надавалося національній музиці, переважна більшість членів та учнів музичних закладів при товариствах були поляками [3].

Першим і впродовж тривалого часу незмінним головою МТМ у Станіславові був Болеслав Шамейт, а музичним керівником Єдлічка. Воно розмістилося по вул. Бельовського, 1 (тепер Леся Курбаса). Засновниками був прийнятий Статут, затверджений у 1879 р. Високим Намісництвом згідно із Законом № 134 від 15.11.1867 р. «Про утворення товариств». Періодично Статут дещо видозмінювався відповідно до вимог часу, зокрема у 1882, 1889, 1895, 1896, 1898, 1905, 1912, 1928, 1933 роках [19]. Зміни (до 1928 р.) були незначними і стосувалися загалом внутрішнього устрою організації.

Діяльність МТМ була спрямована на «поширення і плекання – в найширших верствах населення – музики як вокальної, так інструментальної». Для реалізації мети було поставлено низку завдань: 1) колективне та сольне, вокальне та інструментальне музикування; 2) виконання народної музики; 3) утримання музичної школи; 4) популяризація і розвиток

музики в краї; 5) утримання музичної бібліотеки; 6) проведення товариських вечірок і забав. Отже, коло поставлених завдань було досить широким і вимагало від засновників насамперед чіткої організації праці.

Структура МТМ була досить розгалуженою і складалася з адміністративних керівних і виконавчих органів. До адміністративних органів належали: а) вільне Згромадження (загальні збори); б) правління; в) ревізійна комісія; г) арбітражний суд. До виконавчих органів Товариства належали: а) музична комісія; б) дирекція музичної школи, яка з 1880 р. почала іменуватися Консерваторією. Керівництво школи (як і Музична комісія) підпорядковувалося Правлінню, здійснювало контроль над навчальними справами та двічі на рік готувало звіт про діяльність освітнього закладу [19].

Музична комісія була дорадчим органом Правління, її очолював директор музичної школи. Комісія спрямовувала діяльність товариства у музичній сфері, ухвалювала репертуар, терміни і кошториси постановок, безпосередньо займалася залученням аматорів та інвесторів.

Музичне товариство ім. С. Монюшка мало свої фонди, які початково склалися з членських внесків та вписового, з оплати за навчання в музичній школі, з прибутків від вистав, пожертв, оренди інвентаря, а згодом театральної зали. Пізніше МТМ перейшло на державне фінансування. Субвенції надходили до організації з Міністерства Освіти і Віросповідань, Високого Сейму, магістрату міста. Цей факт свідчить про пріоритетне значення польських товариств і організацій у Галичині, утворенню і розвитку яких сприяла держава, пригнічуючи натомість подібні українські утворення, котрі не мали підтримки з боку влади.

Товариство дуже активно діяло в мистецькій сфері. Було організовано симфонічний оркестр, чоловічий, жіночий та мішаний хори, а згодом за ініціативи Вітольда Матоги створено аматорський оперний колектив. Силами творчих колективів Товариства організуються концерти камерної, хорової, симфонічної, оперної музики, про що свідчать повідомлення у станіславській періодиці за 1885 р. Так, у квітні того ж року МТМ було виконано кантату «Свати» у двох частинах для хору, солістів і оркестру Міхала Бернадського – художнього директора Товариства [6]. На іншому концерті прозвучала увертюра Ф. Мендельсона «Сон у літню ніч» та ювілейна кантата В. Желенського, створена до 200-ї річниці перемоги Яна III Собеського над турками під Віднем [7].

Через дев'ять років діяльності Товариства виникла потреба побудови приміщення власного театру, оскільки прогрес у мистецькій сфері значною мірою залежав від наявності відповідно обладнаної сцени [15]. Автором проекту став інженер-залізничник Йозеф Ляпідський. За даними тодішньої преси і звітів Товариства-замовника, будівництво розпочалося 21 травня 1891 р. і закінчилося 22 листопада 1892 р. Новий театр очолив Люціан Квіцінський, а згодом Владислав Антоневський. На цій сцені робили перші кроки відомі театральні діячі Анджей Мілевський (режисер театру ім. Я. Словацького в Кракові), Ян Новацький (пізніше режисер театру «Багатель» у Кракові) та інші [16]. У приміщенні польського театру відбувалися концерти і вистави не тільки Музичного товариства Монюшка, але й інших польських і українських товариств і організацій, про що свідчать численні публікації у періодичних виданнях «Kurjer Stanisławowsky», «Діло» тощо. Оренда зали також приносила певні прибутки в касу товариства. Варто наголосити, що саме з відкриттям цього театру у Станіславі з'явилось відповідно пристосоване для мистецької діяльності приміщення, яке і до наших днів використовується як будинок обласної філармонії.

Період розквіту товариства був пов'язаний з ім'ям його нового керівника Віктора Міллера. Він сприяв залученню кращих виконавських сил Консерваторії для поповнення хорів та оркестру товариства. Активізувала свою діяльність оперна трупа, що здійснювала постановки найвідоміших і найскладніших за сценічним втіленням оперних вистав, у яких брали участь прославлені солісти того часу та місцеві виконавці. Серед цих постановок: «Галька» С. Монюшка, «Паяци» Р. Леонкавалло, «Тоска» Дж. Пуччіні. Тогочасна періодика постійно інформувала громадськість про мистецьку діяльність МТМ у Станіславі, чим, з одного боку, створювала йому рекламу, а з іншого, стимулювала зростання динаміки креативного процесу. У рецензіях зазначалося, що вищеназвані опери прозвучали на досить високому рівні і викликали значне зацікавлення публіки, наслідком чого була вщент заповнена

театральна зала. До виконання партії Тоніо у «Паяцах» Р. Леонкавалло був запрошений відомий оперний співак Адам Людвіг. Залучення до постановок відомих співаків сприяло підвищенню виконавського рівня оперної трупи, а відповідно і мистецького прогресу товариства [8].

Оперна трупа Товариства діяла дуже активно і вже 11 березня 1911 р. була представлена прем'єра нової опери – «Богема» Дж. Пуччіні. В головній ролі Мімі виступила відома співачка С. Корвін-Шимановська, сестра знаменитого польського композитора К. Шимановського [10]. Склад симфонічного оркестру цілком відповідав інструментовці Дж. Пуччіні, а хорове виконання відрізнялося злагодженим ансамблем і чистотою інтонації, що вказувало на значний професійний поступ у мистецькій діяльності Товариства та ретельність у підході до підготовки оперних спектаклів. Виразною рисою, яка відрізняла МТМ була його прогресивна репертуарна політика, спрямована на підбір кращих оперних полотен передусім сучасних авторів.

Товариство розширювало свою діяльність завдяки гастрольним турне містами Західної України: Львів, Чернівці, Коломия тощо. У Перемишлі оперний колектив побував у червні 1911 р., де на суд місцевої публіки було представлено два спектаклі («Гальку» С. Монюшка і «Богему» Дж. Пуччіні). Артистична трупа була досить значною і складалася з солістів, хору, симфонічного оркестру (з 42-х виконавців) та персоналу. Традиційно до виконання сольних партій були запрошені визначні співаки того часу Ванда Генріх і Адам Людвіг. Виступи МТМ у Перемишлі отримали значний резонанс, що, зокрема, виявилось у схвальних відгуках місцевої преси: «Враження, які залишилися від обох вистав, є надзвичайно гарними, оркестр просто досконалий, ансамбль дивовижний, може, навіть кращий, ніж у Львівській опері, диригент незрівняний, сольні партії на високому рівні. Вражала цілісність у виконанні опер...» [10]. Отже, рівень оперних вистав, підготовлених творчими силами товариства, був високим, чому значною мірою сприяла позиція керівника МТМ В. Міллера, що зумів організувати кваліфікований артистичний колектив і створив професійний, відповідно укомплектований симфонічний оркестр [9].

Активна творча діяльність Товариства ім. С. Монюшка тривала до Першої світової війни, після якої у зв'язку з об'єктивними причинами відбулася зміна його керівництва. Об'єднання очолив Зигмунд Бокуна, а художнім директором став Мар'ян Дорожинський, заслугою якого були нові вистави опер «Фауст» Ш. Гуно, «Кармен» Ж. Бізе, «Травіата» Дж. Верді.

Окрім оперних постановок, на сцені польського театру відбувалися також концерти симфонічного оркестру [13]. Значну увагу Товариство приділяло хоровому мистецтву. Хоровий колектив був залучений в оперних виставах, симфонічних концертах, співав у Вірменському костьолі, був частим гостем на різних громадських заходах, виступав з благодійною місією. Віддаючи належне європейським тенденціям того часу, в репертуарі творчих колективів організації чільне місце посідала класика.

Незважаючи на активну діяльність, у Товариства було чимало проблем фінансового плану. Значних коштів вимагало утримання Консерваторії, постановка оперних вистав із залученням видатних солістів. Окрім цього, ще з кінця Першої світової війни виникла необхідність перебудови театру, що був значно пошкоджений. Занепад театру примушував Товариство час від часу орендувати приміщення в українському «Соколі» та міському казино. У тогочасній пресі публікувалися численні матеріали про перебудову театру із зображеннями його старого і нового плану. Спеціалісти дотримувалися думки, що старий будинок надто тісний і тому потребує розширення. Урочисте відкриття перебудованого театру відбулося 1929 р.

Рішучі кроки також були зроблені з боку самого МТМ. З метою оптимальної перебудови та утримання театру Товариство 15 червня 1928 р. об'єдналося з польським товариством «Театр ім. Олександра Фредра», що діяло у місті з 1892 р.

Драматичне товариство «Театр імені Олександра Фредра» було створене за ініціативою Люціана Квіцінського – колишнього провідного актора Львівських театрів з багаторічним стажем творчої діяльності (вихованець відомої драматичної школи Щецінського), який став його першим керівником. У лютому 1892 р. було укладено угоду з Музичним товариством

ім. С. Монюшка про право давати вистави у виконанні нової артистичної трупи чотири місяці на рік протягом шести років у його приміщенні. Маючи досвід антрепренера, Л.Квіцінський невдовзі зібрав театральний колектив у складі 36 акторів. У Статуті товариства «Театр імені О. Фредра», зазначалося, що метою його створення є «плекання і розвиток польського драматичного мистецтва». Для досягнення цієї мети була визначена наступна програма: 1) утримання у Станіславові артистичної трупи для постановки сценічних творів (як драматичних, так і музично-драматичних); 2) утримання драматичної та балетної школи; 4) організація вистав та імпрез тощо.

Керівництво товариством здійснював голова, який виконував водночас функції режисера. Від часу заснування театру його керівниками були: Л. Квіцінський, А. Камінський, В. Антоневський, Г. Цепнік, В. Геленський, Кузьмінський, В. Канцевич, К. Ворбротт. Музичну частину забезпечували Галлер, Шапірувна, Демерер [17].

Репертуарна палітра театру ім. О. Фредра в різні роки включала як класичні, так і сучасні зразки польської та світової драматургії, твори драматичного, музично-драматичного та музичного жанрів. Репертуар не завжди був рівнозначним, що було зумовлено низкою причин. Адже перш за все це залежало від режисерів, які обирали твори для постановок, і від їх бачення залежала сценічна версія тої чи іншої п'єси. Водночас особливістю багатьох театрів того часу було те, що режисер часто виконував ще й обов'язки директора, а отже, був антрепренером. На жаль, фінансові можливості периферійного театру не завжди дозволяли залучати до складу трупи високопрофесійних артистів, внаслідок чого переважали аматори, відповідно страждав мистецький рівень постановок. Репертуар театру включав твори письменників і композиторів різного творчого масштабу. Поряд із п'єсами «Ромео і Джульєтта», «Отелло», «Гамлет», «Приборкання непокірної» В. Шекспіра, «Розбійники» Ф. Шіллера, «Дзяди» А. Міцкевича, «Ревізор» М. Гоголя були твори локального, навіть третьосортного значення, написані маловідомими авторами. Крім польських, популярністю користувалися твори іноземних авторів, які ставили в перекладі, часто у переробленому й адаптованому до відповідної сцени вигляді.

Велика жанрова різноманітність спостерігається серед вистав перших років діяльності театру ім. О. Фредра. Це історичні драми, трагедії, комедії, водевілі, фарси, оперети. Особливо популярними у репертуарі театру, що було зумовлено вимогами часу, були комедії і оперети як польських авторів (зокрема, О. Фредра), так і твори в перекладі з французької, англійської та німецької мов. У звіті театру за 1893 р., коли його директором і режисером був Л. Квіцінський, вказано такий репертуар: «Ромео і Джульєтта» В. Шекспіра, «Вільгельм Телль», «Розбійники» Ф. Шіллера, «Уріель Акоста» К. Гуцкова, «Клуб кавалерів» М. Балуцького, «Вогнем і мечем» Г. Сенкевича, «Дзяди» А. Міцкевича, «Дівочі обітниці» О. Фредра [1].

З 1894 р. керівництво театром переймає Владислав Антоневський, який значно активізує його діяльність, розширює акторську трупу, яка станом на 1895 р. налічувала 30 акторів та 8 чоловік сценічного персоналу. Серед провідних артистів театру того часу виділяються В. Яворський, В. Бридзінський, К. Гаєвська, М. Лінковська, Г. Шимановська, А. Новицький.

Піклуючись про поповнення фонду товариства, нова дирекція вела регулярне листування з краєвою радою щодо надання театру постійної щорічної субвенції [2]. Але державні кошти не забезпечували значних потреб драматичного товариства, яке відчувало брак відповідних декорацій та костюмів. Недостатнім був також фонд драматичної бібліотеки, що значно стримувало мистецький прогрес. У зв'язку з цим, починаючи з 1894 по 1898 рр., театр ім. О. Фредра активно гастролював містами Східної Галичини. Саме у цей період його можна вважати пересувним з центром у Станіславові. У кожному населеному пункті перед приїздом театру необхідно було погодити з місцевою владою репертуар, зробити відповідну рекламу та винайняти відповідне приміщення. Вражає кількість вистав та інтенсивність переїздів, оскільки лише на сезон кінця 1893–1894 рр. припадають гастролі до Львова, Кракова, Жешова, Коломиї, Тернополя. У кожному з цих міст театр перебував загалом 1-2 місяці. За декілька місяців поїздок колективом було зіграно 96 вистав, серед яких найбільшу частину склали популярні комедійні п'єси, на другому місці історичні драми, мелодрами і водевілі, а найменше – трагедій

і оперет. Такий інтенсивний графік вимагав від учасників театру мобілізації сил і чіткої організаційної роботи з боку керівництва.

Традиційною для театру ім. О. Фредра стала практика залучення до участі у постановках запрошених артистів з інших культурних центрів Галичини, що загалом було характерним явищем для театрів другої половини XIX – першої третини XX ст. Так, у сезоні 1893–94 рр. з ним співпрацювали львівські артисти Роман Желяровський, Гелена Модржевська, Станіслав Геровський. Участь відомих акторів підвищувала імідж театру та рівень вистав. Серед найбільш вдалих постановок того часу слід відзначити «Отелло», «Гамлет» В. Шекспіра, «Сільська честь» П. Масканьї, де у головних ролях виступали артисти Желяровський і Заварський. Схвальні відгуки критики отримали також вистави «Казимир Великий і Естерка» (історична драма Корчовського) та «Ревізор з Петербурга» (адаптована версія «Ревізора» Гоголя).

Репертуар театру ім. О. Фредра 1895-96 рр. поповнився новими творами письменників і драматургів XVIII–XIX ст., здебільшого комедійного жанру, серед яких: «Два щасливі дні» (комедія Г. Кадельбурга), «Дама з камеліями» (драма О. Дюма-сина), «Марія Стюарт» (трагедія Ф. Шіллера), «Пан директор» (комедія О. Біссона), «Полювання на зайців» (комедія Е. Лабіша і Ж.Б. Делакюра). Також була підготована постановка французької оперети «Орфей у пеклі» Ж. Оффенбаха. Під час цього театрального сезону до участі у виставах були запрошені відомі артисти Феліція Стахович зі Львова та Андрій Мілевський з Кракова, що сприяло високому рівню театральних вистав. Дуже вдалим виявилися гастролі до Чернівців, де було показано близько сорока вистав, а також Дрогобича, які відбувалися з 4 по 10 листопада 1896 р. (7 вистав), Стрия – з 14 по 28 листопада того ж року (10 вистав), Бродів – з 29 листопада до кінця грудня (15 вистав). Виступи театру ім. О. Фредра користувалися незмінним успіхом і відбувалися при переповненому залі.

Після повернення до Станіславова товариство підготувало вечір на честь свого патрона О. Фредра, на якому були показані фрагменти його творів, зокрема комедії «Велике братство» та «Дами і гусари». Але в рідному місті театр чекало розчарування. На початку 1897 р. Музичне товариство ім. С. Монюшка розірвало контракт, за яким надавало сцену для постановок театру ім. О. Фредра, через що він знову був змушений вирушити у гастрольне турне, спочатку до Бродів (з 3 січня до 31 березня 1897 р.), а потім до Тернополя і Тереховлі (переїздами від 1 квітня до 30 травня) та Коломиї (червень 1897 р.).

На початку XX ст. для театру ім. О. Фредра настають скрутні часи. Він часом жевріє, як невеликий аматорський гурток, а іноді і зовсім занепадає. Відродження театру відбувається аж у 1921 р. Нові часи, нова театральна аудиторія, народжена переструктурованим соціумом, нові естетичні пріоритети вимагали нового мистецтва. Відроджений театр починає новий етап своєї творчості. Найвдалішою виставою театру ім. О. Фредра перших років після відродження стали «Дзяди» Адама Міцкевича у сценічній версії Станіслава Виспянського [12]. Постановка вирізнялася вдалою режисурою і сценографією, відповідно підібраними сценічними костюмами та доречними щодо сутності п'єси декораціями. Музичне оформлення поєднувало інструментальні та хорові номери, які особливо влучно були використані режисером для підкреслення розвитку сюжетної лінії у другій дії вистави. «Дзяди» А. Міцкевича залишалися в репертуарі театру протягом усіх років його творчої діяльності і стали вагомим внеском у мистецьку скарбницю. [11].

З кожним роком театр ім. О. Фредра поступово позбувався аматорських рис та набував ознак постійного професійного театру зі своїми традиціями, багатим і різноплановим репертуаром та режисерсько-акторським складом. При ньому діяли драматична школа та невеликий оркестр, а сцена була відповідно укомплектована. Свідченням прогресу у творчій діяльності драматичного товариства були його вистави, серед яких відзначалася постановка водевілю Густава Данілевського «Поляки в Америці» (1927 р.), оперети «Нічний Львів» (1928 р.). Постановка оперети «Нічний Львів» вражала реалізмом і цілою галереєю художніх образів, професійно втілених акторами театру [15]. Вона вважалася однією з найвдаліших робіт театру в цьому жанрі та була етапною у його діяльності.

Переломним для драматичного товариства «Театр імені Олександра Фредра» став 1928 рік, адже відбулося його об'єднання з «Музичним Товариством імені Станіслава Монюшка». Нове утворення отримало назву «Театр імені С. Монюшка. Музично-драматичне Товариство у Станіславі». Злиття було взаємовигідне, оскільки Музичне Товариство, яке здійснювало постановки опер і оперет, поповнилося драматичними акторами і режисерами та водночас полегшило собі тягар утримання театрального приміщення. Драматичне товариство натомість отримало власну обладнану сцену, яку так довго орендувало у МТМ та «Сокола».

Ця подія окреслила перед новоствореним товариством нові завдання, визначені в прийнятій у 1928 р. Статутом. Метою діяльності було «поширення і плекання в найширших верствах населення культури музичної і драматичної». Для здійснення мети було поставлено ряд завдань: 1) утримання в Станіславі постійних артистичних труп для постановки сценічних творів (як драматичних, так і музичних); 2) утримання музичної школи; 4) утримання драматичної та балетної шкіл; 4) колективне та сольне, вокальне та інструментальне музикування; 5) організація постійних колективів як аматорських, так і професійних для музичної та драматичної діяльності тощо [17]. Отже, коло поставлених завдань було досить широким і вимагало від засновників насамперед чіткої організації праці в середині Товариства. У зв'язку з цим було утворено секції – «Справ музичних» на чолі з А. Штадлером і «Справ драматичних», яку очолив А. Кузьмінський. Обидві секції входили до складу Артистичної комісії – виконавчого органу, що складався з 12 осіб, які були спеціалістами в музичній і драматичній сфері [18]. Після об'єднання драматичну секцію в різні роки очолювали А. Кузьмінський, В. Геленський, В. Канцевич, А. Адольф, К. Ворбродт.

З 1928 р. товариство «Театр імені С. Монюшка» в Станіславі переживає велике піднесення і переймає роль постійного польського театру, якого до цього часу в місті не було. Репертуар творчого об'єднання був різножанровим і включав опери «Ріголетто» і «Травіата» Дж. Верді, «Страшний двір» С. Монюшка. Для виконання головних партій були запрошені знамениті співаки, що здобули славу на провідних сценах світу – Ада Сарі, Тадеуш Шиманович, Федір Щиглов, участь яких сприяла підвищенню рівня оперних вистав та давала можливість пересічним глядачам доторкнутися до вершин виконавства в оперному мистецтві. Популярністю користувалися оперети «Прекрасна Гелена», «Чарівник з-над Нілу», «Птахолов з Тіролю» та драматичні вистави «Дзяди» А. Міцкевича, «Калігула» Г. Розтворовського, «Розбійники» Ф. Шіллера, «Сон літньої ночі» В. Шекспіра [14].

Поряд з оперними виставами Товариство продовжувало організовувати концерти камерно-інструментальної музики, до участі в яких залучало не тільки власні виконавські сили, але й запрошених артистів. У циклі Шопенівських концертів виступав визначний польський піаніст Станіслав Недзільський, який був запрошений Товариством на концертний сезон 1934/35 рр. Його виступи, програма яких, окрім композицій Ф. Шопена, включала твори Р. Шумана, Ф. Пуленка, І. Альбеніса, стали яскравою і непересічною подією в музичному житті Станіслава [4].

«Театр ім. С. Монюшка. Товариство музично-драматичне» успішно діяв до 1939 р. і залишив помітний слід в історії мистецтва Галицького краю. Творче об'єднання мало досить розгалужену структуру, а його діяльність включала просвітницько-пропагандистську, навчально-виховну та концертно-виконавську сфери. Поряд із українським товариством ім. М. Лисенка воно було осередком музичної освіти, оскільки утримувало на високому рівні Консерваторію, що стала джерелом кваліфікованих кадрів не лише для нього самого та міста, але для всієї Галичини. Товариство мало симфонічний оркестр, чоловічий, жіночий та мішаний хори, акторську трупу, що активно виступали з власними концертними програмами та драматичними виставами. Активно діючи у Станіславі, МТМ, проте, не монополізувало сцену, а навпаки, продовжувало залучати до концертних програм та сценічних постановок талановитих артистів світового рівня, чим давало поштовх зростанню власних виконавських сил. Стимулом артистичного прогресу були також гастролі творчих колективів. Отже, багатолітня діяльність творчого об'єднання «Театр ім. С. Монюшка. Товариство музично-драматичне» у Станіславі відіграла визначну роль у розвитку музично-драматичної культури і освіти не лише міста, але й усієї Галичини.

ЛІТЕРАТУРА

1. Листування з дирекцією польського театру «Олександра Фредра» в м. Станіславові про надання субвенцій // ЦДІАЛ. – Ф. 165, оп. 4, спр. 214. – 63 арк.
2. Листування з дирекцією польського театру «Олександра Фредра» в м. Станіславові про надання субвенцій // ЦДІАЛ. Ф. 165, оп. 4, спр. 215. – 75 арк.
3. Мазепа Л. Причинки до історії музичної освіти в Східній Галичині / Л. Мазепа // Музика Галичини. – Львів: Сполом, 1999. – Т. 2. – С. 92.
4. Прохання засновників музичних і драматичних колективів у Бережанах, Львові, Коломиї про затвердження статутів // ЦДІА України у Львові. – Ф. 146, оп. 58, спр. 1248. – Арк. 1-112.
5. Справа про зміни Статуту та діяльність польського музичного товариства ім. С. Моношкя в Станіславові // ЦДІА України у Львові. – Ф. 146, оп. 25, спр. 84. – Арк. 1-131.
6. Echo Muzyczne Teatralne Artystyczne, 1885, № 86.
7. Echo Muzyczne Teatralne Artystyczne, 1885, № 134.
8. Kurjer Stanislawowsky. – Stanislawów, № 1324, 22.01.11. – S. 5.
9. Kurjer Stanislawowsky. – Stanislawów, № 1335, 09.04.11. – S. 2.
10. Kurjer Stanislawowsky. – Stanislawów, № 1344, 11.06.11. – S. 4.
11. Kurjer Stanislawowsky. – Stanislawów, № 278, 29.11.25. – S. 5.
12. Kurjer Stanislawowsky. – Stanislawów, № 297, 11.04.26. – S. 4.
13. Kurjer Stanislawowsky. – Stanislawów, № 349, 10.04.27. – S. 6.
14. Kurjer Stanislawowsky. – Stanislawów, №426, 16.09.28. – S. 5.
15. Kurjer Stanislawowsky. – Stanislawów, №399, 11.03.28. – S. 6.
16. Kurjer Stanislawowsky. – Stanislawów, № 434, 04.11.28. – S. 6.
17. Sprawozdanie z działalności wydziału Towarzystwa «Teatr im. Moniuski», товариство музично-драматичне в Станіславові. Rok 1929/1930. – Stanislawów, 1930. – 33 s.
18. Sprawozdanie z działalności wydziału Towarzystwa «Teatr im. Moniuski», товариство музично-драматичне в Станіславові. Rok 1929/1930. – Stanislawów, 1930. – S. 14-15.
19. Statut товариства «Teatr im. Moniuski w Stanislawowie» // ДАІФО. – Stanislawów, 1879; 1905; 1928; 1933. – 14; 16; 19 ss.

УДК 78.461; 78.52

А. Я. СЕНЬКОВИЧ

БАРОКОВИЙ КЛАРНЕТ В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ МУЗИЧНО-КУЛЬТУРНІЙ ТРАДИЦІЇ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХVІІІ СТОЛІТТЯ

У статті розглянуто початковий етап історії розвитку кларнета в європейській музично-культурній традиції першої половини ХVІІІ століття. Процес створення, функціонування та особливості будови барокового дво- та триклапанного кларнета, а також специфіку виконавської манери та обсяг репертуару висвітлено здебільшого за матеріалами німецькомовних джерел.

Ключові слова: інструментознавство, кларнет, шалюмо, клапан, бароко.

А. Я. СЕНЬКОВИЧ

БАРОККОВЫЙ КЛАРНЕТ В ЕВРОПЕЙСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ-КУЛЬТУРНОЙ ТРАДИЦИИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ ХVІІІ ВЕКА

В статье исследуется начальный этап истории развития кларнета в европейской музыкально-культурной традиции первой половины ХVІІІ века. Процесс создания,

функционирования и особенности строения барочного двух- и триклапанного кларнета, а также специфика исполнительской манеры и объем репертуара представлены преимущественно на основе немецкоязычных источников.

Ключевые слова: инструментоведение, кларнет, шалюмо, клапан, барокко

A. Y. SENKOVICH

THE BAROQUE CLARINET IN EUROPEAN MUSIC AND CULTURAL TRADITIONS OF THE EARLY XVIII CENTURY

This article presents initial stage of the history of the clarinet. Used mostly German source materials. Clarifies the process of creation and functioning, structural features, performance style and repertoire of the earliest kind of Two-key clarinet and Three-key clarinet in first half of XVIII century – Baroque clarinet.

Key words: organology, clarinet, chalumeau, baroque.

Історія інструментотворення промовляє до допитливого дослідника зі сторінок концертних оглядів та рецензій, оркестрових реєстрів, іконографічних документів, у символізмі монограм, підписів на гравюрах, позначок на інструментах, частина з яких й досі залишається втаємниченою. Важливий етап інструментальної реформи ознаменований появою на межі XVII–XVIII століть нового духового інструмента – кларнета. Відтак, мета статті – спроба дослідження історії походження та функціонування, особливостей будови, виконавської манери та репертуару найбільш раннього різновиду дво- та триклапанного кларнета першої половини XVIII століття, названого бароковим. Етапи розвитку та вдосконалення кларнета представлені у працях С. Левіна, Ю. Усова. В. Апатського. Новаторство цієї статті полягає у висвітленні ще не відомих українському читачеві відомостей і фактів значною мірою за матеріалами німецькомовних джерел, оскільки пріоритетна позиція у створенні та вдосконаленні інструмента належить Німеччині.

Місцем народження кларнета став Нюрнберг, звідки майстерність інструментовиробництва швидко розповсюдилась на сусідні регіони. Автором ідеї створити новий професійний духовий інструмент на основі народного дерев'яного інструменту з одинарним язичком виступив Йоганн Крістоф Деннер (1655–1707). «З народних інструментів подібного типу він обрав найбільш багатий за своїми виразовими можливостями шалюмо. Цей інструмент був розповсюджений в країнах Центральної Європи, але найбільшою популярністю користувався у Франції» [1, с. 164]. Деннер здійснив реконструкцію популярного на той час інструмента французького походження шалюмо (chalumeau), змінивши принцип звуковидобуття (замість надрізного язичка – одинарна тростина, що прив'язувалась до мундштука) та ігрових отворів (клапани на зворотному боці інструмента) та розширивши його діапазон до трьох октав. Похмурий нижній регістр отримав назву шалюмо, верхній – світлий та яскравий – кларіно (за аналогією до натуральної труби того часу), що і зумовило назву нового інструмента (clarinetto з італ. буквально означає «маленька clarino»).

У 1730 році побачила світ праця відомого німецького астронома, фізика і математика Йоганна Габріеля Доппельмайера (1677–1750) «Історична довідка про нюрнберзьких математиків і митців», у якій автор вперше подає відомості про винахідника кларнета – свого сучасника Й. К. Деннера й акцентує увагу його на роботі над вдосконалення шалюмо. У довідці Доппельмайер постає докладним знавцем історичної літератури, не раз посилаючись на працю Міхаеля Преторіуса «Syntagma musicum» (1614–1620), а, відтак, уважним спостерігачем, здатним достойно оцінити майстерність та інновації Деннера: «Йоганн Крістоф Деннер, майстер флейт, народжений в Ляйпцігу 13 серпня 1655 року, подався на дев'ятому році життя разом зі своїми батьками до Нюрнберга, де вони й оселились, і перейняв від батька мистецтво виготовлення окарин та ріжків, що й стало його ремеслом, яким він займався з великою заповзятістю; трохи згодом він взявся виготовляти флейти та інші духові інструменти і, оскільки паралельно здобув вершини у музиці, опановуючи її без вчителів, то досягнув на

основі своїх музичних знань такого чистого звучання, що його інструменти стали користуватися вельми великим попитом навіть в найвіддаленіших місцевостях. Та нарешті його любов до своєї справи привела його до того, що прагнув своєю винахідливістю і майстерністю вдосконалювати вищезгадані інструменти і досягнув бажаного ефекту, що, на превелику радість поціновувачів музики, він відкрив новий вид дудки, так званий кларнет, а потім і раніше відомий ранкетний фагот, а насамкінець покращив шалюмо. Він помер 20 квітня 1707 року і залишив двох синів, які примножували славу батька як майстерністю виготовлення, так і мистецьким поширенням цих інструментів» [4, с. 11]. Наприкінці XVII століття Й. К. Деннер отримав право займатися виготовленням інструментів для полювання – окарин та ріжків (ремеслом, що практикувалося виключно у Нюрнберзі). Клопотання від 30 листопада 1696 року, збережене у раді Нюрнберга, засвідчує, що Йоганн Крістоф Деннер та Йоганн Шель бажають розвивати своє ремесло, яким займаються вже вісімнадцять та дванадцять років відповідно і обґрунтовують своє прохання необхідністю «наймати підмайстрів або працювати самим, виготовляючи французькі музичні інструменти, такі як Hautbois і Flandadois» [5, с. 204]. Згадані в клопотанні «французькі» інструменти стосувалися поперечної флейти, гобоя, флагеолета та шалюмо. Після смерті Йоганна Деннера майстерню успадкував його син Якоб¹. Окрім винаходу кларнета, батько і син Деннери уславилися виготовленням блокфлейт і гобоїв із надзвичайно чистим звучанням, а також активними експериментами із прямим попередником кларнета – шалюмо. Ранні кларнети Деннерів слугували зразком для виготовлення інструментів іншими майстрами і сьогодні вважаються найбільш відповідними взірцями барокового (двоклапанного) кларнета. Цікаво, що і шалюмо, і кларнет співіснували у виконавській практиці першої половини XVIII століття.

Свідчень про використання шалюмо в академічній музиці до 1700 року не знайдено – це ще раз доводить, що лише Деннерові вдосконалення зробили цей інструмент цікавим і зручним для композиторів. У 1703–1704 роках у видавництві Етьєна Роже (Estienne Roger) в Амстердамі вийшли перші дуети Жака Філіпа Дрьо (Jacques Phillippe Dreux) для двох шалюмо під назвою «Фанфари для шалюмо і труб. Також підходять для виконання на флейті, скрипці чи гобої», про які відомий німецький лексикограф та теоретик музики Йоганн Готфрід в «Музичному лексиконі» зазначав: «покійний флейтист написав три книжки фанфар для двох шалюмо чи двох труб, а також видав арії для двох кларнетів чи шалюмо, які можна знайти в Амстердамі у Роже» [7, с. 218]. Опираючись на це джерело, дослідники висловлюють припущення, що саме паризький флейтист Жак Філіп Дрьо може бути автором виданих між 1712 і 1715 роками перших кларнетних дуетів «Арії для двох шалюмо, двох труб, двох гобоїв, двох скрипок, двох флейт, двох кларнетів чи ріжків», які досі вважалися анонімними [3, с. 192]. Помилка в написанні – «кларнель» – свідчить лише про те, наскільки невідомим кларнет ще залишався на той час.

Георг Філіп Телеман з 1718 року часто використовує шалюмо у власних творах і згодом пише для нього подвійний концерт. У 1732–1747 рр. з'явилися 5 концертів, 11 увертюр і 2 тріо Крістофа Граупнера, в яких застосовується шалюмо. Відтак, для шалюмо пишуть Й. Ф. Фаш, Й. М. Мольтер, Й. Д. Гайніхен, Ф. Б. Конті, Й. Й. Фукс, А. Вівальді, К. В. Глюк, Р. Кайзер та Й. Б. Кьоніг – така численна література вказує на значне поширення та популярність шалюмо.

Донині однією з нерозгаданих таємниць інструментознавства залишаються символічні позначки на інструментах (часто без імен чи назв міст), як-от – «фрукти, конюшина, лілії, корона, заячі лапи, леви, орли, единороги чи літери або витаврувані монограми» [4, с. 13]. В

¹ «Історична довідка» Доппельмайера не з'являлася другим накладом, однак у бібліотеці Німецького національного музею у Нюрнберзі збережено екземпляр із паперовою вкладкою, на якій міститься біографія сина Йоганна Деннера – Якоба Деннера (1681–1735), що перейняв справу батька у виготовленні кларнетів, а також отримав визнання як гобоїст. Від майстра кларнетів другого покоління Якоба Деннера залишилися: кларнет in C в Берліні, кларнет in B в Брюсселі та д/кларнет в Нюрнберзі. На відміну від кларнетів батька, що склалися з 3 частин – частинка з мундштука – і барильця (бочонка), довгого стовбура та розтруба з 3 клапанами, синові кларнети утворені чотирма частинами – він поділив стовбур на верхню та середню частини, проте відмовився від клапана для e⁰/h¹ на розтрубі.

особливий спосіб це стосується ранніх кларнетів, оскільки на не підписаних інструментах часто залишали свої помітки купці-комерсанти. Відтак, час і місце створення таких інструментів можуть бути встановлені лише на основі стилістичних чи технічних ознак, якщо вказівки на автора відсутні чи виявляються лише у формі символів¹. Факти підміни авторства не раз зафіксовані на сторінках звітів інструментовиробників: «Мушу поскаржитися на те, що найкращий товар найтоншої роботи зрікається свого місця народження і потрапляє на ринок під чужою етикеткою. Відтак, на американський чи російський ринок витончені дерев'яні духові інструменти з Маркнойкірхена перепродуються іноземними фірмами під їхньою етикеткою за подвійною ціною» [4, с. 25]. Наступні виробники, що працювали у XVIII столітті і чий імена можна знайти на кларнетах, не піддаються точній класифікації, оскільки місця їхньої діяльності залишаються невідомими: «IGH», «GRFUES», «Kelmer», «Klenig», «Kraus», «Kress» і «Raug». Серед достеменно відомих імен майстрів, що виготовляли двоклапанові барокові кларнети у першій половині XVIII століття, зазначимо: Деннера (Нюрнберг), Кроне (Лейпциг), Оберлендера (Нюрнберг), Шерера (Бутцбах), Вальха (Берхтесгаден), Вітфельда (Бургдорф), Ценкера (Лейпциг), Роттенбурга (Брюссель), Віллемса (Брюссель), Бьокгота (Амстердам), Боркенса (Амстердам), а також майстерні Денера і Кельмера.

Найперша документована згадка про кларнет 1710 року міститься посеред міських пояснювальних документів про видатки у м. Нюрнберзі. Це так звана «Специфікація інструментів, що були виготовлені для Його Ексцеленції пана генерала фельдмаршала графа фон Гронсфельдта» [5, с. 63]. За дорученням міської ради Якоб Деннер виконував замовлення генерала щодо виготовлення для «Musicanten-Banda» великої кількості духових і смичкових інструментів, серед яких два кларнети. Ще один кошторис 1720 року засвідчує поставку Якобом Деннером дерев'яних духових інструментів до монастиря Гьотвайг поблизу Відня. Інструменти роботи Деннера зафіксовані також в інвентарному реєстрі дармштадтського двору. Ці факти слугують беззаперечним свідченням значного попиту на інструменти нюрнберзької майстерні.

Перше відоме зображення кларнета також походить з Нюрнберга. Його знаходимо у серії мідних гравюр Йоганна Крістофа Вайгеля (1661–1726), що побачили світ близько 1715–1725 рр. під назвою «Музичний театр, в якому яскраво зображені всі інструменти цього благородного мистецтва і представлені на найбільшу потіху поціновувачам музики». Зображення кларнета супроводжує шестирядковий віршований коментар:

«Коли труби різке звучання не стерпіти,
Кларнет нам служить вправно неспроста:
Він може тон високий опустити
І спритно замінити. Тож ціни йому нема.
Відтак шляхетний пан, що любить діло звучне,
Стає старанним і ревним учнем»² [2, с. 47].

Один з авторитетних учених сучасності, знавець історичних музичних інструментів у Німеччині Мартін Кірнбауер³, докладно проаналізувавши джерела, цитовані Доппельмайером, та описи майстра Деннера, стверджує, що на гравюрі «Майстер духових інструментів» Крістофа Вайгеля 1698 року відтворено портрет самого творця кларнета – Йоганна Крістофа Деннера [4, с. 16].

Вельми цікаву пам'ятку з історії раннього кларнета містять у так званій «музичній кімнаті» сестри Фрідріха II, маркграфині Вільгельміни фон Бранденбург-Кульмбах (1709–1758)

¹ Нещодавно досліднику Андреасу Мазелю вдалось розгадати монограму, що складалася з літер «ISTW» і належала майстрові Йоганну Міхаєлю Штінгельвагнеру (1709–1771) з нижньобаварського Тріфтерна, чий ранні кларнети і кларнетті д'аморе викликають великий інтерес.

² Переклад наш – А.С.

³ Мартін Кірнбауер (Martin Kirnbauer, нар. 1963) – викладач історії старовинної музики Базельського інституту Музики та очільник Музею історичних музичних інструментів, наукові інтереси якого охоплюють органологію, музичну іконографію та виконавську практику музики пізнього Середньовіччя, Ренесансу та раннього бароко.

– композиторки, меценатки та покровительки митців. Маркграфиня облаштувала її наприкінці 30-х років XVIII століття та подала докладний опис у власних «Мемуарах»: кімната «цілком з білого мармуру із зеленими полями, на кожному полі знаходиться позолочений музичний трофей; портрети красунь (сім придворних дам маркграфині) у рамках з позолотою роботи найкращих майстрів висять над цими трофеями; стеля виконана на білому фоні, рельєфи зображують Орфея, який приваблює звірів лірою; в цій кімнаті знаходиться мій спінет і всі інші інструменти» [8, с. 419]. Барельєфи інструментів, що містяться у згаданій «музичній кімнаті», ще очікують належної оцінки музичною іконографією.

Комбінації інструментів наступні:

- два перехрещені шалюмо, під ними мисливський ріг і кларнет;
- блокфлейта і поперечна флейта, під ними скрипка і гобой;
- валторна і кларнет, під ними скрипка зі смичком і поперечна флейта;
- пара труб, під ними пара литавр;
- кларнет і гобой з нотним зошитом, під ними лютня і скрипка зі смичком;
- пара поперечних флейт з нотним зошитом, під ними віолончель зі смичком і фагот;
- блокфлейта, гобой, нотний згорток і зошит, під ними віола де гамба і цитра.

Особливо виразними серед інструментів є пари з кларнетом, що зображений як з великим мисливським рогом, так і з валторною. «Профілі інструментів і співвідношення розмірів збережені напроцуд точно – виглядає так, ніби один з байройтських штукатурів-італійців знімав відбитки зі справжніх інструментів», – зазначає дослідник Гюнтер Йопіх [4, с. 18].

Відомості про кларнет (з виписаною аплікатурою) містить видання 1732 року «*Museum musicum*» Фрідріха Бернарда Каспара Майєра. Тут же подано опис шалюмо, однак поряд не з кларнетом, а з блокфлейтами. Цей факт свідчить про те, що у теоретичній літературі того часу основним критерієм об'єднання інструментів у групу слугував не спосіб звуковидобуття, а радше аналогія у порядку розташування отворів¹.

У тому ж 1732 році Йоганн Готфрід Вальтер в «Музичному лексиконі» підтверджує думку Доппельмайєра щодо винаходу кларнета Йоганном Деннером. Судження автора стосовно звучання інструмента: «здалеку звучить досить подібно до труби» [7] – напроцуд виразно демонструє особливості виконавської манери барокового кларнета на кшталт *clarino* та суголосне вищезгаданому коментарю до гравюр Й. К. Вайгеля про кларнет, що здатен замінити трубу.

Характеристика кларнета в контексті огляду різновидів труб міститься у виданні 1795 року Й. Е. Альтенбурга «Спроба посібника для героїко-музичного мистецтва гри на трубі та литаврах»², де зазначено: «Кларнет, що взагалі означає «трубочка», винайшов на початку цього століття один нюрнберзький майстер. Кларнети бувають різних розмірів. Цей дерев'яний духовий інструмент, схожий до гобоя, має спереду прикріплений широкий мундштук. Діапазон його звучання простягається від *f* до *d'''* чи навіть до *f'''*, тобто охоплює три октави, при тому можна дути хроматично, беручи всі половинні тони, що уможливорює багато тональностей. Це спонукало деяких композиторів творити для нього особливі концерти і сонати. Різке та пронизливе звучання цього інструмента виявилось корисним у воєнній музиці піхоти і звучить краще здалека, ніж зблизька» [4, с. 19]. За аналогією до труб, кларнети одразу почали виготовляти в різних тональностях, вже у Деннерів з'явилися різновиди *in C* та *in D*. Спорідненість барокового кларнета з трубою *clarino* поступово привела до занепаду виконавства на трубі на високих ладах.

Виконавські традиції *clarino* можна відстежити у партитурах ранніх творів для кларнета (переважно *in D*). Яскравим прикладом цього слугують концерти Йоганна Мельхіора Мольєра

¹ Відзначена спорідненість у будові підтверджує тезу, що, поєднавши корпус блокфлейти з віддільним язичком, Деннер дійшов до винаходу шалюмо і кларнета.

² Анонсований у 1770 році Йоганном Адамом Гіллером (1728–1804) посібник «*Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Pauker-Kunst*» був виданий аж у 1795 році Йоганом Ернстом Альтенбургом (1734–1801).

(1696–1765) з їх віртуозними сольними партіями, що відкривають історію компонування для кларнета близько 1740 року. У своїх партитурах Мольтер диференціював шалюмо, кларнет і кларіно, чим остаточно закріпив розмежування цих інструментів.

Як оркестровий інструмент кларнет відомий ще раніше. У 1716 році Антоніо Вівальді застосував два «кларени» у партитурі своєї ораторії «Тріумфуюча Юдіф» («Juditha Triumphans»). «Хоч їх партія і укладена на кшталт партії труби, вона була б надзвичайно складною для виконання тогочасною трубою. Очевидно, тут йдеться про перше використання кларнета в оркестрі», – зауважує Гайке Фріке [3, с. 192]. У трьох «Concerti grossi» Вівальді, написаних між 1720 і 1740 роками, також вжито кларнети, що опиняються у партитурі поряд з парою гобоїв. Контраст між регістрами високим і низьким – так званим регістром шалюмо, виписаним у басовому ключі – виключає будь-яку можливість застосування у цих творах труб.

У 1719 році Франческо Бартоломео Конті використав кларнети в опері «Дон Кіхот у Сьєра Морені». У камерній музиці популярним стало поєднання кларнета з ріжком. Георг Фрідріх Гендель у 1741 році створив увертюру для двох кларнетів і двох ріжків, у той же час Фердинанд Кьольбель – «Тріо для кларнета, ріжка і баса».

Важлива роль у пропагуванні кларнета та збагаченні репертуару для нього належить мангеймській школі, що за часів правління мистецтволюбця курфюрста Карла Теодора перетворилась в музичний осередок європейського рівня. Очільник школи Ян Стаміц скомпонував концерт у трьох частинах для двох кларнетів і двох ріжків і задіяв кларнет у трьох своїх симфоніях. Відтак, постійним учасником придворного оркестру кларнет офіційно став у 1759 році.

У Франції популярність кларнета забезпечили оперні партитури Жана-Філіпа Рамо. У 1749 році за участь у 25-и виставах опери «Зороастр» екстрагонорар отримали два запрошені з Німеччини кларнетисти. У 1751 році відбулась прем'єра опери «Акант і Цефіза» композитора, в якій кларнету відведені віртуозні широкодіапазонні пасажі та ліричні епізоди в поєднанні з ріжком. Зі звучанням кларнета у симфонічних полотнах французи знайомились на прикладі творів Я. Стаміца, що проживав у Парижі протягом 1754–1755 років. Видані у 1757 році в Амстердамі «Спостереження про музику, музикантів й інструменти» містять захоплені враження автора на ім'я Анселе з Парижа про те, що ріжок у супроводі кларнета звучить значно приємніше. Кларнет же – інструмент, що раніше був невідомий у Франції, тому автор рекомендує французьким композиторам звернути на нього увагу та частіше вживати у своїх композиціях [6, с. 167]. Якщо у XVII столітті визнаною Меккою дерев'яних духових інструментів вважалась Франція, де виготовляли найвищої якості флейти, фаготи, рекордери, шалюмо, звідки гобой переможною ходою завойовував німецькомовні країни, то у XVIII столітті вже кларнет пройшов цей же шлях, лише у зворотному напрямі.

Отже, найбільш ранній різновид двоклапанного кларнета, що відомий нині як бароковий, створювався близько 1690 року [1] і був зафіксований не пізніше 1710 року [4, 5, 6]. Третій клапан установлено близько 1750 року. На відміну від Деннерових інструментів, широких у діаметрі з великими отворами, кларнети другої половини XVIII століття були звужені, їх мундштук і отвори стали делікатнішими – для кращого використання високого регістру. Для кларнетових партій перших десятиліть XVIII століття притаманними були часті повторення тонів, арпеджіо, фанфароподібні мотиви, обмежений діапазон і нечасте використання низького регістру. Після 1730 року спостерігається посилення мелодизації та «ліризації» партії кларнета, а також частіше використовується низький регістр, гамоподібний рух та стрибки на великі інтервали. Серед перших кларнетистів-віртуозів європейського масштабу варто згадати ім'я Йозефа Бера (1744–1812) з Богемії, що брав участь у Семилітній війні як сурмач, згодом опанував кларнет в Парижі, працював при дворі Катерини II у Санкт-Петербурзі (1782–1792) та у Фрідріха Вільгельма II Пруського. Його виконавська майстерність отримала відображення в Concerto № 11, написаному у співтворстві з Карлом Стаміцем.

Відтак, бароковий кларнет поширився у Німеччині, Бельгії, Нідерландах, Австрії, Чехії і застосовувався приблизно до 1760 року, доки йому на заміну не прийшов більш технічно досконалий 4-6 клапанний кларнет доби класицизму. Однак ще до кінця XVIII – початку XIX

століття інструмент використовували по всій Європі, зокрема у військових оркестрах. Твори для барокового кларнета, що побачили світ в період між 1712 і 1756 роками (А. Кальдари, Ф. Б. Конті, Г. Ф. Телемана, Й. К. Фабера, Й. В. Раггебера, А. Вівальді, Дж. А. Паганеллі, Ф. Кьольбеля, Г. Ф. Генделя, Й. М. Мольтера, Ж.-Ф. Рамо та Я. Стаміца), написані в особливій яскравій ліричній манері, спорідненій з виконавською традицією труби clarino та становлять винятковий інтерес на шляху переосмислення та створення власної інтерпретаційної концепції сучасними виконавцями-кларнетистами.

ЛІТЕРАТУРА

1. Апатский В. М. История духового музыкально-исполнительского искусства / В. М. Апатский. – К.: ТОВ «Задруга», 2010. – 320 с.
2. Dullat Günter. Klarinetten: Grundzüge ihrer Entwicklung / Günter Dullat Frankfurt a.'M. – 2001. – 288 s.
3. Fricke Heike. 300 Jahre Klarinette / Heike Fricke // Faszination Klarinette Berlin: Prestel Verlag, 2004. – S. 191-218.
4. Joppig Günter. Zur Entwicklung der europäischen KLarinette / Günter Joppig // Faszination Klarinette Berlin: Prestel Verlag, 2004. – S. 11-38.
5. Nickel E. Der Holzblasinstrumentenbau in der Freien Reichsstadt Nurnberg / E. Nickel – Munich, 1971.
6. Rice Albert R. The Baroque Clarinet. Contributors: Publisher: Clarendon Press / Albert R. – Rice Place of Publication: Oxford. Publication, 1992. – 202 p.
7. Walther Johann Gottfried Musicalisches Lexicon / Johann Gottfried Walther, Faksimile-Nachdruck der Ausgabe Leipzig, 1732, hrsg. von Richard Schaal, Kassel und Basel. – 1953. – 418 s.
8. Wilhelmine Friederike Sopfie, Markgräfin von Bayreuth. Die Memoiren / Friederike Sopfie Wilhelmine. – Frankfurt a. M., Insel, 1981. – 499 s.

УДК 78.071.2: 316.454.52

М. О. СТЕПАНЕЦЬ

ФЕНОМЕН ХАРИЗМИ ЯК ЧИННИК ХУДОЖНЬОГО ВПЛИВУ МУЗИКАНТА-ВИКОНАВЦЯ НА СЛУХАЧІВ

У статті розглянуто явище харизми як чинник художнього впливу музиканта-виконавця на слухачьку аудиторію. Здійснено спробу проаналізувати психологічну природу харизми з точки зору творчого потенціалу особистості музиканта-виконавця.

Ключові слова: харизма музиканта-виконавця, виконавська творчість, слухачьке сприйняття.

М. А. СТЕПАНЕЦ

ФЕНОМЕН ХАРИЗМЫ КАК ФАКТОР ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВЛИЯНИЯ МУЗЫКАНТА-ИСПОЛНИТЕЛЯ НА СЛУШАТЕЛЕЙ

В статье рассмотрено явление харизмы как фактор художественного влияния музыканта-исполнителя на аудиторию слушателей. Осуществлено попытку проанализировать психологическую природу харизмы с точки зрения творческого потенциала личности музыканта-исполнителя.

Ключевые слова: харизма музыканта-исполнителя, исполнительское творчество, слушательское восприятие.

CHARISMA PHENOMENON AS A FACTOR OF THE MUSICIAN-PERFORMER'S INFLUENCE ON THE LISTENERS

This article analyzes the charisma phenomenon as a factor of a musician's artistic influence on the audience of listeners. The author tried to show psychological nature of the charisma in terms of creative potential of the musician-performer's personality.

Key words: *musician-performer's charisma, performing creation, listener's perception.*

На тлі глобальних подій сучасного світу – культурних, мистецьких, політичних – суттєво зростає роль харизматичних особистостей. У зоні особливої уваги мас-медіа перебуває специфічний тип лідера-харизматика – політика, представника шоу-бізнесу, кіноіндустрії, якому притаманні такі риси, як непересічність особистості, епатажність, провокативність, магнетизм.

Поряд із цим історія музично-виконавського мистецтва знає приклади яскравих проявів особистісного начала видатних артистів-музикантів, творчі риси характеру яких цілком можна було б назвати харизматичними в сучасному розумінні цього слова. Відповідно виникає науковий інтерес до вивчення природи харизми як важливого психологічного чинника творчої ініціативи музиканта-виконавця.

Музикознавчі дослідження психології виконавської особистості знайшли відображення насамперед у спробах побудови виконавських типологій, здійснених К. Мартинсеном, Е. Фішером, Е. Кречмером, Д. Рабіновичем. Психологічні особливості музично-виконавського процесу активно досліджували Г. Коган, Г. Ципін, О. Віцинський та інші. В українському музикознавстві різноманітні психологічні та типологічні закономірності виконавської творчості розглядаються у дослідженнях В. Москаленка, О. Катрич, О. Зінкевич, Л. Опарик, Т. Сирятської, І. Сухленко та інших. Поряд з цим феномен харизми як фактор індивідуально-психологічного потенціалу музиканта-виконавця залишається маловивченим, що й зумовило актуальність дослідження цієї проблеми. Метою статті є висвітлення феномена харизми з точки зору особливостей її художнього впливу в умовах сценічного спілкування музиканта-виконавця та слухачів.

Харизма (грец. charisma – милість, божественний дар) у великому тлумачному словнику української мови характеризується як «виняткова обдарованість, високий авторитет, який базується на вмінні підкоряти інших своїй волі. Харизматичний лідер – людина, наділена в очах її прибічників авторитетом, що базується на вольових якостях її особистості» [2, с. 1557]. Серед досліджень феномена харизми знаходимо три основні підходи до обґрунтування харизматичного авторитету суспільної еліти: ірраціональний (М. Вебер), психологічний (Г. Ле Бон, С. Московічі), культурологічний (Е. Шизл, С. Айзенштадт).

Отже, в основі харизматичного лідерства лежить унікальна здатність окремих людей притягувати до себе інших, викликати захоплення й зачаровувати. «Харизматичний лідер стає пастирем, поводитирем. І доти діє його унікальний дар («зваба» за Г. Ле Боном), доки його почуття зливаються з почуттями народної маси. Коли емоції вщухають, харизматичний авторитет зникає або трансформується» [8, с. 128].

Серед спеціалістів, які вивчають феномен харизми і висловлюють свою точку зору, можна виділити психологів та іміджмейкерів.

Психологи зводять харизму до набору вроджених та набутих психологічних рис, які в сукупності приводять до здатності людини впливати на інших людей, зацікавлювати своїми ідеями, вести за собою. Дослідження в галузі комунікативної лінгвістики стверджують, що «...перебіг процесу міжособистісного спілкування залежать від багатьох позамовних чинників, які значною мірою визначають стиль спілкування і детермінують його тональність і атмосферу. Це підтверджує думку Д. Карнегі, що в спілкуванні людей значущим є все і дрібниць не буває» [1, с. 238].

Натомість іміджмейкери заявляють, що при наявності відповідного бюджету вони можуть створити героя із кого завгодно і стверджують, що харизма – плід маніпулювання уявою оточуючих, вигаданий імідж, завдяки якому відбувається вплив на інших людей.

У сфері музичного мистецтва харизматичні риси висвітлюються крізь глибину сутності самої музики, виявленої в художніх образах; завдяки своєму змісту вона мобілізує творчі здібності виконавця, пробуджує в ньому художника, стимулює розвиток його емоційно-вольової та віртуозної сфер.

Характеризуючи емоційну сферу виконавця, його магнетичну силу, Г. Ципін писав: «Видатній особистості в мистецтві притаманна частіше за все особлива притягуюча сила. Це в її природі; вона вабить до себе як сильний магніт» [13, с. 30]. Такі особистості визначають ступінь художнього впливу на слухача, захоплюють його, згуртовують. Адже головна функція виконавця, за словами Б. Яворського, – «об'єднання».

Очевидно, що дзеркалом прояву харизматичного начала музиканта-виконавця є емоційна сфера. Я. Рейковський, автор відомих робіт з психології емоцій, пише: «Я вважаю, що в даний час існує значно більше, ніж раніше, підстав для того, щоб розглядати емоції не як самостійні процеси, а як прояв функціонування особистості в цілому» [9, с. 30].

Л. Гінзбург, звертаючись до проблеми емоційного впливу виконавця на слухачів, стверджував, що: «...думка музиканта-виконавця, не зігріта почуттям, не відчута виконавцем, може привести його до надуманого, абстрактного, формального виконання; музика в цьому випадку втратить силу емоційного впливу на слухача, збіднить його сприйняття й не принесе йому художньої насолоди» [3, с. 222]. Таким чином, відсутність переживань, почуттів, емоцій породжує порожнє, нецікаве виконання та бездушну, формальну музику. Виконання повинно бути натхненно-творче, насичене ерудицією та яскравим художнім талантом.

У виконавській творчості поряд з емоціями та ерудицією не менш важливою є технічна, віртуозна сторона. Г. Нейгауз писав: «...талант – це тісний союз трьох начал: емоцій, інтелекту і техніки» [7, с. 275]. Очевидно, що технічно-віртуозна сторона виконавської діяльності є ще одним джерелом випромінювання харизматичних якостей. Все це – емоції, інтелект, віртуозність, характеристичність, відеопластичний ряд входить в комплекс особистості музиканта-виконавця, а помножене на енергетику провокує активність публіки, заражає її, втягує в активний процес сприйняття музики. Саме харизматичну особистість мав на увазі Г. Коган, коли писав, що артист «щойно вийшовши із-за куліс, зразу схоплює вас ніби за барки. І, не запитуючи чи бажаєте, чи подобається вам те, що він робить, починає – як різцем по мармуру – вирізати у вашій душі той образ, який йому бачиться чи чується. Ваша душа – це той матеріал, із якого він творить; він грає на ній значно більше, ніж на клавішах чи струнах. Ви можете звиватись в його руках, стогнати і корчитись від болю, але вирватись не зможете: він не відпустить вас, [...] поки не вріже у вашу душу те художнє бачення, яким одержима його душа. І, оговтавшись від наслання, залишаючи концерт чи театр, ви можете скільки завгодно критикувати почуте, виступати проти трактовки виконавця, але не зможете забути її, відсторонитись від того образу, який волею артиста назавжди відчеканений у вашій душі» [4, с. 204].

Акцентуючи важливість яскравої харизматичної індивідуальності виконавця, особливо в епоху масового тиражування музичного мистецтва, Д. Шафран відзначав: «...індивідуальність в мистецтві, зокрема в сценічних жанрах [...], абсолютно необхідна. Особливо сьогодні, в час стандартів, масового виробництва уніфікованої продукції, – і в галузі художньої творчості також. Адже вразити, емоційно «ранити» відвідувача концертного залу може тільки той, хто не підпадає під звичні стереотипи...» [13, с. 46].

Слід зазначити, що виконавська харизма здатна понизити критичність слухачького сприйняття в оцінці самого харизматика та його вчинків; більше того, помилки можуть оцінюватись не тільки, як «не надто негативні», а навіть як позитивні.

У різних сферах людської діяльності, у тому числі і в музично-виконавській творчості, харизма допомагає перебороти або «затушувати» природні фізичні недоліки, дозволяє обернути їх в достоїнства. «Співак Паділла, кращий Дон-Жуан, якого мені прийшлося бачити, – пише Станіславський, – [...] був наділений сиплим голосом. Для співака це великий недолік, але в нього недолік цей ставав достоїнством...» [10, с. 91]. Сила харизми дає право на владу і

признає право, зобов'язує підкорятись. Саме завдяки харизматичним якостям артист, спілкуючись із публікою, притягує, гіпнотизує, підкоряє своїм виконанням. «...І дійсно: якщо спілкуватись із глядацьким залом, – підкреслює Станіславський, – то спілкуватись так, щоб домінувати над натовпом і розпоряджатися ним» [12, с. 259].

Відомо, що без розуміння, без зворотного сприйняття не може існувати жодний вид художньої творчості. Особливо це стосується музичного виконавства. Публічна творчість музиканта-виконавця вимагає зворотної творчості слухача. Під час виступу в концертному залі виконавець має можливість коректувати свій задум, чутливо відкликаючись на найменші прояви емоційної реакції слухачів: «Життя художнього образу у виконанні неможливе без слухацької аудиторії, без її сприйняття, без її реакції. Якщо художні образи отримують життя, розвиваються і творчо збагачуються в процесі виконання, то вони кожного разу, в кожній даній інтерпретації по-новому доходять до слухачів» [3, с. 231]. У цьому сенсі харизма музиканта-виконавця є засобом спілкування, творчим діалогом із слухацькою аудиторією.

Недаремно К. Станіславський писав, що без взаємного спілкування актора та публіки не існує публічної творчості: «Глядач створює, так би мовити, *душевну акустику* (курсив наш). Він сприймає від нас і, немов резонатор, повертає нам свої людські почуття» [11, с. 259]. Продовжуючи думку про «живе» спілкування між актором та публікою, великий театральний теоретик підкреслює: «...Артисти творять настрій на сцені, а глядачі – в іншій половині приміщення театру. Тільки в цій насиченій атмосфері залу і сцени, як в банках з електрикою, утворюється висока напруга почуттів, їх легка провідність і сприйняття. В такій атмосфері два зустрічних токи, які йдуть зі сцени і глядацької зали, дають іскру живого спілкування, яка запалює зразу тисячі сердець одночасно» [12, с. 86].

Музикознавці в свою чергу у дослідженнях на цю тему вводять поняття «психологічна акустика» (термін Г. Когана), «творче партнерство виконання і сприйняття» (Ю. Капустін). Є. Назайкінський сферу спілкування музиканта-виконавця зі слухацькою аудиторією називав «естетичною атмосферою», яка пронизана «флюїдами» емоційних зв'язків. Отже, не тільки виконавець, але й слухач повинен відчувати душевну тональність музики, яку він слухає. Для повноцінного сприйняття музичного твору творчий процес повинен розширити сферу своєї дії і через виконавця пробудити уяву слухача, зацікавити, повести за собою.

Глибина почуттів та переживань, багатство емоційних забарвлень, харизматичність, демонічність були притаманні грі Н.Паганіні. Гете і Берліоз порівнювали Паганіні з блискучим метеоритом, за незвичайними формами і швидким рухом якого із захопленням стежила вся Європа.

Звернення до великої кількості слухачів висунуло перед Паганіні нові творчі завдання, дало поштовх до пошуків нових виразових засобів і технічних прийомів гри.

В епоху романтизму відбувається остаточне признание самостійного значення виконавської діяльності як діяльності творчої. Публіка того часу захоплюється не тільки віртуозною майстерністю й образною силою гри артиста, її цікавить все те, в чому знаходить своє вираження особистість виконавця, зовнішня манера поведінки на естраді, його харизма.

Паганіні перший сформулював кредо романтичного виконавського мистецтва: «Треба сильно відчувати, щоб інші відчували». Великий вплив мистецтва Паганіні на публіку визначалось своєрідністю його особистості, він один з перших музикантів-харизматиків демонструє під час виступів на сцені гармонійне поєднання вражаючого артистизму, виняткового розуму та фантастичної віртуозності. В очах сучасників гра і особистість артиста зливались в одне ціле. Людвіг Рельштаб писав: «...Паганіні самого по собі не існує: він то насолода, то втілення бажань, то втілення насмішки, безумства, пекучого болю; він завжди різний і неповторний. Звуки є для нього тільки засобом виразити самого себе» [15, с. 198]. Яскравою рисою особистості Паганіні була сила магнетизму, завдяки якій він підкоряв собі всіх, хто його бачив, слухав і спілкувався з ним. Завдяки творчій силі артистичної індивідуальності, пафосу, сміливому польоту фантазії, харизмі Паганіні зачаровував, підкорював слухачів. Під час виступів на концертах публіка була вражена ніби надприродним явищем. Він викликав такий шквал захоплення, настільки сильні були чари його впливу на уяву слухачів, що сприйняття переносились за межі реальності.

Для посилення впливу на слухачів Паганіні використовує у своєму виконанні елементи акторського мистецтва, видовищності; важливу роль при цьому відіграє театралізація процесу музичного виконання. Не випадково Шуман охарактеризував Паганіні як «поета і актора в одному обличчі». Віртуоз враховував найдрібніші деталі концертного виступу, розумів закони сценічного мистецтва (те, що Гюго називав «оптикою сцени»), відчував настрій концертного залу; в творчому процесі виконання використовував емоційну гаму відтінків: «Паганіні прагнув переважно до характеристичності. В прекрасну форму він старався внести дещо повне думкою, повне оригінальності. Сутність його музичного характеру складає пристрасть. І пристрасть завжди рішуче перебуває у всіх його творіннях; то вона стогне буревієм, то розгоряється світлим полум'ям. Особливе в найрізкіших контрастах» [15, с. 192].

Характеризуючи вплив харизми Ф. Шопена на публіку, Я. Мільштейн відзначав: «таємниця» впливу його мистецтва на слухачів, «таємниця» його творчості залишається до кінця не розкритою, не розгаданою» [6, с. 13]. Одна із таємниць віртуоза полягала в недовомленості його музичних висловлювань. Не зважаючи на звернення до власного «Я», самоспілкування за інструментом, його харизматичний вплив був не менш потужним, інтригуючим, ніж в епатажних, зовнішньо-вибухових Паганіні та Ліста.

Опис рахманіновського виконання можна зустріти в багатьох мемуаристів та дослідників, вони підкреслюють: «...у всьому, що робилось Сергієм Васильовичем за клавіатурою роялю, відчувався залізний диктат його виконавської волі. І це справляло велике враження на аудиторію. Не піддаватись магії рахманіновського виконання було неможливо» [14, с. 22].

Таким чином, у процесі виконання музичного твору, митці використовували всю палітру виразово-емоційних засобів, накладали яскравий штамп своєї художньої індивідуальності на все, що виконували, адже головним було зацікавити, справити враження на публіку, повести її за собою. За словами О. Маркової, музикант-виконавець за своїми професійними показниками – «надлюдина»: він «грає» – «входячи» в надповсякденні стани, в яких відчуття часу і швидкості – протікання останнього кардинально протистоять побутовим нормативам» [5, с. 55].

Ф. Ліст, Ф. Шопен, Ант. Рубінштейн, С. Рахманінов, Ф. Бузоні, В. Горовіц, Г. Гульд, С. Ріхтер та інші видатні виконавці вражали яскравістю своєї інтерпретації. Харизма цих музикантів виступала як дзеркало унікального особистісного світу, як генератор у творчому спілкуванні з найрізноманітнішою слухацькою аудиторією.

Отже, харизма музиканта-виконавця підкреслює його індивідуальний стиль, створює енергетичну ауру під час діалогу зі слухачем, який в свою чергу ніби продовжує творити – співпереживати, уявляти, захоплюватись, дослуховувати почуте.

Завдяки харизматичним якостям, а саме: силі магнетизму творчої особистості, яскравій артистичній індивідуальності, оригінальності, самотності, пафосу, емоційності, винятковій віртуозності, а також театралізації процесу виконання – відбувається сугестивний вплив на слухацьку аудиторію.

Історія музичного виконавства дає багато прикладів переваги тих чи інших якостей артиста-виконавця; але особливо високо цінується гармонійне поєднання геніальної обдарованості з майстерністю, яка підсилена харизмою. Сподіваємось, що спроби осмислення унікального феномена харизми як одного із важливих психологічних чинників особистості виконавця знайдуть застосування в подальших дослідженнях творчого процесу музиканта-виконавця, зокрема його сценічної творчості.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бацевич Ф. С. Основи комунікативної лінгвістики: підручник / Флорій Сергійович Бацевич. – К.: ВЦ Академія, 2009. – 376 с.
2. Великий тлумачний словник сучасної української мови / [уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел]. – К.: Ірпінь: ВТФ Перун, 2005. – 1728 с.
3. Гинзбург Л. С. Исследования, статьи, очерки / Лев Соломонович Гинзбург. – М.: Советский композитор, 1971. – 937 с.

4. Коган Г. М. Избранные статьи / Григорий Михайлович Коган. – М.: Сов. композитор, 1972. – 463 с.
5. Маркова Е. Н. Вопросы теории исполнительства / Елена Николаевна Маркова. – Одесса.: Астропринт, 2002. – 126 с.
6. Мильштейн Я. И. Очерки о Шопене / Яков Исаакович Мильштейн. – М.: Музыка, 1987. – 168 с.
7. Нейгауз Г. Г. Автобиографические записки. Избранные статьи. Письма к родителям / Генрих Густавович Нейгауз. – М.: Сов. композитор, 1975. – 528 с.
8. Опанасюк В. Харизматичний лідер – політична еліта – маси: український досвід взаємовідносин / В. Опанасюк // Політичний менеджмент. – К.: [б.в.], 2006. – Спец. вип. – С. 126-135.
9. Рейковський Я. Експериментальна психологія емоцій / Януш Рейковський. – М.: Прогресс, 1979. – 392 с.
10. Станиславський К. С. Художественные записи / Константин Сергеевич Станиславский. – М–Л.: Искусство, 1939. – 286 с.
11. Станиславський К. С. Работа актера над собой. Часть 1. Работа над собой в творческом процес ее переживания / Константин Сергеевич Станиславский. – М.: Искусство, 1939. – 286 с.
12. Станиславський К. С. Статьи. Речи. Отклики. Заметки. Воспоминания / Константин Сергеевич Станиславский. – М.: Искусство, 1959. – Т. 6. – 466 с.
13. Цыпин Г. М. Музыкант и его работа: Проблемы психологи творчества / Геннадий Моисеевич Цыпин. – М.: Советский композитор, 1988. – 384 с.
14. Цыпин Г. М. Шопен и русская пианистическая традиция / Геннадий Моисеевич Цыпин. – М.: Музыка, 1990. – 96 с.
15. Ямпольский И. М. Никколо Паганини / Израиль Маркович Ямпольский. – М.: Музыка, 1968. – 448 с.

УДК 7.079:398 (100)

С. Ю. ЧЕРНЕЦЬКА

СВІТОВА ФОЛЬКЛОРНО-ФЕСТИВАЛЬНА ТРАДИЦІЯ: ІСТОРИЧНА РЕТРОСПЕКТИВА ТА ТЕНДЕНЦІЇ СЬОГОДЕННЯ

У статті зроблена спроба дослідити еволюційний процес розвитку одного із популярних видів культурно-мистецьких практик сучасності – фестивалів фольклору. Визначено сучасні тенденції їх функціонування та поширення.

Ключові слова: фольклорний фестиваль, концепція, інтерактивний, поліфункціональний, монокультурний, мультикультурний.

С. Ю. ЧЕРНЕЦКАЯ

МИРОВАЯ ФОЛЬКЛОРНО-ФЕСТИВАЛЬНАЯ ТРАДИЦИЯ: ИСТОРИЧЕСКАЯ РЕТРОСПЕКТИВА И ТЕНДЕНЦИИ СОВРЕМЕННОСТИ

В статье предпринята попытка исследовать эволюционный процесс развития одного из популярных видов культурных практик современности – фестивалей фольклора. Определены современные тенденции их функционирования и распространения.

Ключевые слова: фольклорный фестиваль, концепция, интерактивный, полифункциональный, монокультурный, мультикультурный.

S. U. CHERNETSKAYA

WORLD FOLKLORE FESTIVAL TRADITION: A HISTORICAL RETROSPECTIVE AND CURRENT TRENDS

In the article an attempt to explore the evolutionary development of one of the most popular types of cultural practices of modernity – folklore festivals. Determined the current trends of their operation and distribution.

Key words: Folk Festival, concept, interactive, multifunctional, monocultural, multicultural.

Фольклорний фестиваль – один із видів культурно-дозвілєвої діяльності, який останнім часом набуває неабиякої популярності та поширення як в усьому світі, так і в Україні зокрема. Він характеризується як поліфункціональна, інтерактивна та масова за кількістю учасників музична імпреза, в якій чільне місце займають народні традиції, звичаї, інші культурно-побутові елементи.

Питання розвитку фольклорних фестивалів є сьогодні актуальним, адже ці форми як більш демократичні, зрозумілі та доступні мають не лише значну перспективу та активно розвиваються в сучасному культурному процесі, а й відповідають актуальним питанням сьогодення, зокрема позитивно впливають на процес поширення етнографічної інформації та популяризацію культурно-мистецької спадщини.

Історіографія питання показала, що, попри актуальність цього виду форумів, сьогодні зазначена проблема не була предметом спеціального вивчення і лише окремі її аспекти фрагментарно висвітлювалися в працях сучасних дослідників. Найбільш ґрунтовними в даному аспекті є докторська дисертація американського дослідника Тімоті Лойда, що стосується історії створення та діяльності Національного фольклорного фестивалю США [12], та магістерська робота іншого американського дослідника Ерін Р. Барфілда щодо історії фольклорного фестивалю Керрвіл [7]. Частково ж цього питання торкалися такі зарубіжні науковці, як Ендрю Уоллес, Джо Уілсон, Зориця Вітез. Серед вітчизняних дослідників цю проблему вивчали Р. Дзвінка, С. Овчарова, І. Пошивайло, В. Скуратівський, П. Шкрібляк, О. Фабрика-Процька, О. Чирков, О. Хропата та інші.

Враховуючи актуальність теми, її наукове і практичне значення, в ході дослідження нами поставлена мета – на основі всебічного аналізу джерел дослідити історичний розвиток фольклорних фестивалів – від появи перших монокультурних заходів до сучасних мультикультурних форумів, а також з'ясувати взаємозв'язок соціокультурних процесів з розвитком цих фестивалів та визначити сучасні тенденції міжнародного фольклорно-фестивального руху.

Популярність та поширення фольклорних фестивалів тісно пов'язана з могутньою хвилею фольклорно-етнографічних досліджень другої половини ХХ століття, хоча перший відповідний форум пройшов ще в кінці 30-х років зазначеного століття. Про це свідчить інформація одного із видань University Press, Кентукі, присвяченого відомому фольклористу та виконавцю на народних інструментах з Північної Кароліни Баском Ламару Лунсфорду, званого під псевдонімом «Менестрель від Аппалачі». Зокрема у виданні зазначається, що у 1928 році громадою американського міста Ешвіл (Asheville) задля розвитку туристичної галузі в своєму регіоні було проведено Рододендрона фестиваль. Громада міста звернулася до Баском Ламара з проханням запросити до участі у фестивалі місцевих музикантів та танцівників. Тому деякі

науковці вважають, що Рододендрона фестиваль є першою подією, котра описується як «Folk Festival», а 1928 рік вважають роком заснування фольклорних фестивалів [9, с. 111].

Першим форумом, в офіційній назві якого було зазначено фольклорний фестиваль, став Національний фольклорний фестиваль (в деяких джерелах зустрічається назва Народний національний фестиваль) [10, с. 377], що відбувся у 1934 році в іншому американському місті Сент-Луїс. Ідейним натхненником та засновником цього форуму стала Сара Нот [11, с. 522], котра ще у 1933 році виступила ініціатором та організувала Асоціацію Національного фольклорного фестивалю (NFFA). Щодо цього форуму, то варто зазначити, що американці вважають Національний фольклорний фестиваль найстарішим мультикультурним святом традиційної культури в країні та першою подією національного значення, що започаткувала показ народного мистецтва всіх племен і народів, які проживають на території США, на рівних засадах [10, с. 377; 11, с. 522]. Історіограф фестивалю, відомий американський фольклорист і музикант Ендрю Уоллес, котрий протягом 1971–1975 років був програмним директором NFFA, а з 1988 по 1997 заступником директора Національної ради з традиційного мистецтва (NCTA) (NFFA у 1976 році перейменована у NCTA), відзначає, що за час свого існування фестиваль «пройшов складний шлях трансформацій, удосконалень, злетів та падінь» [14]. Так, з перших років існування фестивалю його організатори зіткнулися з проблемою, яка сьогодні є однією з актуальних проблем, що характерні і для сучасних вітчизняних подібних форумів – брак коштів. Ця проблема призвела до того, що кожен наступний рік фестиваль переїздив у інше місце і проводився у тих містах, які могли профінансувати подібну акцію. На наш погляд, цей негативний факт в історії фестивалю у подальшому відіграв важливу роль як для самого фестивалю, який отримав статус мандруючого, так і для фольклорно-фестивального руху США в цілому, ставши прикладом для створення регіональних фестивалів в містах його проведення, таких, як Сіетл (штат Вашингтон), Ель-Пасо (штат Техас), Сан-Франциско (штат Каліфорнія), Лексінгтон (штат Кентукі) [12] та інші.

Не маючи змоги в межах одного дослідження проаналізувати всю історію цього форуму, хотілося б лише наголосити на його основних досягненнях: по-перше, саме на цьому фестивалі вперше було започатковано проведення наукових конференцій та симпозіумів, що зумовило переведення фольклорних фестивалів на наукову основу. Основоположником та безпосереднім організатором (включно по 1973 рік) відповідних акцій на фестивалі став відомий американський фольклорист Бенжамін Боткін [14].

По-друге, на цьому фестивалі було започатковано запис та трансляцію деяких концертних програм, спочатку у 1971 році на Національному громадському радіо (NPR) США, а в 1974 на громадському телебаченні, представляючи цикл передач в рамках «роботи на Wolf Trap». З того часу більшість концертів фестивалів були зафіксовані на відеоплівку. Наразі ці плівки складають важливу частину безцінної колекції Національної ради з традиційного мистецтва, що зберігається в Архіві народної культури [14].

По-третє, цим форумом була започаткована традиція проведення фольклорних фестивалів на території Національних парків. Так, 33-й Національний Фольклорний фестиваль, який відбувся 26-29 серпня 1971 року, був проведений в Wolf Trap, що є першим Національним парком, присвяченим виконавському мистецтву [14].

Щодо географії фестивалю, варто відзначити, що за роки свого існування він побував у 26 містах США. Двічі він проходив у столиці США місті Нью-Йорку [15].

Розглядаючи історію загальносвітової фольклорно-фестивальної традиції та відповідно досліджуючи питання соціально-історичних умов виникнення форумів у світі, ми з'ясували, що, наприклад, на території ще однієї країни американського континенту, Канаді, у 30-ті роки ХХ століття також почали відбуватися подібні форуми. Їхнє заснування та проведення тісно пов'язане з вихідцями з України, тобто українською діаспорою. Головною причиною, котра спонукала наших співвітчизників до проведення подібних форумів, стало те, що, оселившись за тисячі кілометрів від рідної землі, вони намагалися зберегти рідну мову й культуру, розвивати їх, вносячи свою частку в розвиток загальноканадської мозаїки.

Перший подібний форум на території Канади відбувся у липні 1939 року в канадському місті Торонто і мав назву Перший Всекрайовий українсько-канадський фестиваль пісні, музики

і танцю. Як зазначалося вище, перші такі фестивалі в Канаді започаткували саме українці – до того часу, як стверджують джерела, «жодна етнічна група нічого подібного не здійснювала» [3, с. 9]. У фестивалі взяли участь 1500 митців з різних місцевостей країни: 38 струнних оркестрів, 32 хори, танцюристи і солісти, які виступили перед десятитисячною аудиторією. Усі учасники фестивалю були одягнені в прекрасні національні строї, які приваблювали глядачів своєю колоритністю. Як відзначали сучасники, особливе враження це справило на канадську публіку, яка фактично вперше побачила такий яскравий різнобарвний український національний одяг. Фестиваль мав великий успіх. Це була дійсно історична подія в житті українців Канади, вона по-справжньому надала наснаги до подальшої праці та згуртування вихідців з України на землі їхньої нової країни проживання. Перший українсько-канадський фестиваль значно підняв престиж українців [3, с. 10].

Щодо фольклорно-фестивальних практик української діаспори варто відзначити, що ці форуми проходять майже у кожній країні поселення українських емігрантів та їхніх нащадків. Показово, що в деяких країнах мають місце відразу декілька фестивалів. Зокрема у США проходять фестивалі української культури: у Детройті «Соняшник», північній частині штату Нью-Йорк – «Soyuzivka Cultural Festival», а також у м. Сіетл. У Канаді ж відбуваються Український фестиваль Bloor West Village (Торонто), Український народний фестиваль Canada's National Ukrainian Festival у м. Дауфин (Манітоба) та Фестиваль «Українська писанка» (Вегервіл, Альберта). Питома частка цих форумів припадає на найбільшу українську діаспору – східну, тобто українців, які проживають у країнах, що входили до колишнього СРСР, найбільше, звичайно, у Російській Федерації.

Перші фольклорні фестивалі в Європі почалися в середині 50-х років ХХ століття. Їхнє заснування було пов'язане з подіями Другої світової війни, що деякою мірою вплинули на зміну демографічної карти світу, з одного боку, та з потужними процесами глобалізації та індустріалізації, що стрімко набирали обертів і тим самим негативно впливали на побутування народного мистецтва в традиційному середовищі – з іншого. Не менш важливою причиною популярності цих форумів, що вплинула на їхнє поширення в усьому світі, стало те, що у зв'язку з індустріалізацією велика кількість сільського населення стала переселятися до великих міст, поповнюючи нові ряди пролетарів. Вони, за словами Зориці Вітези, дослідниці з Хорватії, котра вивчала один із поважних хорватських форумів – Міжнародний фольклорний фестиваль у Загребі, «не забули свого сільського коріння» [13, с. 110]. За її словами, «подібні форуми стали стимулом для розвитку фольклорних колективів, багато з яких не припиняли своєї діяльності» [13, с. 111] та мали масовий характер, будучи невід'ємною складовою численних «непрофесійних культурних заходів» Хорватії [13, с. 111].

В Україні ж, як і в усьому колишньому Радянському Союзі, до складу якого довгий час входила наша країна, у зазначений період фольклорні фестивалі не проводились. Натомість мали місце фестивалі художньої самодіяльності, що передбачали демонстрацію різних видів та жанрів мистецтва. На жаль, ці фестивалі не передбачали показ дійсно народного, автентичного мистецтва. Здебільшого це були стилізовані, відрепетирувані за всіма правилами академічного мистецтва виступи, хоча іноді на них можна було побачити автентичних виконавців, в основному вихідців із сільської місцевості. Така ситуація, за словами вітчизняної дослідниці Г. Хроми, думку якої ми повністю поділяємо, «призводила до того, що носії самобутніх народних традицій, опинившись серед учасників «організованої» самодіяльності сильно програвали» [6, с. 107].

Перший фольклорний фестиваль на території колишнього Радянського Союзу відбувся у Москві влітку 1988 року. Форум зібрав понад дві тисячі «радянських народних музикантів, співаків, танцівників, майстрів та більше півтисячі гостей із двадцяти однієї країни світу: Великобританії, Греції, Китаю, США, Франції» [5]. На жаль, він не виправдав завдань, котрі стоять саме перед фольклорним форумом. Представник американської делегації Л. Детлер в інтерв'ю кореспонденту газети «Советская культура» зазначив, що «більшість номерів, продемонстрованих тут, не можна назвати фольклорними. Це скоріше театралізовані вистави, де всі рухи заучені та відрепетирувані» [5]. Події Другого міжнародного фольклорного фестивалю, що проходив через два роки в столиці тогочасної УРСР місті Києві (на першому

фестивалі, що проходив у Москві, «було вирішено влаштувати таке свято один раз у два роки почергово в столицях союзних республік» [2, с. 4]), показали, що істотних, позитивних змін щодо демонстрації традиційного народного мистецтва не відбулося. Зокрема, відома вітчизняна дослідниця Софія Грица, котра безпосередньо була причетна до підготовки та проведення цього форуму, коментуючи перебіг його подій, неодноразово підкреслювала, що загалом Другий міжнародний фольклорний фестиваль у Києві – таке собі «ревю», котре до справжнього фольклору не мало ніякого відношення» [2, с. 4]. У цьому дослідниця вбачала «погану послугу РНМЦ та його місцевих відділень» [2, с. 4], де, за її словами, «здебільшого працюють нефакхівці і нав'язують селянам репертуар та манеру виконання, експлуатують фольклор і цим перетворюють його у вторинний» [2, с. 4], тоді як фольклор «вимагає вельми тонкого підходу, його не можна експлуатувати будь-кому» [2, с. 4]. Попри низку недоліків більшість фахівців, учасників фестивалю, та й сама С. Грица все-таки погоджувались на тому, що фестиваль став «певним кроком на шляху до справді наукового вивчення й пропаганди фольклору», що «захід такого рівня засвідчив визнання України як володаря унікальних фольклорних традицій і творчих надбань» [2, с. 5].

Розпад у 1991 році «наддержави», якою довгий час була СРСР, та створення нових незалежних держав із колишніх «братніх республік» стали поштовхом для перегляду кожною із них власної історії, ставлення до своєї культури, традицій тощо. Ці події сприяли заснуванню у кожній із новостворених держав власних фольклорних фестивалів, котрі насамперед спрямовувались на демонстрацію культурно-мистецького спадку своїх народів. Не була винятком і Україна. Перші фольклорні фестивалі в Україні пройшли ще напередодні розпаду СРСР та в перші дні прийняття 24 серпня 1991 р. Верховною Радою України доленосного для нашої держави документа – Акту проголошення незалежності України. Так, у червні 1991 р. в Луцьку відбувся Перший Міжнародний фестиваль українського фольклору «Берегиня» (він започаткував фольклорно-фестивальний рух незалежної України), а у вересні цього ж року на Гуцульщині, у с. Верховина Івано-Франківської області, відбувся Перший Міжнародний гуцульський фестиваль.

Як показав аналіз вітчизняного фольклорно-фестивального руху, він пройшов непростий, сповнений творчих пошуків шлях, від заходів мистецько-розважального характеру, що зводилися до наповнення своїх програм музично-пісенними, танцювальними та іншими видами і жанрами традиційного народного мистецтва, до поліфункціональних заходів культурно-мистецького та науково-освітнього характеру.

Варто відзначити, що на відміну від першого фольклорного фестивалю, що проходив у 1928 р. в США і носив суто рекламний характер, метою перших вітчизняних фольклорних фестивалів було насамперед збереження традиційної народної культури українців, і лише згодом вітчизняний фольклорно-фестивальний рух набув туристично-рекламного характеру.

Всезростаюча кількість фольклорних фестивалів по всьому світу зумовила створення організацій міжнародного рівня, які б займалася наданням консультативної та інформаційної допомоги щодо їх підготовки, організації та проведення. Наразі існує дві відповідні організації Міжнародна Рада Організацій Фестивалів Фольклору і Традиційних Мистецтв (далі CIOFF) [1, с. 42], заснована 10 серпня 1970 році у французькому місті Конфоленьс, та Європейська Асоціація Фольклорних Фестивалів (EAFF), заснована у 2001 році в Болгарському місті Велико Тирново [8].

Щодо членства України в цих організаціях варто зазначити, що з 1996 року Україна є повноправним членом CIOFF. Наразі під егідою цієї поважної організації в нашій країні діє десять фестивалів: Міжнародний фестиваль українського фольклору «Берегиня» (м. Луцьк, проходить з 1991 р. раз у два роки); Міжнародний фестиваль «Поліське літо з фольклором» (м. Луцьк, проходить з 1994 р., відбувається у серпні, раз у два роки); Міжнародний фестиваль слов'янського фольклору «Коляда» (м. Рівне, проходить з 1995 р. щороку у січні); Міжнародний молодіжний фестиваль традиційної народної культури «Древлянські джерела» (м. Рівне, проходить з 1997 р. раз у два роки в серпні); Міжнародний фольклорний фестиваль «Калинове літо на Дніпрі» (м. Комсомольськ-на-Дніпрі, проходить з 1998 р. щороку у серпні); Міжнародний фестиваль дитячого фольклору «Котилася торба» (м. Кузнецовськ, проходить з

2000 р. раз у два роки у травні); Міжнародний фестиваль «Фольклорний дивосвіт» (м. Київ, проходить з 2004 р. раз у два роки у серпні); Міжнародний фестиваль фольклору «Етновир» (м. Львів, 2008 р.); Міжнародний фестиваль танцю «Перлина Черемошу» (м. Вижниця, Чернівецька обл., 2008 р.); Міжнародний дитячий фестиваль народної хореографії «Барвінкове кружало» (м. Вінниця, 2010 р.).

Що стосується членства нашої країни у Європейській Асоціації Фольклорних Фестивалів, то, на жаль, сьогодні Україна не входить до її складу.

Зосереджуючи увагу на сучасних тенденціях розвитку фольклорно-фестивального руху як в усьому світі, так, звичайно, і в нашій державі, варто зазначити, що головною проблемою, з якою зустрічаються всі без винятку організатори подібних форумів, є стрімке зменшення носіїв фольклорної традиції, відтак їм все частіше доводиться запрошувати вторинних виконавців. Позитивним фактором є те, що з кожним роком відповідних форумів більше, особливо це стосується України та інших країн, котрі певний час входили до складу колишнього СРСР, а також країн східної Європи. Широкої популярності в останні роки набувають так звані етнофестивалі. Цей вид форумів виник на хвилі всезростаючої популярності та поширення одного із нових явищ художньої культури – неофольклоризму.

Організатори відповідних фестивалів прагнуть пробудити інтерес до історичної спадщини, відродити та інтегрувати в сучасний світ різноманітні етнічні традиції, поєднуючи їх з елементами досягнень в галузях культури, освіти, виробництва, менеджменту та інших сфер життя людини. Завдяки етнофестивалю, на думку А. Пискач, «зберігається й актуалізується національна мистецька спадщина, розвивається і популяризується етнотворчість, виявляється і підтримується обдарована творча молодь» [4, с. 143]. До найбільш відомих у цій категорії вітчизняних форумів, котрі користуються популярністю як серед української публіки, так і іноземних поціновувачів традиційної народної культури, належать Міжнародний фестиваль етнічної музики та лендарту «Шешори» (с. Шешори, Івано-Франківська обл., 2003 р.), Міжнародний етнофестиваль «Країна Мрій» (Київ, 2004 р.), мандрівний фестиваль традиційного українського мистецтва «ЕтноЕволюція» (2006 р.), Міжнародний етнофестиваль «Підкамінь» (с. Підкамінь, Бродівський р-н., Львівська обл., 2007), Міжнародний екокультурний фестиваль «Трипільське коло» (м. Ржищів, Київська обл., 2008 р.).

Все більшої популярності останнім часом в різних країнах світу набувають дитячі фольклорні фестивалі. В Україні такими є Міжнародний фестиваль-конкурс дитячого фольклору «Котилася торба...» (м. Дубно, Рівненська обл.), Всеукраїнський дитячий фольклорний фестиваль «Орелі» (м. Київ), обласний фольклорно-етнографічний фестиваль «Дитинства пісня Великодня» (м. Переяслав-Хмельницький, Київська обл.) та інші.

Узагальнюючи вищесказане, ми дійшли висновку, що однією із головних соціально-історичних умов виникнення та популярності фольклорних фестивалів у всьому світі, є реакція на глобалізаційні процеси, котра спричинила своєрідний ренесанс зацікавлення локальними, етнічними культурами. Проголошувані цінності цих форумів – це спадок, звичаї і традиції предків, їх збереження та примноження.

Історична ретроспектива світової фольклорно-фестивальної традиції показала, що міжнародний фольклорно-фестивальний рух за весь період пройшов складний шлях трансформацій та удосконалень від монокультурних заходів мистецько-розважального характеру до мультикультурних, наповнених різноманітними художньо-мистецькими, освітніми, науковими та іншими програмами.

Сучасний стан фольклорно-фестивального руху характеризується як своєрідний «бум» цих форумів. Особливо це стосується країн СНД та країн Східної Європи. Стосовно ж України в даному контексті варто зазначити, що не завжди кількісний показник відповідає якості. Найбільш актуальною проблемою сучасного фольклорно-фестивального руху у загальносвітовому масштабі є катастрофічне зменшення первинних носіїв фольклорної традиції.

ЛІТЕРАТУРА

1. Войнаровський Ю. В. Роль Міжнародної Ради Організацій Фестивалів Фольклору і Традиційних Мистецтв в розвитку та популяризації традиційної народної культури / Ю. В. Войнаровський. Міжнародна наук.-практ. конф. «Процес соціалізації у контексті традиційної культури» / Харків. Обл. центр нар. тв. – Х.: Регіон-інформ. – 2000. – С. 42-47.
2. Гордійчук Я. Барвистий вінок фестивалю / Я. Гордійчук // Музика. – 1990. – №4. – С. 4-5.
3. Євтух В. Українська етнічність поза межами України / В. Євтух, О. Ковальчук, А. Попок, В. Трощинський // Народна творчість та етнографія. – №4 – 2010 – 120 с.
4. Пискач А. Неофольклоризм в художній культурі України кінця ХХ – початку ХХІ століття / Алла Пискач // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: [зб. наук. праць; вип. XXV]. – К.: Міленіум, 2010. – 355 с.
5. Соколовський Б. «Первый Международный» / Борис Соколовський [Електронний ресурс] Режим доступу: http://krugozor.org/pervyy_mejdunarodnyu_p4.html.
6. Хрома Г. Фольклорні фестивалі України і проблеми сценічного втілення фольклору / Г. Хрома // Вісник КНУКіМ: Зб. наук. праць. Серія «Мистецтвознавство» – Вип. 6. – К., 2003. – С. 121.
7. Barefield E. R. The Kerrville Folk Festival: the path to kerr-version / Erinn R. Barefield Texas State University-San Marcos, 2010. – 242 p.
8. European Association of Folklore Festivals [Електронний ресурс] Режим доступу: www.eaff.eu.
9. Jones L. Minstrel of the Appalachians: The Story of Bascom Lamar Lunsford / Loyal Jones – Lexington: University Press of Kentucky, 2002. – 272 p.
10. The American Midwest: an interpretive encyclopedia / Indiana University Press, 2007. – 1890 p.
11. The Kentucky Encyclopedia / John E. Kleber, editor in chief; Thomas D. Clark, Lowell H. Harrison, James C. Klotter, associate editors // Lexington, Ky.: University Press of Kentucky, 1992 – 1045 p.
12. Timothy L. The National Folk Festival: Culture, History, and the Work of Public Folklore / Lloyd Timothy George Washington University, 2000. – 580 p.
13. Vitez Z. International Folklore Festival of Zagreb / Z. Vitez. Nar. umjet. 2008. – 45/1. – 109-123 p.
14. Wallace A. The National Folk Festival: The Sarah Gertrude Knott Years / Andrew Wallace Folklife Center News, 2002 – Vol. XXIV, No. 2.
15. Wilson J. National Folk Festivals (США) / Joe Wilson Folklife Center News, 1988 – Vol. 10, No. 1.

УДК 78.2У

Я. Р. ГОРАК

МУЗИЧНО-ВИДАВНИЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ВОЛОДИМИРА САДОВСЬКОГО

У статті вперше окремо розглядається одна із сфер діяльності В. Садовського, якою він увійшов в історію української музичної культури. Проявивши інтерес до музично-видавничої діяльності ще в роки навчання у духовній семінарії у 80-х роках ХІХ ст., у 90-х роках В. Садовський наполегливо працював над створенням фахового музичного журналу. Результатом праці стало видання «Альманаху музичного» та «Артистичного вістника». На документальному матеріалі в статті простежується непростий шлях створення цих видань.

Ключові слова: Володимир Садовський, «Бібліотека музикальна», «Альманах музичний», «Ілюстрований музичний календар», Остап Нижанківський, Анатоль Вахнянин, Ромуальд Зарицький, Станіслав Людкевич, «Артистичний вістник».

Я. Р. ГОРАК

**МУЗИКАЛЬНО-ИЗДАТЕЛЬСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ
ВЛАДИМИРА САДОВСКОГО**

В статье впервые отдельно рассматривается одна из сфер деятельности В. Садовского, которой он вошел в историю украинской музыкальной культуры. Проявив интерес к музыкально-издательской деятельности еще во время обучения в духовной семинарии в 80-х гг. XIX в., в 90-х годах В. Садовский работал над созданием специального музыкального журнала. Результатом его работы стали издания «Альманаха музыкального» и «Артистического вестника». На документальном материале в статье прослеживается нелегкий процесс создания изданий.

Ключевые слова: Владимир Садовский, «Библиотека музыкальная», «Альманах музыкальный», «Иллюстрированный музыкальный календарь», Остап Нижанковский, Анатолий Вахнянин, Ромуальд Зарыцкий, Станислав Людкевич, «Артистический вестник».

Y. R. HORAK

MUSIC AND PUBLISHING ACTIVITY OF VOLODYMYR SADOVSKYI

The article for the first time separately reviews one of the branches of V. Sadovskiy's activity which made him a part of the history of Ukrainian music culture. V. Sadovskiy showed his interest in music and publishing while studying at the Theological Seminary in 1880s. In 1890's he worked hard on the creation of a professional music journal. As a result, «The Music Almanac» and «The Artistic Herald» were published. On a documentary basis, the article reveals the complicated path of the creation of these editions.

Key words: V. Sadovskiy, «Music Library», «The Music Almanac», «The Illustrated Music Calendar», Ostap Nizhankivskiy, Anatol Vakhnianyn, Romuald Zarytskyi, Stanislav Liudkevych, «The Artistic Herald».

Музично-видавнича діяльність Володимира Домета Садовського досі науково не опрацьована. Донедавна в музикознавчих працях висвітлювалася участь у започаткованих В. Садовським виданнях інших відомих діячів (О. Нижанківського – у видавництві «Бібліотеки музыкальної» [7, с. 152, 186; 9, с. 461-462; 10, с. 33-34, 37-38; 17, с. 21-22] чи С. Людкевича – у редагуванні «Артистичного вістника» [8, с. 18-19; 9, с. 478, 554]). При цьому ім'я В. Садовського могло вказуватися в порядку переліку без зазначення його організаційної, редакторської ролі у названих виданнях [8, с. 18-19; тут В. Садовського вказано як запрошеного (!) до участі в «Артистичному вістнику»; 23, с. 252, 276], а частіше оминалося зовсім. У публікаціях останнього часу вже йдеться про його роль у цих виданнях: окремі його статті звідти передруковуються [11, с. 205-217], вводяться в науковий обіг архівні епістолярні матеріали [24, с. 164-168; 5; 6], які розкривають його участь у заснуванні та веденні видань.

Мета статті – створення на узагальненні джерельного матеріалу можливо повної панорами музично-видавничої діяльності В. Садовського. Актуальність же дослідження зумовлена потребою об'єктивного визнання заслуг митця у цій сфері музичного життя Галичини другої половини XIX – початку XX ст.

1885 року групою семінаристів було засновано музичне видавництво «Бібліотека музыкальна». Редактором його став Остап Нижанківський. Впродовж 1885–1886 рр. видавництво видало 10 випусків, у яких побачили світ твори М. Вербицького, І. Воробкевича, М. Кумановського, О. Нижанківського, А. Вахнянина, М. Лисенка, П. Ніщинського. Видання отримали в різний час високу оцінку і підтримку М. Лисенка та І. Франка. І. Франко, зокрема, писав: «Надіяється треба, що в виданню львівської молодіжній той гимн [йдеться про «Молитву» М. Лисенка на слова О. Кониського «Боже великий, єдиний». – Я. Г.], як і другі в нім заміщені композиції швидко і широко розійдуться по нашій краю, а особливо найдуть доступ до наших читалень та хорів селянських і міщанських і причиняться знаменито до будження руського духа та горячої любові до тої Русі-України, цілої, великої і нероздільної, помімо всяких кордонів.

[...] Щиро бажаємо як найкрасшого успіха молодому видавництву, котре при серйозній праці і щирій любові до свого рідного може і повинно в нашій музикальній продукції зазначити поворот від дотеперішнього сентиментального шаблону до здорового, щиро-народного реалізму» [19].

Однак у 1887–1888 рр. із-за матеріальної скрути видавництво змушене було тимчасово припинити роботу. Тільки 26.11.1888 р. опублікованим повідомленням, підписаним К. Студинським, О. Нижанківським, І. Бачинським, В. Садовським, Є. Купчинським, видавці оголосили про відновлення його діяльності [14]. У цьому документі вперше зустрічаємо прізвище В. Садовського як члена видавництва. Це дає підстави погодитися з твердженням М. Черепанина, що свою діяльність у «Бібліотеці музикальній» В. Садовський почав не з зародження видавництва, а лише з жовтня 1888 р [23, с. 252]. Підписані автори повідомлення декларували мету і шляхи реалізації видання: «Під покровомъ і за позволеньемъ Високопр[еосвященно] о[тця] крилошанина-ректора Алекс. Бачинського починаємо по цѣлорічній від насъ незалежної перервѣ продовжати завязане нами въ роцѣ 1885 на лавѣ шкільній видавництво «Библіотеки музикальної». Цѣлею нашою єсть розширити рідну пѣсню въ якъ найдешевшихъ виданяхъ по всѣхъ, хоть би найбѣднѣйшихъ рускихъ хатахъ. Шумныхъ програмъ и відозвъ не оповѣщаємо, а надѣємось, що наша совѣстна і на нѣякі користи не обчислена робота знайде признание і підмогу въ кожній руській хатѣ. [...] На дальше найдуть мѣсце в виданях «Библіотеки музикальної» знамениті твори, с.е. хоры, терцеты, дуеты, соля і кусники фортепянові якъ старшихъ такъ і молодшихъ нашихъ композиторовъ. Каждый выпускъ, окрашений виньетою, а слова подъ музикою замѣсть литографуватись, будуть печатані. На тім мѣсци відзиваємось до патріотизму всѣхъ нашихъ давнѣйшихъ довжниківъ і просимо їхъ о выровняньє всѣхъ рестанцій, надѣючись, що наша просьба не стане голосомъ вопіющого в пустини. Рівно-жъ просимо В[исоко]пов[ажану] публику о підмогу як моральну, так і матеріальну» [14, 3]. Та, очевидно, матеріальна скрута у 1888–1889 рр. знову не дала можливості видавцям повною мірою досягнути запланованої кількості виданої продукції. Тому за рік у заклику, датованому жовтнем 1889 р. і підписаним Ів. Бачинським, Є. Купчинським, О. Нижанківським і В. Садовським, видавці знову зізнаються: «Що зайшла перерва въ издаваню, то не зъ неохоты або недбалости самыхъ издавцѣвъ, але всякі заходы издавництва розбивались о бракъ грошей» [3, с. 3]. Маючи намір забезпечити матеріальну базу видавництва через наявність постійних абонентів, видавці закликають абонувати 10 випусків видавництва вперед. «Всѣ справи издавництва перенявъ на себе Вол. Садовскій, богословъ III року, у Львовѣ, ул. Коперника ч. 36» [3, с. 3], – гласить опублікований документ. Він вказує також, що роль у видавництві В. Садовського зросла від рядового представника видавництва до його керманіча. Кількість зібраних грошових пожертв не дала змоги зреалізувати задумане: у листопаді 1889 р. повідомлялося про вихід у світ 15 випуску видання [2, с. 3] (творів цитриста Є. Купчинського), після якого побачили світ ще 2 випуски. В цілому, за період 1889 – січня 1891 рр. побачило світ 5 видань видавництва, яке містило твори П. Бажанського, Г. Топольницького, Є. Купчинського, О. Нижанківського та Недільського.

Хоч як важко давався розвиток «Бібліотеки музикальної», вона відіграла значну роль в українській музичній культурі. Це перше в Галичині українське музичне видавництво, яке ставило перед собою мету систематичного видання кращих творів рідної музики, а відтак ознайомлення з творчістю українських композиторів якнайширших верств суспільності. Не випадково з огляду на це «Бібліотека музикальна» стала попередницею видавництва «Львівський Боян», яке, зрештою, й перейняло її і продовжило започатковану роботу. Серед видань «Бібліотеки музикальної» особливо до 1888 року вперше були опубліковані і тим спопуляризовані в Галичині твори наддніпрянських композиторів («Молитва» М. Лисенка, «Закувала та сива зозуля» з «Вечорниць» П. Ніщинського), також вперше були опубліковані і свіжі твори галицьких авторів (наприклад, солоспів «Помарніла наша доля» та хор «Наша жизнь» А. Вахнянина). Документи засвідчують участь у цьому видавництві В. Садовського вже в період його фінансових труднощів та зменшення інтенсивності діяльності, але попри те роль його у веденні видавництва поступово зростала від рядового співробітника до очільника.

З останніх років XIX століття В. Садовський докладає старань щодо організації фахового музичного видання. 1899 року він, живучи і працюючи у Відні, брав опосередковану участь у підготовці З'їзду українських музикантів, на якому з метою упорядкування музичного життя і освітництва в Галичині планувалося створити «Союз любителів малоруської музики» (інші назви – «Музичний Союз», «Руско-український Союз любителів музики»). В «Отзвіві къ спѣволюбивымъ русинамъ», який був закликком до участі в з'їзді, а водночас і програмою його діяльності, одне із завдань планованої організації гласило: «Союзу», стоя на многочисленныхъ своихъ членахъ, долженъ перевести издание малорусскихъ музыкалій, якъ духовныхъ, такъ и мірскихъ, во первыхъ, чтобы сберечь отъ погибели сочиненія нашихъ давнѣйшихъ малорусскихъ композиторовъ, во вторыхъ чтобы изданіемъ самыхъ лучшихъ, новішихъ сочиненій поощряти нашихъ композиторовъ къ творчеству. Было бы желательнымъ, чтобы «Союзу» въ изданияхъ нашихъ лучшихъ малорусскихъ композицій, кромѣ малорусского народного текста, добавлялъ также текстъ нѣмецкій, италянскій или французскій метрической, чтобы цивилизованной Европѣ дати возможность ознакомиться съ красотой нашей малорусской пѣсни и съ нашими галицкими композиторами» [13, с. 2]. У рукописному «Проекті Статута Руско-українського Союзу любителів музики», над яким працював В. Садовський в процесі підготовки З'їзду, пункт «з» параграфу другого передбачав засобом до осягнення мети організації «видане фахової музичної часописи, посвяченої рівночасно біжучим музичним справам з особливим увзглядненем музики на Руси-Україні». У переліку завдань «Союзу», яке збереглося в рукопису В. Садовського, пунктом 10 передбачалося «Редаговане «Вістника Союзу прятелів рускої пісні», посвяченого внутреним справам «Союзу», як і всіх співацьких товариств» [4, с. 134]. Але З'їзд не відбувся і «Союзу...» організовано не було, а тому поставлені завдання залишилися нереалізованими.

29. 06. 1901 р. на зборах відопручників «Боянів» у Львові створено «Союз співацьких і музичних товариств». На цих зборах, за вказівкою статті В. Садовського «В справі «Союзу сьпівацьких і музичних товариств» (під розвагу всієї сьпіволюбивій Руси)», «справу завязаня «Музичного Союзу», видаване музичної часописи та всяких музыкалій, зреорганізованя «Боянів», зредагованя музичних підручників і т.д і т.д академічно продискутовано, ухвалено, запроголовано, вибрано до виконаня ухвал спеціальні комітети [...]» [16, № 235, с. 1]. Оскільки Намісництво повернуло статут «Союзу співацьких і музичних товариств» на доопрацювання, не затвердивши його, впродовж двох років (1901–1903) справа не могла зрушитися далі. Щоб активізувати видання часопису, до помешкання В. Садовського [24, с. 164-165] «з'їхав ся за попередньою умовою тіснійший гурток музиків в Перемишли дня 21 грудня 1902 року, щоби заложити конечну фахову часопись, котра по можности мала би вже коло лютого або марта 1903 виходити, а при помочи часописи покликати до житя «Музичний Союз» і при «Союзі» отворити музичну руску школу; [...] Загадане кількома охочими до роботи людьми діло було вже недалеке до зреалізованя, та з видавництвом часописи треба було конечно здержати ся, бо тим часом львівський комітет, а бодай деякі члени его, що не хотіли себе дати перебічи кружкови редакційному, «відозвою» з дня 10 червня 1903 повідомили руский загал не лиш про заложене, але навіть довершене затверджене статута «Союзу сьпівацьких і музичних товариств» (2 мая 1903 р.), скликаючи рівночасно всі музичні і сьпівацькі товариства та всіх сьпіволюбивих Русинів на перші загальні збори до Львова на 28 червня 1903» [16, № 235, с. 1-2]. Отже, затвердження статута «Співацьких і музичних товариств» у Львові і оголошення скликання його Перших загальних зборів 28 червня 1903 року змусило учасників перемишльського зібрання припинити вже почату справу реалізації видання. Беручи безпосередню участь у перших кроках розвитку «Союзу співацьких і музичних товариств», В. Садовський сприймав його як спадкоємця незреалізованого «Союзу...» 1899 р., а тому завдання такої організації, заплановані ним тоді, не втрачали актуальності і тепер. Ілюстрацією може стати факт, що значну частину з рукописного переліку завдань «Союзу» 1899 р. у статті «В справі «Союзу сьпівацьких і музичних товариств» В. Садовський дослівно переносить на «Союз співацьких і музичних товариств» [4, с. 131]. Тому і тут видавнича справа в різних її виявах знову посідає пріоритетне місце, бо «Союз співацьких і музичних товариств» повинен

видавати музично-теоретичні підручники, українські музичні твори (як композиторів-класиків, так і найновіших), співаники і т.ін.

В. Садовський був одним із засновників і дописувачем «Альманаху музичного», який виходив в 1904–1907 роках під редакцією Ромуальда Зарицького (з 1906 р. під назвою «Ілюстрований музичний календар»). Б. Кудрик називає В. Садовського «одним з найрухливіших співробітників» [12, с. 213] цього видання. На жаль, документально його історія докладно не простежена, а тому неможливо точно сказати, чи В. Садовський був причетний до видання впродовж усіх трьох років його виходу в світ. «Альманах музичний» за 1904 рік (повторений другим накладом у 1905 р.) містив статті В. Садовського: «М. Лисенко як руско-український композитор», «Руско-українські духовні композитори і їх заслуги коло піднесення церковного співу в Росії (Біографічні начерки)», «Йосиф Кишакевич (Біографічний начерк)», «Взаїмини межі рускою церковною пісню а руским народом», «О критичнім музичнім осуді, та конечности его виобразованя», «Відчуване красок та природна характеристичність родів тонів», «Дещо з споминів про перші артистичні прогульки сьпівацькі в Галичині», «Мішаний хор при храмі св. Варвари у Відни». У 1906–1907 рр. видання не помістило жодного матеріалу В. Садовського.

Лише 1905 року йому вдалося організувати музичне фахове видання. Ним став «Артистичний Вістник». Ідея видання виникла десь влітку 1904 р. У листі від 16. 08. 1904 р. до невстановленого адресата В. Садовський детально обговорює ціни на папір, друк нотних додатків, тиражу, транспортування тиражу з Перемишля до Львова. Основний акцент в листі робився автором на зборі матеріалу: «Якби оно, але на разі і се була наша т.е. Ваша і моя річ стягати материяли до видавництва, щоби таки при всяких можливих і неможливих обставинах взяти ся за роботу таки з 1 листопадом с[его] р[оку]. Або коли піде, то таки по взору всяких німецких того рода видавництв таки від 1 жовтня і сего я собі дуже дуже жичивби. Робім, добродію, так, якби цілком певно 1 жовтня був вже перший випуск Музичного вістника виданий. Розуміє ся само собою, що річ треба буде дуже добре зареклямувати, щоби неповстидати ся і перед Европою, а не то перед ким небудь. Ходить лиш о статі так оригінальні – що найчільнійші! – як і толковані з musik і других місячників пр[иміром] Kunstwart'a і т.д.» [20, арк. 1-2. Передрук: 4] В архіві редакції «Артистичного вістника» збереглися рукописні тексти обкладинок, реклам на форзацах (реклами наявних у книгарнях видань, анонси вступу до Вищого музичного інституту і т.і.), правлені і переписані начисто статті, як і ті, що увійдуть в номер, так і відсіяні (наприклад, фрагмент (закінчення) статті Корнила Устияновича «Де що о нашій живописи церковній» [20, арк. 10–18]), які ілюструють дивовижну досвідченість В.Садовського у видавничому процесі, його глибоку обізнаність з деталями і докладне їх продумання наперед.

З перших же днів організації часопису В.Садовський запросив до співпраці і Анатолія Вахнянина – тогочасного голову «Союзу співацьких і музичних товариств» і директора Вищого музичного інституту. У згадуваному листі до невстановленого адресата від 16.08.1904 В. Садовський просить адресата звернутися до А. Вахнянина про справоздання з діяльності Вищого музичного інституту [6, с. 309]. Як можемо переконатися з виданих номерів «Артистичного вістника», ніяке справоздання опубліковане в ньому не було (був лиш анонс діяльності інституту), натомість ширша стаття про цей заклад була поміщена в «Альманаху музичному» за рік 1904. Це дає підстави припускати, що матеріали на «Альманах музичний» і «Артистичний вістник» збиралися В. Садовським разом і лише в процесі роботи розподілялися за виданнями. У 1905 році, поки виходив «Артистичний вістник», «Альманах музичний» не видавався – появився лише його другий наклад, що дублював видання 1904 р. І навпаки – номери «Альманаху музичного» під назвою «Ілюстрований музичний календар» появляються в роки до і після видання «Артистичного вістника».

З ініціативи А. Вахнянина 28.09. 1904 року було створено видавничу спілку, яка б мала видавати «Артистичний вістник». На жаль, допис, який інформує про створення спілки, не подає бодай якогось переліку її членів, але ось як зазначає «контури» майбутнього видання: «Часопись та крім части редакційної подавати буде в кождім числі одну репродукцію творів наших артистів і одну музичну прилогу обіймаючу композицію наших музиків. Потреба такої

часописи давно вже давалася відчувати, тож введене її в жите належить привитати з радістю і бажанем, щоби вона причинила ся до скоршого розвинення нашої музики і штуки» [15, с. 3]. В цьому дописі вперше зустрічаємо відому тепер назву цього видання, яка, очевидно, визріла не відразу.

Не без участі А. Вахнянина, «Союзу співацьких і музичних товариств», який очолював він став офіційним видавцем «Артистичного вістника». На засіданні Виділу «Союзу співацьких і музичних товариств» 23.11. 1904 року «на внесенне п[ана] Голови [А. Вахнянина – Я.Г.] ухвалено одногосно приступити до Спілки Видавничої «Арт[истичного] вісника» з квотою 60 К[орон] і поручено її панови Касиєрови виплатити на жадане адміністрації «Арт[истичного] Вістника» [21, арк. 8]. У редакційній записці першого номера альманаху згодом зазначатиметься, що до видання «приступила видавнича спілка, зложена при «Союзі сьпівацьких товариств у Львові» і «редакція буде старати ся, щоб журнал був посереднім органом «Союза сьпівацьких і музичних Товариств», став звязею між сьпівацькими і музичними товариствами і поодинокими музикантами і композиторами, та щоб розвивав і піддержував дружність між усіма боянськими товариствами, заохочував до зносин між собою та був живчиком діяльності і статистичного стану як союзу, так і всіх поодиноких «Боянів» – щоб був головним огнивом у розвою цілої нашої музики» [1, с. 1].

Для першого номеру часопису А. Вахнянин надіслав В. Садовському статтю «Два реформатори церковної музики». У листі до А. Вахнянина від 29. 10. 1904 р. В. Садовський детально обговорює цю статтю, просить в автора дозволу внести в неї деякі корективи [5, с. 158]. Із коментарями до поодиноких уступів, підписаними псевдонімом В. Садовського – «Домет», стаття А. Вахнянина була опублікована у першому номері альманаху. Мабуть, у зв'язку з працею над Вахнянинівською статтею для публікації в «Артистичному вістнику» В. Садовський ще восени 1904 р. (як засвідчує його лист до А. Вахнянина від 21. 10. 1904 р. [5, с. 157]) здійснив переклад відгуку Г. Берліоза про Д. Бортнянського. Цей переклад опубліковано згодом в травневому зошиті журналу під назвою «Hector Berlioz про хор Придворної капелії в Петербурзі та про Бортнянського».

Спочатку видавати журнал планувалося в Перемишлі, але В. Садовський наполіг, щоб видання здійснювалося у Львові. «Добр[одій] Береж[ницький] повідомляє мене, що ухвалено, щоби часопись виходила в Перемишлі. «Чому не у Львові, коли там є аж трох редакторів з рівною компетенцією, як я в Перемишлі?» сьмів би я поспитати? Свого часу об'явив я готовність переняти на себе обовязок редактора і то лиш на один рік, з тим що я буду старати ся зачеркнений мною шлях перевести без огляду чи мене будуть другі поперати, чи ні, бо я добре сьвідомий того, що наші музикальні патрийоти кинуть одну дві дописки, а потім будуть ще ганьбити та публікувати» [5, с. 156], – пише В. Садовський А. Вахнянинові у листі 21.10.1904 року. У листі від 21.11. 1904 р. до того ж адресата В. Садовський пропонує давати подвійну адресу видавництва – львівську та перемишльську [5, с. 159], причому львівською адресою редакції видання названо вулицю Вірменську, 2 – тогочасну адресу Вищого музичного інституту.

В. Садовський передбачав 4 редактори видання: С. Людкевича, І. Труша, О. Бережницького і себе [5, с. 159]. Редактором видання став Олександр Бережницький, а його помічниками були Іван Труш (пластичне мистецтво) та Станіслав Людкевич (музична частина).

Співпраця В. Садовського з С. Людкевичем у процесі підготовки «Артистичного вістника» втілилась у їхніх спільних деяких матеріалах. Так, в перших номерах журналу поміщена їхня стаття «Наші видавництва і музикалії за останні літа (1900–1905)». Серед матеріалів редакції «Артистичного вістника» зберігся рукопис початкової її частини [20, арк. 22-27], а саме фрагмента, опублікованого в першому номері альманаху. Текст написаний на аркушах паперу в лінійку, із залишеним полем для правок з лівого боку сторінки. Рукопис містить правки іншої руки іншим відтінком чорнила чи олівцем – мабуть, С. Людкевича. У десятому – останньому зошиті «Артистичного вістника» 1905 року – без зазначення авторства і без кінця опубліковано статтю «Наші шкільні співаники», яку вважають статтею С. Людкевича і передрукують серед корпусу його праць. Серед рукописів В. Садовського з рукописного архіву Й. Кишакевича віднайшовся рукопис варіанта цієї статті з назвою на обкладинці

«Вступне слово до співаників», написаний рукою В. Садовського у шкільному зошиті в лінійку. Ця знахідка дає підстави припускати, що стаття або писалася у співавторстві з В. Садовським, або С. Людкевич використав матеріал В. Садовського, дещо дослівно залишивши, а в основній частині написавши новий текст.

Обкладинку до видання артистично оформив маляр Юліан Панькевич. Як свідчить лист О. Бережницького до В. Садовського від 6 лютого 1905 р., у вичитуванні коректури першого номера «Артистичного вістника» брав участь навіть Іван Франко [6, с. 312]. З листа В. Садовського до А. Вахнянина від 4 січня 1905 року випливає, що поява першого номера була результатом копіткої праці і він не уникнув недоліків: «За типи друку годі мені відповідати, хоч я з них дуже дуже не вдоволений! Через проклятий друк я на тих 20 картках встроїв материялу на 1 ½ числа! Справді публіка може собі дуже хвалити, але я би ту прямо спух! Роботи чужої не ма, а мені таки за тяжко, бо з Сясьом робота справді не легка! Він до того все мені грозить, що усуне ся зовсім, бо не має охоти! Найважніше діло тепер – то реклама, а тої до тепер, на жаль, я ще нігде не подибував!» [5, с. 160] – пише В. Садовський, просячи А. Вахнянина вказати недоліки видання.

Перший номер «Артистичного вістника» побачив світ 1905 року і отримав високу оцінку Івана Франка: «Тим радісніше, що тепер отсей місячник виходить не як якась індивідуальна проба [Чи не видавничі ініціативи В. Садовського має на увазі тут І. Франко? – Я. Г.], а як результат розвою самої організації, присвяченої плеканню одної галузі штуки – музики. Виїмкова здібність і охота русинів до музики – ось причина, чому власне ся галузь покладена як головна основа видання, а інші, пластичні штуки немов присусідилися до неї. Про зміст «Артистичного Вістника» поговоримо докладніше з часом, коли будемо мати в руках хоч кілька перших чисел і зможемо означити загальну фізіономію видання; тут скажемо лише, що ч. 1 щодо зверхнього вигляду представляється так гарно, що ні один з досі видаваних нашою мовою часописів не може мірятися з ним. Гарний папір, густовний друк із широкими полями, гарно виконаний артистичний додаток (...) і декілька рисунків в тексті – все те скидається на принадну цілість» [18, с. 335]. Згодом І. Франко доповнить коло авторів журналу: саме в «Артистичному вістнику» буде опублікована його стаття «Думки профана на музикальні теми».

Захоплену оцінку нового видання висловив у листі до В. Садовського від 22.01. 1905 р. Віктор Матюк: «Я тішу ся, що прецінь раз буде виходити орган музичний, бо без того ніже Товариство розвивати ся не може. Я би думав, що користнійше би було, коли би сей Вістник був призначений виключно справам нашим музичним, бо в полученю з другою штукою, як в тім разі з малярством – буде за дорогий і не буде можна розвинути акцію музичну. Я охотно приступаю з уділом до видавничої спілки і заамбоную «Артистичний Вістник», однак аж на другий місяць, бо сей місяць тяжкій для мене: все мушу видати для дітей і много спожили гроша Свята і недуга моя» [6, с. 310]. В. Матюк навіть пообіцяв написати монографію про семінарський хор у Львові і в гімназії Львівській та Перемишльській, однак обіцянка залишилася незреалізованою.

Журнал став ареною мистецтвознавчих, музикознавчих виступів, дискусій високого наукового гатунку, в яких у різний час брали участь І. Франко, С. Людкевич, Ф. Колесса та чимало інших визначних діячів української культури.

Окрім статейного матеріалу, «Артистичний вістник» містив ще й музичні додатки – нотні тексти творів різних жанрів, обробок. В. Садовський доклав і тут немало творчої праці, опрацювавши коляду «Бог предвічний народився (напів з Тернопільщини)» у версіях для чоловічого хору (C-dur) та мішаного хору (A-dur). Одна із архівних справ містить рукописи згаданих обробок В. Садовського [22]. У них вказано дату і місце здійснення обробки В. Садовським – Перемишль, 14. 12. 1904 року. Поруч з колядою «Нова радість стала (Напів з Ярославщини)» для мішаного хору (A-dur) в обробці С. Людкевича, «Ранньою молитвою» П. Чайковського (з «Дитячого альбому») та мелодіями кількох народних пісень ці обробки склали окремо виданий «Музичний Додаток до «Артистичного Вістника» за рік 1905».

Отже, музично-видавнича справа В. Садовського була значущою ланкою в його діяльності. Саме їй українська музична культура завдячує появою серії нотних видань

«Бібліотека музикальна», часописів «Альманах музичний» та «Артистичний вістник». Всі ці такі різні видавничі пам'ятки об'єднує прагнення В. Садовського створити фахове видання європейського зразка, яке би презентувало здобутки української музики в світі. В «Артистичному вістнику» діяч сягнув цієї мети, але результат не утримався через недостатність фінансової бази та фахових музичних кадрів, які би могли перейняти естафету видавництва. Шлях видавничої діяльності В. Садовського показує, що в парі з такими виданнями неодмінно, за його переконанням, мусить іти закладення основ і плекання музичної професійної освіти в краю, а музичний журнал має бути водночас стимулом і виразником цього процесу (показова з того огляду роль, яку відводив митець видавничій справі у баченні завдань «Союзу» 1899 р. і «Союзу співацьких і музичних товариств»). Засновані В. Садовським видавництва проіснували назагал недовго, але кожне з них відіграло визначну роль в українському музичному житті Галичини того часу. Звертає увагу і та обставина, що в жодному з видань В. Садовський не зазначав свого прізвища як видавця чи редактора (маючи на те повне право!), а залишався рядовим автором-робітником і зі скромністю, вартою шанобливого подиву, передавав цю відповідальність іншим (Р. Зарицькому – в «Альманаху музичному», О. Бережницькому – в «Артистичному вістнику»). Тим більш гіркою іронією долі в цьому контексті є те, що в пізніший (радянський) час ім'я організатора, редактора, дописувача цих видань в силу історичних реалій було незаслужено забуте і цілком відлучене від музично-історичного процесу загалом та історії цих видань зокрема.

ЛІТЕРАТУРА

1. Від редакції // Артистичний вістник. – Річник 1. – Зошит 1. – За січень, 1905. – Львів, 1905. – С. 1.
2. Видавництво Бібліотеки музикальної // Діло. – 1889. – № 243. – 28. 10 (9.11). – С. 3. – Підписано: За видавцїв Вол. Садовській, администраторь.
3. Видавцїв «Бібліотеки музикальної» // Діло. – 1889. – № 236. – 19 (31).10. – С. 3. – Підписано: Львовь, вь жовтнн 1889. Ив. Бачиньскій, Евг. Купчиньскій, О. Нижанковскій и Вол. Садовскій, издавцїв.
4. Горак Я. Із рукописних матеріалів Володимира Садовського / Я. Горак // Наукові записки Тернопільського педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. – Серія: Мистецтвознавство. – № 1. – Тернопіль, 2011. – С. 130-137.
5. Горак Я. Листи Володимира Садовського до Анатолія Вахнянина / Я. Горак // Музична україністика: сучасний вимір. – Випуск 4: Міжвідомчий збірник наукових статей на пошану доктора мистецтвознавства Марії Загайкевич / [упоряд. А. Терещенко. Редкол: Г. Скрипник (голова), А. Калениченко (заст. голови)]. – Київ: ІМФЕ ім. М. Рильського, 2009. – С. 152-163.
6. Горак Я. Матеріали до історії видання «Артистичного вістника» / Я. Горак // Вісник Прикарпатського університету. – Серія: Мистецтвознавство. – Випуск 19-20. – Івано-Франківськ, 2010. – С. 306-314.
7. Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини ХІХ ст. / М. Загайкевич. – Київ: Видавництво АН УРСР. 1960. – 190 с.
8. Загайкевич М. С. П. Людкевич. Нарис про життя і творчість / М. Загайкевич – Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1957. – 154 с.
9. Історія української дожовтневої музики / [упор., заг. ред. О. Шреєр-Ткаченко]. – Київ: Музична Україна, 1969. – 587 с.
10. Колодій Я. Остап Нижанківський / Я. Колодій / [передм. Ю. Ясіновського]. – Львів: Логос, 1994. – 64 с.
11. Коноварт Т. 100-ліття заснування часопису «Артистичний вістник» / Т. Коноварт // *Musica humana*: Зб. ст. кафедри музичної україністики. – Львів, 2005. – С. 205-217.
12. Кудрик Б. Участь духовенства в галицько-українській музичній культурі / Б. Кудрик // Богословія. – 1938. – Кн. 4. – С. 208-214.

13. Матюк В, Шухевич В., Копко М. Отзывъ къ спѣволюбивымъ русинамъ // Галичанинъ. – 1899. – № 159. – 18 (30) 07. – С. 2.
14. Новинки. Зъ руской семінарії духовной // Діло. – 1888. – № 230. – 15 (27).10. – С. 3. – Підписано: Львовъ, дня 26 н. ст. листопада 1888 р. К. Студинській, Остапъ Нижанковській, Иванъ Бачинській. Вол. Садовській, Евгений Купчинській, питомць гр.-кат. духовн. семінарії.
15. Новинки. Нова часопись під заголовком «Артистичний Вістник» // Діло. – 1904. – № 208. – 16 (29).09. – С. 3.
16. Домет [Садовський В.] В справі «Союза співачких і музичних товариств» (під розвагу всій «співолубивій» Руси) / Домет // Діло. – 1904. – № 235. – 18 (31).10. – С. 1-2; № 237. – 20. 10 (2.11) – С. 1-2.
17. Сов'як Р. Остап Нижанківський: Нарис про життя і діяльність / Р. Сов'як – Дрогобич, 1994. – 87 с.
18. Франко І. «Артистичний вістник, місячник, посвячений музиці і штуці» / І. Франко // Франко І. Зібрання творів в 50 т. – Т. 35. – Київ: Наукова думка, 1982. – С. 335-336.
19. [Франко І.] Симпатичне видавництво музикальне // Зоря. – 1886. – № 1. – 1 (13).01. – С. 20.
20. Центральний Державний Історичний Архів (далі – ЦДІА) України у Львові. – Ф. 309 (НТШ). – Оп. 2. – Спр. 224: Листи, статті, опис бібліотеки, документи Артистичного вістника». – 70арк.
21. ЦДІА України у Львові. – Ф. 867 (Іл. Гриневецький). – Оп. 1. – Спр. 24: Протоколи Музичного товариства імені М. Лисенка.
22. ЦДІА України у Львові. – Ф. 309 (НТШ). – Оп. 2. – Спр. 98: Ноти творів Штрауса, Чайковського та інших композиторів, що належали І. Свенцицькому.
23. Черепанин М. Музична культура Галичини (друга половина ХІХ – перша половина ХХ ст.) / М. Черепанин. – Київ: Вежа, 1997. – 328 с.
24. Штундер З. Станіслав Людкевич: Життя і творчість / З. Штундер – Т. 1: 1879–1939. – Львів: ПП «Бінар-2000», 2005. – 636 с.

УДК 78.461;78.2і

Л. В. МАКСИМЕНКО

ФРАНЦУЗЬКА САКСОФОНОВА ШКОЛА: ДИСКУРС РОЗВИТКУ ТА СУЧАСНИЙ СТАН

У статті досліджується процес становлення і розвитку французької саксофонові школи в контексті традицій духового виконавства. Розглядаються особливості сучасного французького репертуару для саксофона, історичне, соціокультурне та науково-методологічне підґрунтя педагогічної, виконавської та дослідницької діяльності французьких саксофоністів у світлі впливу на формування української традиції гри на саксофоні.

Ключові слова: національна виконавська школа, академічна саксофонові музика, репертуар, клас саксофона.

Л. В. МАКСИМЕНКО

**ФРАНЦУЗСКАЯ САКСОФОНОВАЯ ШКОЛА: ДИСКУРС РАЗВИТИЯ И
СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ**

В статье исследуется процесс становления и развития французской саксофонной школы в контексте традиций духового исполнительства. Рассматриваются особенности современного французского репертуара для саксофона, исторические, социально-культурные и научно-методологические основы педагогической, исполнительской и исследовательской деятельности французских саксофонистов в проекции на формирование украинской традиции игры на саксофоне.

Ключевые слова: национальная исполнительская школа, академическая саксофонная музыка, репертуар, класс саксофона.

L. V. MAKSYMENKO

FRENCH SAXOPHONE SCHOOL: DEVELOPMENTS AND THE MODERN CONDITION

In article formation French saxophone school in a context of development of traditions wind executions is investigated. Features of modern french repertoire for a saxophone, historical, welfare and scientifically-methodological soil of pedagogical, performing and research activity of the French saxophonists in a projection of formation of the Ukrainian tradition of executions to a saxophone are considered.

Key words: national performing school, academic saxophone music, repertoire, a saxophone class.

Актуальність обраної теми зумовлена як теорією, так і практикою виконавства на саксофоні та полягає у можливості шляхом відтворення процесу розвитку академічної саксофонові музики у Франції накреслити перспективи формування української національної школи виконавства за вже встановленою моделлю. Існують окремі праці та розділи у монографіях, присвячені становленню світових духових шкіл, у тому числі і французької (Ю. Толмачев, В. Дубок), а також історії створення, функціонування та формування репертуару для саксофона (В. Іванов). Однак окреслена проблема досі у музикознавстві не розроблялась і висвітлюється вперше. Отже, мета статті – дослідження особливостей розвитку однієї з найпрогресивніших саксофонових шкіл світу – французької та шляхів екстраполяції її принципів в українській педагогічно-виконавській практиці.

Процес формування виконавських і педагогічних шкіл Західної Європи припадає на кінець XVIII – початок XIX ст. і пов'язаний з появою навчально-музичних осередків нового типу – консерваторій¹. До того часу розвиток музичної культури забезпечували оркестрові колективи (так звані капели), діяльність яких зосереджувалась довкола навчально-творчих проблем. Серед них – Дрезденський симфонічний оркестр, створений ще в середині XVI ст. (1548 р.), Берлінський симфонічний оркестр (1742 р.), Лейпцизький симфонічний оркестр (1781 р.). У XIX ст. кілька симфонічних оркестрів з'являються в Англії: оркестр Королівського філармонічного товариства (1813), оркестр Ч. Галле в Манчестері (1857), у Франції – оркестр концертів Паризької консерваторії, створений Ф. А. Габенком (1828), оркестр Ж. Паделу (1851), оркестр Е. Колонна (1872), оркестр Ш. Ламуре (1882). У 1842 р. в Австрії був створений Віденський філармонічний оркестр. Поширення оркестрових колективів засвідчило необхідність якісної підготовки музикантів та стало каталізатором утворення професійних навчальних закладів.

¹ Першу консерваторію було відкрито в Парижі (1795), згодом у Празі (1811), Варшаві і Відні (1821), Лондоні (1822), Пешті (сьогодні Будапешті, 1840), Лейпцизі (1843), Берліні і Кельні (1850), Бухаресті (1864) і т.д.

Паризька консерваторія сформувалася в роки Великої французької революції і швидко перетворилася на взірцевий музично-освітній осередок Європи. Класи духових інструментів закладу очолили музиканти-віртуози, солісти різноманітних оркестрів. Саме в період піднесення у середині XIX ст. з ініціативи ректора Ф. Обера в консерваторії було відкрито клас саксофона (в 1857 р.) на чолі з його винахідником Адольфом Саксом.

Базовими посібниками для навчального процесу стали «Повна школа гри на всіх саксофонах» та «Початкова школа гри на саксофоні» Г.Клозе¹, «Методи комплексного й систематизованого керівництва з оволодіння сімейством саксофонів як нових мідних язичкових інструментів»² Георга Кастнера, переклади класичної музики для саксофона, здійснені А. Саксом. Сакс товаришував з багатьма французькими композиторами, такими, як Ж. Демерсман, Ж-Б. Сенжеле, Ж-Б. Арбан, Л. Чік та ін., яких заохочував до написання оригінальних творів для саксофона. Їхні композиції містять ознаки національної специфіки, близькість до французьких традицій музикування. Виконавський аналіз перших творів, замовлених А. Саксом, засвідчує їхню спрямованість на розвиток віртуозності, пошук вдосконалення технічних можливостей інструмента. На конкурсах саме учні Адольфа Сакса найчастіше з-поміж інших музикантів-духовиків отримували перемогу за високу технічну підготовку. Проте у зв'язку з початком франко-прусської війни у 1870 році клас саксофона в консерваторії було закрито (аж до 1942 року), відтак традиції академічного саксофонового виконавства, започатковані А. Саксом, виявились перерваними.

Засновником сучасної академічної саксофонові школи вважається Марсель Мюль (Marcel Mule 1901-2001)³ – виконавець і педагог, який представив світу саксофон в академічній музиці. Педагогічна діяльність Мюля в Паризькій консерваторії розпочалась у 1942 році, коли він очолив знову відкритий клас саксофона, і тривала до 1968 року. За окреслений період Мюль випустив близько 80-и лауреатів різноманітних конкурсів.

Як і Адольф Сакс, Марсель Мюль співпрацював з французькими композиторами над створенням оригінального саксофонового репертуару⁴. Окрім численних творів видатних композиторів, що присвячені музиканту, існує ряд збірників етюд-матеріалів, укладених Мюлем, що призначені для розвитку технічних можливостей виконавця-саксофоніста: «18 Exercicesouetudes», «Trentegrandsexercicesouetudes», «Etudesvariées», «Quarante – huitetudes».

У 1936 році Марсель Мюль організував власний квартет саксофонів, який під його егідою перетворився на самостійну камерну концертну групу. Репертуар колективу на початковому етапі складали переклади різних за стилем творів від бароко до романтизму, власноруч транскрибовані Мюлем. Одним із перших оригінальних творів для цього колективу став Квартет Олександра Глазунова, прем'єра якого відбулась у Парижі в грудні 1933 року. До складу квартету, крім його ініціатора, входили Ж. Шове, Р. Шаліне, І. Паумбьоф. Враження від концерту автор висловив у листі М. Штейнбергу: «Виконавці настільки віртуозні, що важко уявити, що вони грають на тих же саксофонах, які ми чуємо в джазі. Мене захоплює їхнє дихання і невтомність, а також м'якість та чистота інтонацій» [2, с. 28].

¹ Гіацинт Елеоноре Клозе (1808–1880) – професор класу кларнета Паризької консерваторії, автор навчального посібника «Велика метода для кларнета» (1844 р.), а також шкіл гри для різних видів саксофона.

² Methode complete et raisonnee de saxophone famille complete et nouvelle d'instruments de cuivre a l'anches – перший практичний посібник з оволодіння технікою гри на саксофоні, написаний у 1845 р. В основу посібника лягли рекомендації щодо практики виконавства та педагогічних засад Адольфа Сакса.

³ Марсель Мюль навчався в Паризькій консерваторії і одночасно брав уроки у соліста духового оркестру Республіканської гвардії Франсуа Комбеля. З 19 років стає солістом оркестру П'ятого паризького піхотного полку, а вже у 1923–1936 рр. виступає у складі оркестру Республіканської гвардії. У 1928 р. став учасником квартету саксофоністів при тій же гвардії.

⁴ Концерт П. Веллона (1935), Концертіно Е. Боцца (1937), Балада Ф. Мартена (1938), Балада А. Томазі (1938), Канцонетта Г. П'єрне (1940), Концерт для саксофона з оркестром А. Томазі (1951), Сюїта П. Бонно, Прелюдія каденція і фінал А. Дезенкло, Дивертисмент Р. Бутрі, Картинки Провансу П. Моріса та ін.

Активна концертна діяльність і часті гастрольні поїздки Мюля привертала увагу до академічної саксофонові музики не лише європейських, але й американських композиторів першої половини ХХ століття. Триумфальне турне Мюля містами США у 1958 р., де він виступав з Бостонським симфонічним оркестром під керівництвом Шарля Мюнша, слугувало імпульсом для піднесення академічної школи на новий високопрофесійний рівень та спричинило появу в саксофоновому репертуарі таких шедеврів, як Соната, Концерт, Сюїта і Рапсодія Поля Крестона.

Таким чином, у виконавській діяльності Марсель Мюль розвинув національні традиції, пропагуючи французький репертуар для саксофона, у педагогічній царині втілюючи здобутки виконавського досвіду, що передусім ґрунтуються на засадах розвитку технічної досконалості, пошуку індивідуального тембру звука, способів розширення верхнього діапазону інструмента, використання насиченого вібрато. Для здійснення місії збереження і примноження надбань в академічному виконавстві на саксофоні Марсель Мюль очолює пост президента створеної ним Міжнародної Асоціації саксофоністів. Конструктивне вдосконалення інструмента також є заслугою видатного саксофоніста. Він співпрацював з фірмою Selmer, що є одним із кращих брендів з виготовлення музичних інструментів. Саме Марселю Мюлю саксофоністи завдячують існуванню однієї із найуспішніших моделей саксофонів Selmer – Mark VI.

Мюль залишив по собі цілу плеяду послідовників та учнів. Серед них Жан-Марі Лондейкс (Jean-Marie Londeix 1932 р.н.)¹, який надзвичайно плідно працював у багатьох музичних сферах, зокрема, продовжуючи традиції Мюля, розвивав жанр квартетної саксофонові музики, а також створив Ансамбль саксофоністів Бордо з 12-ти учасників, у якому представлені всі інструменти сімейства саксофонів від сопраніно до субконтрабасу². Ця подія стала першим кроком до зародження оркестру саксофонів. Активна діяльність саксофоніста у сфері ансамблевої камерної музики зумовила появу нових оригінальних творів (близько 100 найменувань) із присвятою видатному маестро. Серед найбільш відомих: Камерне Концертино Жака Ібера, Концерт П'єра Макса Дюбуа, твори Крістіана Лоба, Соната Едісона Денісова та ін.

Важливим аспектом професійної діяльності Лондейкса стало поєднання академічного та джазового напрямку у розвитку саксофона. Будучи представником академічного виконавства, Жан-Марі завжди захоплювався серйозною джазовою музикою. Під час концертної поїздки до Москви відбулось його знайомство з композитором-авангардистом Едісоном Денісовим (1929–1996), а результатом творчого спілкування митців стала Соната для саксофона з фортепіано. Вона становить класику саксофонового репертуару, об'єднує академічний і джазовий напрям розвитку саксофона і вважається одним з найскладніших творів як для виконання, так і для сприйняття. Жан-Марі адаптував специфічні джазові прийоми до сучасної академічної авангардної музики, збагативши при цьому виразові можливості саксофона. Йдеться про фруллято, субтон, прийом глісандо, слеп, що стали невід'ємною частиною музики сьогодення.

Жан-Марі Лондейкс є автором багатьох методичних робіт, де узагальнено багаторічний виконавський досвід. Його методичні вказівки стосуються подолання низки технічних труднощів шляхом розробленої додаткової аплікатури, оптимізації роботи над штрихами, оволодіння регістром альтіссімо на базі досліджених саксофоністом варіантів аплікатури 3-ї і 4-ї октав. Лондейкс є автором репертуарних збірників та ряду видань конструктивного матеріалу, серед яких найбільш відомі: «Гами та інтервали», «Деташе», «Техніка», посібник

¹ Жан-Марі Лондейкс – навчався в Паризькій консерваторії, де, крім Мюля, брав уроки у фаготиста і диригента Фернана Убраду і Норбера Дюфурка. Згодом викладав у Діжонській консерваторії та консерваторії Бордо. Він є президентом міжнародних конгресів саксофоністів, які, починаючи з 1969 року, регулярно проводяться в різних країнах світу з метою популяризації як академічного, так і джазового саксофона у світовій культурі.

² Саксофон субконтрабас створений в 1904 р. американським майстром Конном. Звучить в строї inB, октавою нижче бас-саксофона, його нижня нота ля-бемоль субконтроктави. Частота звука – 26 Гц. Висота інструмента без підставки – півтора метра, загальна довжина повітряного стовпа близько шести метрів, вага – біля 20 кг. Мундштук використовується від саксофона-баса або баритона. Звук субконтрабас-саксофона масивний, об'ємний, з невеликою кількістю обертонів.

«Hello, mr. SAX – розділ четверть тонів», «Збірник етюдів різних авторів, а також етюди на теми каприсів Паганіні».

У 1996 році було започатковано перший міжнародний конкурс саксофоністів імені Жан-Марі Лондейкса. Поряд із престижним конкурсом саксофоністів ім. Адольфа Сакса в Бельгії, конкурс ім. Лондейкса отримав надзвичайно високий статус. Для сприяння розвитку менш прогресивних національних виконавських шкіл проведення конкурсу щоразу відбувається у різних країнах.

У 1968–1988 роках в Паризькій консерваторії після Марселя Мюля клас саксофона вів Даніель Дефайє (Daniel Deffayet 1922-2002), виконавська діяльність якого була глибоко пов'язана з роботою Паризьких оркестрових колективів і дещо менше виявилась у сольній концертній кар'єрі на відміну від його попередників. Дефайє також започаткував власний квартет саксофоністів, що гастролював у різних країнах Європи, тісно співпрацював з видавництвом «Leduc», видавав власні репертуарні збірники і пропагував сучасну французьку музику для саксофона. Діяльність Даниеля Дефайє – це важлива ланка у процесі «шліфовки» і кристалізації особливостей французького саксофонового мистецтва. «Він надавав великого значення точності штриха, пластиці саксофонового звука і його власному виконавському стилю притаманні глибина і благородність інтерпретації, красивий виразний звук» [2, с. 29].

Сучасне французьке саксофонове мистецтво представляє Клод Делангль (Claude Delangle 1957 р.н.)¹ – соліст, дослідник і педагог, один з найвидатніших виконавців сьогодення у сфері академічної саксофонові музики. Він збагатив репертуар інструмента через співпрацю із знаменитими композиторами Л. Беріо, П. Булезом, Т. Такаміцу, А. П'яцоллою, а також продовжує представляти молодих композиторів. Його записи² на BIS, Deutsche Grammophon, Harmonia Mundi, Erato и Verany відкривають нові обрії французького виконавства.

Неодноразовий володар перших премій у конкурсах в Національній музичній консерваторії Парижа, Клод Делангль у 1988 році був запрошений на посаду викладача і створив найпрестижніший клас саксофона у світі. Методика Делангля поєднує обов'язкові концертні виступи студентів з можливістю опановувати сучасну саксофонову музику під безпосереднім керівництвом її творців, а також передбачає широкий спектр міждисциплінарних взаємин. У Паризькій консерваторії саксофоніст запровадив цікаве нововведення, тісно пов'язавши виконавську саксофонову школу з композиторською, де кожен студент його класу зобов'язаний представити хоча б одну прем'єру твору композитора-студента, відтак композитори також зобов'язуються писати нові твори. Серед найяскравіших випускників Клода Делангля слід назвати Жан-Дені Міша (Jean-Denis Michat 1971 р.н.)³ та Вінсента Давіда (Vincant David 1974 р.н.)⁴.

¹ Клод Делангль – з 1986 р. учасник Ensemble Intercontemporain, виступає як соліст з престижними оркестрами (Лондон ББС, Радіо Франс, Радіо Фінляндії, WDRКельн, Берлінський Філармонічний, Кіої Токіо), співпрацює з Д. Робертсоном, П. Фетвесом, К. Нагано, Е. П. Салоненом, Міунг Вунг Чунг, Г. Бернштайном та багатьма іншими диригентами.

² Дискографія Делангля: «The historic saxophone», «Tango Futur», «A la française», «A saxophone for a lady», «The Russian saxophone», «The Japanese saxophone», «The solitary saxophone», «Edison Denisov», «Jardin secret», «Musique française pour saxophone», «Gerard Grisey», «Marius Constant» [6].

³ Жан-Дені Міша навчався у Вищій національній Паризькій консерваторії у 1990–1999 рр. У 24-річному віці стає професором Консерваторії в Ліоні, а також викладає клас саксофона в літньому європейському університеті в Гапі і проводить численні майстер-класи по всьому світу. Виступає в якості соліста в Японії, Росії, Нідерландах, Іспанії, Канаді. Спеціалізується на виконанні перекладів доби бароко, а також сучасної авангардної музики. Бере участь у вдосконаленні конструкції інструментів японської фірми Янагісава.

⁴ Вінсент Давід – лауреат престижних конкурсів саксофонові музики: Міжнародний конкурс ім. Адольфа Сакса у Дінанті 1994 р. (гран-прі), Міжнародний конкурс у Женеві 1995 р. (третя премія), Міжнародний конкурс ім. Жан-Марі Лондейкса у Бордо 1996 р. (друга премія). Викладає в Консерваторії у Версалі, в Європейському університеті саксофона в Гапі і проводить майстер-класи в Німеччині, Іспанії, Англії, Словенії, Японії, США, Кореї та ін. Спеціалізується на виконанні сучасної музики з використанням новітніх прийомів.

Клод Делангль за прикладом Жан-Марі Лондейкса створив Великий ансамбль саксофоністів Паризької консерваторії, що складається з 12 інструментів сімейства саксофонів. Цей винятковий ансамбль здатен створювати градації звукової палітри від нижніх камерних звучань до потужності цілого симфонічного оркестру. Колектив популярний у Франції та за її межами, є почесним гостем Всесвітніх конгресів саксофоністів (1992, 1997, 2000 рр.).

Делангля часто запрошують у Європу, Північну Америку, Австралію та Азію для виступів та проведення майстер-класів. Без нього не обходяться такі важливі фестивалі, як Загребський Біенале, Презанс Радіо Франс, Фестиваль Музика Нова, Фестиваль Музика Страсбурга, Фестиваль Екс ан Мюзік. Окрім педагогічної та виконавської діяльності, саксофоніст активно проводить дослідження в музичних акустичних лабораторіях Паризького університету. Результати експериментів в царині саксофонові акустики становлять цінний вклад у музичну науку і мають вагомим практичне значення у співпраці з фірмами з виготовлення саксофонів та аксесуарів. Він, зокрема, долучився до конструкції саксофона Selmer Super Action serie III, що стала домінуючою моделлю фірми серед професійних виконавців.

Визначальною рисою французького виконавства на саксофоні став тісний зв'язок з вокальною технікою, адже основою вокального мистецтва на духових інструментах є імітація людського голосу, наслідування вокальної практики, а також увага до тембру звука, який постійно знаходиться у фазі нових пошуків, розвитку і вдосконалення.

Вплив французької виконавської традиції спостерігається у розвитку саксофонових шкіл різних країн світу, і Україна тут не виняток. Питання в тому, наскільки сильним і адаптованим він є у нашому національному виконавстві.

У 1985 році в Україні з'явився перший квартет саксофоністів (Київський) під керівництвом Юрія Василевича. Колектив швидко налагодив творчу співпрацю з європейськими саксофоністами, здобув нові навички у сфері професійного академічного виконавства, відкрив доступ до репертуарного фонду французької саксофонові музики. Участь квартету у Всесвітніх конгресах саксофоністів (Франція, 1990; Італія, 1992; Угорщина, 1996; Канада, 2000; Словенія, 2006) посприяла тісному знайомству з президентом фірми Selmer Патріком Сельмером, що і став засновником Міжнародного конкурсу в Україні «Сельмер Париж». Цей конкурс періодично проводиться в Києві та у Львові і є одним із найпрестижніших в нашій країні. Перший «Сельмер Париж» відбувся в Києві в 2000 році, де були представлені саксофонові школи Європи, Азії, США. У рамках конкурсу проводились концерти та майстер класи французьких, американських та грецьких саксофоністів. Високий рівень майстерності виконавців став стимулом до розвитку національної школи. В результаті в Україні почали масово проводитись всеукраїнські¹ та міжнародні конкурси², що неодмінно слугують показником значного прогресу саксофонові мистецтва.

Саме з діяльності квартету саксофоністів, їх співпраці з зарубіжними колегами розпочався потужний розвиток сольного академічного виконавства і фактичне становлення національної виконавської школи, в основі якої: французький тип постановки губного апарату, нові виразові засоби та способи відтворення і ведення звука, артикуляційні прийоми, нові сучасні прийоми, пов'язані з сонорними ефектами, розширення діапазону на основі регістру альтіссімо. Новий репертуар із творчості французьких композиторів розширив наше усвідомлення естетичних і технічних тенденцій сучасної музики і зумовив у національній виконавській стилістиці увагу до чистоти тембру, яскравості колориту звучання, максимальної точності у прочитанні музичного тексту.

В Україні за французьким аналогом відчутна тенденція надання саксофону національної специфіки. Також більшість українських композиторів, які пишуть для саксофона,

¹ «Сурми Буковини» (Чернівці), Конкурс молодих виконавців на духових інструментах ім. В. Старченка (Рівне), «Нові імена України» (Київ), «Різдвяний зорепад» (Київ), «Діамант Карпат» (Яремче), «Софіївські Сурми» (Умань), «Єлизаветградські сурми» (Кіровоград).

² Конкурс ім. Д. Біди (Львів), «Мистецтво ХХІ століття (Ворзель), «Фарботони» (Канів), «Срібний дзвін» (Ужгород).

намагаються використовувати у своїх творах засоби музичної виразності для відтворення різноманітних шумових ефектів, урбаністичної тематики і картин природи. Ці твори спрямовані в царину зображальності, часто виконуються в поєднанні з елементами театралізації. Саме багаті виразові можливості саксофона, що розвинулись у французькій школі, стали основним чинником популярності інструмента серед українських композиторів (В. Рунчак, Т. Буєвський, І. Тараненко, Л. Колодуб, А. Гаврилець).

Проводячи паралелі між французькою і українською школою, звернемо увагу на розвиток традиції проведення майстер-класів, яку сьогодні забезпечує київська школа виконавства. Слідом за виконавською практикою Юрія Василевича та його численних студентів з'являються теоретичні роботи молодих науковців¹.

Отже, підсумовуючи майже столітній шлях розвитку французької саксофонові школи, бачимо, що кожне покоління із плеяди видатних саксофоністів розвивалось за окресленим попередниками шляхом, збагативши його особистим внеском і наблизивши процес утвердження національної школи, вплив якої сьогодні на українське саксофонове мистецтво передбачає подальший прогресивний і стрімкий ріст за законами сучасного європейського виконавства.

ЛІТЕРАТУРА

1. Глазунов А. Письма, статьи, воспоминания / А. Глазунов // Избранное. – М., 1958. – 550 с.
2. Иванов В. Саксофон: популярный очерк / В. Иванов. – М.: Музыка, 1990. – 61 с.
3. Толмачев Ю. Музыкальное исполнительство и педагогика: учебное издание / Ю. Толмачев, В. Дубок. – ТГТУ, 2006. – 194 с.
4. Тьерсо Ж. История народной песни во Франции / Ж. Тьерсо – М.: Всесоюзное издательство «Советский композитор», 1975. – 462 с.
5. Шнеерсон Г. Музыка Франции / Г. Шнеерсон – М.: Государственное Музыкальное Издательство, 1958. – 192 с.
6. Делангль: авторський сайт. -www.sax-delangle.com

УДК 78.27

Н. І. МАРТИНОВА

ДЖАЗОВІ ІДИОМИ У ФОРТЕПІАННИХ ТВОРАХ ФРАНЦУЗЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті досліджуються соціокультурні та естетичні передумови актуалізації джазової стилістики у західноєвропейській музиці початку ХХ століття. Окреслюється комплекс відповідних виразових засобів та аналізуються особливості їх втілення у фортепіанних творах французьких композиторів. Простежено еволюцію образно-сислового наповнення і концептуального спрямування джазових ідіом в академічній музиці та їх роль у процесах демократизації музичної мови.

Ключові слова: джаз, піанізм, жанр, урбанізм, перехресна ритміка, свінг, регтайм, блюз.

¹ В полі зору науковців питання виконавської майстерності саксофоніста (Крупей М.), сонатного репертуару для саксофону ХХст. (Понькіна А.), української камерно-інструментальної музики за участю саксофона (Мимрик М.) та ін.

ДЖАЗОВЫЕ ИДИОМЫ В ФОРТЕПИАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ФРАНЦУЗСКИХ КОМПОЗИТОРОВ НАЧАЛА XX ВЕКА

В статье исследуются социокультурные и эстетические предпосылки актуализации джазовой стилистики в западноевропейской музыке начала XX века. Определяется комплекс соответствующих выразительных средств и анализируются особенности их воплощения в фортепианных произведениях французских композиторов. Прослежена эволюция образно-смыслового наполнения и концептуального направления джазовых идиом в академической музыке и их роль в процессах демократизации музыкального языка.

Ключевые слова: джаз, пианизм, жанр, урбанизм, перекрестная ритмика, свинг, рэгтайм, блюз.

N. I. MARTYNOVA

JAZZ IDIOM IN THE PIANO WORKS OF THE FRENCH COMPOSERS THE EARLY TWENTIETH CENTURY

The article investigates the socio-cultural and aesthetic conditions in the mainstream jazz style Western music, early twentieth century. Determined by the complex of means of expression and especially of their embodiment in the piano works of French composers. The evolution of figurative and semantic content and conceptual direction of jazz idioms in academic music and their role in the democratization processes of musical language.

Key words: jazz pianism, genre, urbanism, cross-rhythms, swing, ragtime, blues.

Початок XX століття на теренах європейського культурно-мистецького континенту був відзначений гострим зацікавленням джазовою поетикою. Асиміляція його елементів відповідала нагальній потребі зближення елітарного і масового мистецтва, водночас це була оригінальна палітра виразових засобів, екзотичні позаєвропейські інспірації, котрі влили «свіжу кров» у стильову органіку високої академічної традиції.

Мета статті полягає у дослідженні способу втілення джазової стилістики у фортепіанній музиці та вияві особливостей співвідношення індивідуального композиторського стилю із джазовою сферою.

У музикознавчій літературі проблематика синтезу джазу й академічної музики має як практичні, так і теоретичні аспекти. Їх розгляду присвячені праці Л. Фезера (Feather L.), А. Одера (A. Oder), В. Сарджента (W. Sargeant), Л. Острінські, Б. Асаф'єва, М. Друскіна, В. Конен, Д. Ухова. Проблемні аспекти інтеграції джазових рудиментів в академічну музику порушуються і в монографічних нарисах А. Шнітке, Л. Гаккеля, Л. Кокорєвої, Г. Філенко та ін. У сучасному музикознавстві історико-теоретичний аналіз процесу асиміляції джазових ідіом європейською музичною культурою початку XX ст. репрезентують дослідження М. Матюхіної, І. Земзаре, Н. Светлакової, А. Винниченко, А. Казурової.

Джаз як самобутнє естетико-стильове явище виникає внаслідок взаємопроникнення двох культур – європейської та африканської, що історично склалося внаслідок міграції негрів до американського континенту. Базуючись на певних традиціях європейської музики як основи американської культури, особливо у сфері гармонії, інструментовки та формотворення, джаз набуває яскраво характерних індивідуальних ознак. Великою мірою вони пов'язані з особливостями африканського фольклору. Такі його рудименти, як респонсорний спів, мовне інтонування, лабільна висотність (детонування), прийоми глісандування, речитації, дерті-тони (англ. dirty – брудний), шаут – спів (англ. shout – крик, вигук), холлер (оклик, перегукування), перехресна ритмика, лягли в основу формування і становлення класичного джазу.

Семантичне забарвлення тембру є однією з основних якостей джазового стилю, де тембр змінюється абсолютно непередбачувано залежно від естетичного смаку, можливостей і волі виконавця¹. Широке використання граул-ефектів, тембрових модуляцій, широкого вібрато, глісандо, застосування сурдин на духових інструментах, у вокалі – декламаційного, фальцетного співу, застосування мелізмів, гортанних вібруючих звуків, на фортепіано використання прийомів мартельато, тремоло, ударної акцентуації – усе це надає джазу незбагненної привабливості та чарівності.

На відміну від європейської рівномірно-темперованої звуковисотної шкали, джазовому стилю притаманна висотна лабільність звука, уникнення фіксованої звуковисотності. Джазові офф-пітч-тони (англ. off pitch – позависотність), до котрих належать блюзові і дерті-тони, походять від рухливих, нестійких інтонацій, характерних для певних жанрів африканського фольклору. Серед них госпел-сонг (gospel – євангеліє, song – пісня), спірічуел (spiritual – духовний) або уорк-сонг (work song – трудова пісня).

Ще однією відмінністю джазу від традиційної європейської музики є намагання виокремити мелодичну лінію від ритму граунд-біта (англ. – ground beat – основний удар, пульс). Власне, досягнення автономності мелодичної лінії відносно метричної пульсації стане основоположним принципом в еволюції джазу, аж до повної руйнації метричної основи (стиль «боп»). Ця тенденція базується на традиціях африканської музики з її своєрідним типом перехресної ритміки, заснованої на вільному поєднанні різних метрів. Саме завдяки такому типу імпровізаційної ритмічної поліфонії в арсенал виразових засобів джазу входять такі ритмічні прийоми, як стomp-паттерн (англ. stomp – топтати) – тобто остинатно повторювані ритмічні моделі, що тимчасово порушують логіку фразування); джазовий офф-біт – тимчасове відхилення від основної пульсації; стоп-тайм – раптове припинення рівномірної метричної пульсації з сольними імпровізаційними вставками – брейками.

Однією з найбільш яскравих ознак джазового стилю є манера свінгування, що за своєю природою нагадує прийом rubato в європейській музиці². У джазі манера свінгування є різновидом поліритмічного rubato у його первинному значенні. Джазовий виконавець в процесі імпровізації, поступово відриваючись від граунд-біта, створює примхливу мелодичну лінію у межах певного часового відрізка (квадрата чи хоруса). Така поліструктура має свою естетичну природу. По суті це конфлікт двох часових вимірів, постійний пошук спільного знаменника між реальним і ілюзорним, об'єктивним і суб'єктивним, свідомим і підсвідомим. Манера свінгування створює ілюзію часової свободи, протиставляючи холодному розрахунку, розміреності, часовій впорядкованості, повсякденному автоматизму сучасної життєдіяльності інтуїцію, чуттєвість і спонтанність, що являють собою сутність джазової імпровізації. Саме свінгу джаз завдячує емоційному напруженню, що виникає завдяки чергуванню консонансів і дисонансів. Більше того, насолода свінгом, як зазначає Є. Барбан, викликана «передчуттям можливого переходу свідомості у сферу первинного, допонятійного, безпосередньо-чуттєвого,

¹ В африканському середовищі музика є носієм комунікативної функції, тісно переплітаючись з розмовною мовою, перебираючи на себе роль репрезентанта духовних переживань, емоцій, відчуттів. У багатьох африканських мовах, як зазначає американський етномузикознавець Уїллі Беєр, слова можна зрозуміти лише завдяки їх тоновому представленню, тобто реальна висота звучання мовних складів у слові досить часто визначає і його лексичне значення [10, с. 5]. Оскільки зміна висотності часто спотворює зміст, основним інструментом підкреслення або виділення певного слова чи словосполучення стає тембр.

² Введений в епоху бароко італійським співаком і педагогом П. Ф. Тозі для означення відхилення голосу співака від рівного темпу супроводу, цей термін в подальшому широко застосовувався європейськими композиторами. В їх розумінні ця манера гри асоціювалась з тимчасовим порушенням синхронності гри двох рук, але вже в подальшому rubato стало означати саме темпову свободу.

дологічного, міфічного сприйняття, ...у почутті свінгу, як і страху, проступають очевидні сліди магічної первісності, зв'язки з тотемною архаїкою» [1].

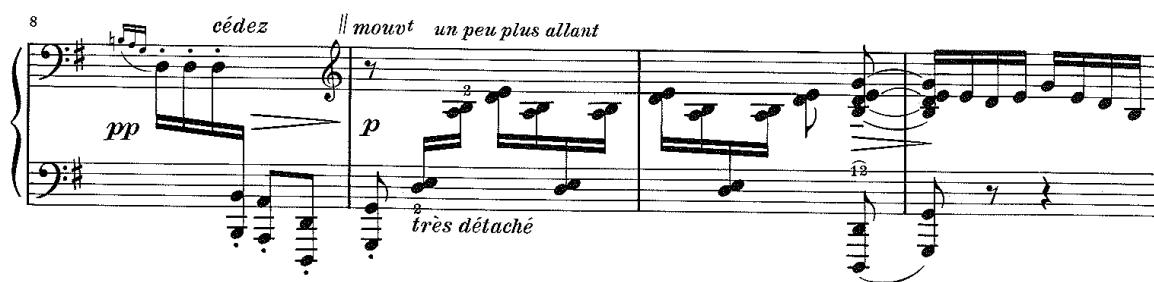
Отже, манера свінгування є підтвердженням того, що джаз являє собою сплав, дифузю двох світоглядів – європейського, орієнтованого на індивідуалізм, раціоналізм та інтравертність, і африканського, породженого міфічним світовідчуттям, з його чуттєвістю, позачасовою ірраціональністю та екстравертністю, з домінуванням родового, колективного начала над індивідуально-особистісним.

Коротко охарактеризувавши основні якості і відмінності джазу від музики академічної традиції, спробуємо відстежити, як відбувався процес асиміляції джазових ідіом європейською музичною культурою. Джаз проникає у Європу завдяки негритянським виконавцям, котрі прибували у складі оркестрів американських експедиційних військ під час Першої світової війни. Вони виконували суто танцювальну музику, здебільшого регтайм з мінімальними елементами джазу – навмисна синкопованість, growl-ефекти, глісандуючі переходи, остинатні ритмоформули¹.

Проникаючи у сферу академічної музики, джазові рудименти отримують своєрідне семантичне наповнення, відображаючи психологію міжвоєнного покоління. Швидко набираючи популярності у період танцювального буму, що охоплює Європу на початку ХХ століття, джаз стає символом урбанізму, ідеалом нової, антиромантичної естетики. Він напрочуд вдало відповідав актуальним для того часу ідеям «нової простоти», доступності, що сповідувалися у середовищі європейської мистецької молоді. Тож не дивно, що перші зразки асиміляції джазу музикою академічних традицій демонструють представники саме французької композиторської школи.

Одним з перших зразків відображення стилістики джазового піанізму є прелюдія «Minstrels» (1910) і п'єса «Ляльковий кей-куок»² із циклу «Дитячий куточок» (1908) Клода Дебюссі. Це мініатюрні характеристичні замальовки, в яких втілено атмосферу менестрельного театру як передтечі джазу. Автор поєднує контрастні тематичні елементи: надмірно чуттєву банальну мелодику з вульгарною експресією і негритянськими фольклорними ознаками. Звідси імітація гри на банджо (арпеджовані форшлагги перед акордами), барабані (мартелато секундових співзвуч) (приклад 1), пентатонічні звороти, розмаїття синкопованих ритмів (приклад 2).

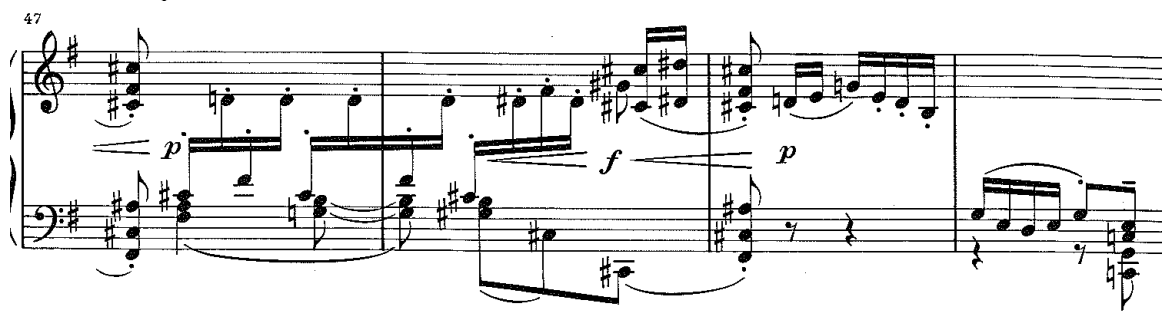
Приклад 1



¹ Перші записи регтаймів у Європі з'являються приблизно у 1905 році, а нотні видання – з 1910 року. З того часу регтайми починають звучати в європейських кабаре і всьляких розважальних закладах. З часом європейська публіка має можливість вже насолоджуватись джазом вищого гатунку – це гастролі видатних джазових колективів, таких як «Jazz Kings» Луїса Мітчела (1917–1925), джазового оркестру Гаррі Пільсера (1918), «Original Dixieland Jazz Band» (1919), сольних виконавців, серед яких Томі Леднієр і Сідней Бекет (1918), Луї Армстронг (1932), Дюк Еллінгтон (1933), Сідней Беше (1938) та ін.

² Кейкуок (від англ. cakewalk – прогулянка з випічкою) – новоорлеанський танець негритянського походження під супровід банджо, гітари чи мандоліни. Характерний помірно швидкий темп, дводольний розмір, синкопована ритміка. Являє собою ранній зразок регтайму.

Приклад 2



У п'єсі «Ляльковий кей-куок» Дебюссі виявив найяскравіші ознаки раннього регтайму: механістична ритміка, синкопованість, раптові короткі паузи на сильних долях такту (в даному випадку в інтерлюдіях між розділами п'єси), динамічні акценти на слабких долях тощо. Після короткого унісонного вступу, що символізує заклик до танцю, розпочинається виклад основної теми. Жорстка підпорядкованість синкопованої мелодії граунд-біту поєднується з підкресленням слабких долей (офф-біт) у супроводі, викладеному у традиції страйд-піано (Приклад 3).

Приклад 3

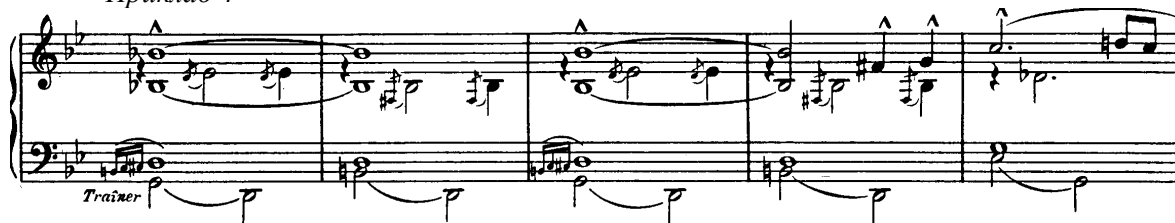
Алогічні акценти, динамічні та фактурні ущільнення надають музиці комічного характеру. Зрештою, кейкуок в негритянській традиції – це танець-пародія на гордовитість, поважність манер білих «вельмож». Звідси і жартівливий, іронічний характер п'єси. Навіть контрастний середній розділ (п'єсу написано у простій тричастинній формі) – свого роду сатира на надмірну чуттєвість, сентиментальність, що, власне, підкреслено ремарками автора: «avec une grande emotion» – «з перебільшеним хвилюванням». Навіть детально виписані динамічні вказівки, часом абсолютно нелогічні і нереальні для виконання, – теж певний штрих до жартівливо-іронічного трактування образу¹.

¹ Слід зауважити, що менестрельні театри у XIX ст. були однією з основних форм американського популярного мистецтва, в котрих спочатку ролі виконували загримовані під негрів білі актори, і лише з 1855 – самі ж афроамериканці. Показ життя негрів, їх важкої, підневільної праці на плантаціях проходив у комічному, пародійному стилі, з жартами, висміюваннями і відкритим пародіюванням їх стилю життя. Окрім того, репертуар складався переважно з сентиментальних або танцювальних естрадних пісень з деякими елементами регтайму, а не зі справжньої африканської музики.

Оригінальне переломлення джазових ідіом демонструє «*Reg-Time*» (1919) Еріка Саті з балету «Парад»¹ (існує авторський фортепіанний переклад). Композитор відтворює характерні особливості регтайму шляхом введення у музичну тканину фактурних та тематичних стереотипів жанру. Це і бінарність супроводу, і ремінісценції популярних регтаймівських інтонаційних ходів, і традиційні кадансові завершення. Завдяки дещо заповільному, як для регтайму, темпу підкреслена метроритмічна остинатність (дводольний метр зберігається протягом усього номеру), надмірна аскетичність фактури і виразових засобів надають музиці важкості і примітивності звучання. У даному випадку регтайм постає як символ урбанізації, відображення естетики міста, його духовного спустошення. Раптові *sf* на слабких долях такту, різкі динамічні (*p-fff*) зіставлення сприймаються як засоби динамізації, а, з іншого боку, як вияв притаманної Саті схильності до епатажності та ексцентричності. Гостроти звучання надає і терпкість гармонічної мови з використанням біладовості і бітональності, особливо в другому розділі п'єси (регтайм написано у простій двочастинній репрізній формі). Нова ударна трактовка фортепіано призвела до виникнення ідеї так званого «препарованого» фортепіано. Так, у 1913 році Е. Саті виконує свої «Шість крихітних танців» до власної п'єси «Пастка Медузи» («*Le Piegé de Meduse*») для підготовленого фортепіано. Цей метод у майбутньому широко використає Джон Кейдж, вперше застосувавши його у 1938 році при написанні п'єси «*Metamorphosis*».

Фокстрот «*Adieu, New-York!*» (1919) Жоржа Оріка перебуває у дещо іншій образній сфері. Він захоплює юнацькою безпечністю, бравадою і нестримною радістю музикування. П'єсу написано у формі рондо (А-В-А¹-С-Д-А), що нагадує структуру класичного регтайму (ААВВАССDD)². Після короткого вступу, де експонується тематизм основного розділу, на тлі остинатного ритму звучить яскрава, синкопована мелодія (С-dur). Гумористичний характер підкреслено і контрастними інтонаційними перегуками, і частим використанням форшлагів, глісандо, і нав'язливими низхідними хроматичними «кроками» басу. Поява незвичних жорстко-дисонантних гармоній, раптових модуляційних зрушень підкреслює гротескно-пародійний незграбний характер музики і водночас динамізує її розвиток. Вже у другому проведенні тема з'являється в акордовому викладі на тлі різко маркатованих секундових співзвуч у лівій руці та на значно вищій динаміці *ff*. Фактурне ущільнення та розширення діапазону звучання, різка акцентуація надають музиці особливий експресії і динамізму. Епізоди контрастують до рефрену. Якщо перший епізод (as-moll) є своєрідним жанровим симбіозом маршу і полонезу (з його характерною ритмоформулою), то другий (g-moll) – лірична кульмінація твору. Сповільнений темп, остинатна дводольність супроводу, наспівність мелодичної лінії, секундові форшлагги і глісандо нагадують манеру блюзового музикування (Приклад 4). Інтонаційна і ритмічна схожість третього епізоду з рефреном обумовлює плавний, непомітний перехід до заключного проведення.

Приклад 4



¹ Прем'єра «Параду», що відбулась 18 травня 1917 року в Театрі Шатле під управлінням швейцарського диригента Е. Ансерме у виконанні трупи Російського балету (сценарій – Ж. Кокто, декорації – П. Пікассо), стала знаковою подією в європейській музичній культурі. Саті вперше втілює на практиці ідею «спрощення» мистецтва шляхом його зближення з побутовою музикою міста, зокрема, з мюзик-хольними традиціями і джазом.

² Остаточно викристалізувалась у творчості легендарного негритянського піаніста Скота Джопліна, передбачає можливість довільного чергування епізодів, але невід'ємною якістю регтайму є обов'язкова наявність чотирьох тем.

Даріус Мійо як один із найактивніших учасників групи «Шести» у 1918 році організовує перший публічний виступ джазового оркестру Біллі Арнольда із Нью-Йорка в Casino de Paris. «Навряд, чи потребує нагадування те потрясіння, котре було викликане його появою», – згадує композитор у статті «Розвиток джазу і північноамериканська, негритянська музика». Захоплення викликають незвичні поєднання звукових елементів, ритмічне багатство, нові принципи інструментальної техніки, що надали фортепіано «виразової ясності і холодності, притаманні барабану чи банджо» [5, с. 22]. «Чорношкірі США, – пише композитор, – зберегли ще первісний африканський характер, і саме у ньому можна віднайти джерело тієї колосальної ритмічної сили, ... потужності мелодій, сповнених ліризму, що притаманне лише поневоленним расам. ... Наполегливість та інтенсивність ритмів і мелодій надає їм характеру трагічного та безнадійного. Тут ми стикаємось із тими глибинами людської душі, котрі хвилюють так само, як і будь-який шедевр європейської музики» [5, с. 28, 31].

Фортепіанний цикл «Trois Reg-Caprices» написаний Мійо у 1922, за рік до прем'єри його балету «Створення світу», просякненого джазовими елементами. Щойно повернувшись з Америки, де він мав змогу почути справжній новоорлеанський джаз і відчутти колосальну автентичність негритянського фольклору, Мійо втілює основні моменти джазового стилю з блискучою мелодичною винахідливістю і контрапунктичною майстерністю, з напрочуд тонким відчуттям ліризму. У цьому мініатюрному циклі з трьох коротких п'єс композитор, поряд із стилізацією характерних джазових моделей, репрезентує ряд ритмічних і гармонічних інновацій, що у подальшому стануть основними рисами його своєрідної стилістики. Перша п'єса «Sic et muscle» (з фр. – мускулісто) розпочинається проведенням синкопованої теми в акордовому викладі на тлі остинатного мотиву в басу в стилі walking-bass («блукаючий бас»). Фактурна організація такого типу характерна для найбільш ранніх різновидів негритянського інструментального блюзу. Підкреслюючи самостійність кожної лінії, Мійо застосовує прийом так званого політонального контрапункту (в даному випадку мелодичні лінії правої і лівої руки розгортаються в різних гармонічних площинах – відповідно Fis-cis), що в подальшому стане індивідуальною рисою його стилю. Вільне мелодичне розгортання призводить до епізодичного порушення ритмічної регулярності (2/4–3/4–5/4), що динамізує розвиток. Після короткого ліричного розділу тема набуває ще більшої жорсткості та експресії (ремарка автора *arrache* – з фр. жорстко). Її проведення переривається вторгненням різко-дисонантних, кластерного типу акордів на *sfff*, що викликає ілюзію барабанного звучання. Проникливий ліризм, дещо перебільшена сентиментальність *Романсу* («*Tendrement*» – з фр. ніжно) викликає асоціації з блюзовим музикуванням, його розміреністю і чуттєвістю. Мійо напрочуд тонко і ненав'язливо імітує характерні ознаки спірічуел, уорк-сонг: елементи імітаційної поліфонії, респонсорного голосоведення (питання–відповідь), низхідні хроматичні зсуви, форшлаги, секундові нашарування, паралельне так зване «стрічкове» голосоведення. У третьому номері (*Precis et nerveux* – з фр. нервово), що є кульмінацією циклу, джазові ідіоми втілені у гротескно-урбаністичному стилі. Протилежний рух мелодичних ліній, одночасне нашарування діатонічних і альтерованих акордів, контрастні регістрові зіставлення створюють колоритну звукову картину (в кульмінаційному розділі діапазон охоплює 6 октав). Характерний мотив ламаних октав у низькому регістрі, викладений у двотактовому вступі, виконує роль своєрідного лейтмотиву. Він вклинюється у музичну тканину, що призводить до розірваності, строкатості форми, надаючи їй рис рапсодійності. Зрештою, таке довільне переосмислення джазових стандартів заздалегідь передбачено авторським визначенням жанру цих п'єс як «рег-каприсів», що внутрішньо виправдовує деструктивність форм, імпровізаційність і оригінальність трактування традиційних синтаксичних моделей регтайму.

Отже, у творчості французьких композиторів початку ХХ століття процес асиміляції джазу відбувається різними шляхами – від декоративного наслідування джазової поетики, зовнішнього колажування до гармонійного взаємопроникнення і глибинної асиміляції елементів академічної і джазової музичної мови. Якщо Дебюссі, Равель (джазові епізоди у Концерті для лівої руки) у використанні стилістики джазу опираються на фольклорні ритуально-ігрові концепції, на його африканську автентичність, то, починаючи від творчості Е. Саті і представників французької «шістки», джаз відіграє дещо іншу естетичну роль. Він стає

символом урбанізму, машинерії, втіленням антигуманістичного, навіть демонічного начала. Емансипація ритму і зосередженість на виразності метричної основи як основні стильові ознаки джазу обумовлюють широке застосування різноманітних технічних формул, що в подальшому стануть характерними прийомами фортепіанного стилю ХХ століття: мартельято і репетиції, акордовий виклад, остинатна рівномірність (токатність), рвучкі гамовидні пасажі перемінної діатонічно-хроматичної будови, позиційна техніка, техніка стрибків (часто вживається прийом гри через руку). Ударна трактовка фортепіано, властива манері джазового піанізму, привносить в академічну музику еталон прозорого, графічного звучання, не заповненого педальним резонансом (співзвучно з барочною стильовою моделлю)¹. Таким чином, домінуючі позиції в системі піанізму займає нонлегатна артикуляція, ударні технічні прийоми, основою яких стають вертикальні рухи фіксованої кисті і загострена акцентуація. «Це означало нову систему піанізму; в її основі лежить ідея уривчастості фортепіанного звучання», – зауважує Л. Гаккель [2, с. 15]. Виявленню особливостей джазової музичної мови відповідає і фортепіанна фактура. На відміну від романтичної сумарності і інтегрованості, джаз привносить тенденцію до аскетизації фактури, а саме до мінімалізації фактурних планів у музичній тканині (часто лише два – граунд-біт і мелодична лінія) та до їх граничної індивідуалізації.

Безумовно, сам факт органічного входження джазу в контекст європейської культури обумовлений і його співзвучністю з естетичними принципами провідних художніх напрямів того часу, а саме – урбанізмом, фовізмом, неокласицизмом, футуризмом, експресіонізмом тощо. Таким чином, джазові моделі, проникаючи в музику академічних традицій, відіграють вагомий роль у сенсі оновлення та демократизації професійної музичної мови, збагачують творчий досвід європейців та стимулюють до найрадикальніших творчих експериментів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Барбан Е. Джазовые опыты. Сборник статей / Ефим Барбан. – Л.: Самиздат, 1980. – 312 с.
2. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века: очерки / Леонид Гаккель. – Л.–М.: Советский композитор, 1976. – 296 с.
3. Гнилов Б. Г. Фортепианное джазовое исполнительство как вид музыкального творчества (1940 1950-е годы): Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Б. Г. Гнилов. – Моск. консерватория им. П. И. Чайковского. – М., 1992. – 16 с.
4. Коллиер Дж. Л. Становление джаза. Популярный исторический очерк / Джеймс Линкольн Коллиер; [предисловие и общая редакция А. Медведева]. – М.: Радуга, 1984. – 389 с.
5. Мийо Д. Развитие джаза и североамериканская, негритянская музыка / Дариус Мийо. – Л., 1926. – 187 с.
6. Свиридов Г. Музыка как судьба / Георгий Свиридов; [сост., автор пред. А. С. Белоненко]. – М.: Молодая гвардия, 2002. – 799 с.
7. Стравинский И. Диалоги / Игорь Стравинский; [перевод с англ. В. А. Линник. Послесловие и общая редакция М. С. Друскина]. – Л.: Музыка, 1971. – 416 с.
8. Ухов Д. Аналогии и ассоциации (к проблеме «Джаз и европейская музыкальная традиция») / Ухов Д // Советский джаз. Проблемы. События, мастера. – М., 1987. – С. 114-142.
9. Холопова В. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века / Валентина Николаевна Холопова. – М.: Музыка, 1971. – 303 с.
10. Beier U. The Talking Drums of the Yoruba. – In: «Journal of the African Music Society». – Vol. 1. – 1954.
11. Feather L. The Book of Jazz / Feather L. – New York: Paperback Library, 1961. – 254 s.
12. Sargeant W. Jazz, hot and hybrid / Winthrop Sargeant. – New York: Da Capo Press, 1975. – 302 p.

¹ Нова ударна трактовка фортепіано призвела до виникнення ідеї так званого «препарованого» фортепіано. Так, у 1913 році Е. Саті виконує свої «Шість крихітних танців» до власної п'єси «Пастка Медузи» («Le Piegé de Meduse») на підготовленому фортепіано. Цей метод у майбутньому широко використовує Джон Кейдж, вперше застосувавши його у 1938 році при написанні п'єси «Metamorphosis».

УДК 78.30

С. В. ТИХИЙ

ПІДРУЧНИК НАДІЇ ГОРЮХІНОЇ «ВЧЕННЯ ПРО МУЗИЧНУ ФОРМУ» І ПРОБЛЕМИ ЙОГО УКРАЇНОМОВНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

У статті робиться спроба розкрити актуальність підручника Надії Горюхіної «Вчення про музичну форму», обґрунтовується необхідність уніфікації та стандартизації української музично-теоретичної термінології.

Ключові слова: *Надія Горюхіна; система музичних термінів; аналіз музичних форм.*

С. В. ТИХИЙ

УЧЕБНИК НАДЕЖДЫ ГОРЮХИНОЙ «УЧЕНИЕ О МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМЕ» И ПРОБЛЕМЫ ЕГО УКРАИНОЯЗЫЧНОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

В статье сделана попытка раскрыть актуальность учебника Надежды Горюхиной «Учение о музыкальной форме», обосновывается необходимость унификации и стандартизации украинской музыкально-теоретической терминологии.

Ключевые слова: *Надежда Горюхина; система музыкальных терминов; анализ музыкальных форм.*

S. V. TYKHYY

A TEXTBOOK OF NADEZHDA GORYUKHINA IS «STUDIES ABOUT MUSICAL FORM» AND PROBLEMS OF HIM UKRAINIAN-LANGUAGE INTERPRETATION

In the article will be by trying to get out the actuality of textbook «Music forms» by Nadia Goriukhina, to background the need of unification and standartising of Ukrainian terminology on music theory.

Key words: *Nadia Goriukhina; system of music terms; analysis of music forms.*

Переклади музикознавчої літератури, науково-творчого та педагогічного доробку з російської на українську мову тих російськомовних авторів, що проживали в Україні в радянські часи та перше десятиліття української незалежності, починають здійснювати тільки тепер. Минуло відносно небагато часу, однак, на нашу думку, уже настала потреба в осмисленні їхньої наукової спадщини, введення її в науковий обіг в умовах незалежної України українською мовою і в нових умовах. Наукова спадщина Надії Горюхіної, викладена у її підручнику для вищих музичних навчальних закладів, мовні та музикознавчі проблеми перекладу цього підручника українською мовою, що був здійснений автором цієї статті разом з Якимом Гораком та Віктором Козловим¹ [2], ще не були предметом розгляду в наукових розвідках. Ця тема досліджується вперше. Відтак актуальність цього дослідження безсумнівна.

Мета розвідки – дослідження актуальних питань ознайомлення з творчим та науковим доробком російськомовних вчених, які жили і працювали в Україні, в україномовному варіанті та залучення їх робіт до навчальної літератури у вищих навчальних закладах на прикладі перекладу підручника Надії Горюхіної з аналізу музичних форм.

У процесі роботи над перекладом, редакцією та підготовкою до друку підручника Н. Горюхіної «Вчення про музичну форму» для вищих музичних навчальних закладів виникли

¹ На превеликий жаль, підготовлений до друку переклад на українську мову поки що не опублікований.

різного роду проблеми з тлумаченням тексту, які отримали своє осмислення у цій роботі. Цей підручник став підсумком творчої, наукової та педагогічної діяльності відомого в Україні теоретика-музикознавця. У його змісті знайшли своє відображення численні та добре відомі науковій громадськості України попередні публікації автора – монографії та статті, в яких вперше піднімалися актуальні проблеми українського музикознавства. Серед них – «Еволюція форми періоду» (укр. мовою), «Еволюція сонатної форми» (рос. мовою), «З історії вільних форм» (рос. мовою) та інші. Значний масштаб праці «Вчення про музичну форму» – 362 сторінки рукопису [1], 376 сторінок у перекладі та набраних на комп'ютері [2] – зумовлений тим, що поруч з авторським текстом тут у лаконічній формі розміщені основні положення багатьох робіт відомих і маловідомих західноєвропейських і вітчизняних авторів.

Необхідність перекладу саме на українську мову викликана потребою донести до студентів теоретично-композиторських факультетів музичних вищих навчальних закладів та до широкого кола науковців підсумок, вершину більш ніж 40-літнього творчого та педагогічного доробку найвідомішого українського музикознавця-теоретика – Надії Олександрівни Горюхіної.

За інформацією її учня та колишнього аспіранта Олексія Жаркова (Київ), Надія Олександрівна Горюхіна зробила 11 копій свого рукопису і подарувала своїм учням з присвятою. Копії з цих копій поширювалися у приватному порядку за допомогою копіювальної техніки. Однак наш переклад здійснювався саме з оригіналу рукопису [1]. Таким чином, це може стати першим виданням цього підручника українською мовою.

Надія Олександрівна Горюхіна жила і працювала в Україні, однак в умовах Радянського Союзу всі, хто хотів, щоб їх праці мали значний резонанс в масштабах усього СРСР, писали свої роботи російською мовою. Як зазначила в рукописі Надія Олександрівна, підручник створювався у 80-х роках ХХ століття і був завершений в 1990 році. Вона читала свої лекції російською мовою, розмовляла нею в побуті, тому володіла нею досконало. Хоча так само вільно володіла й українською. Коли до неї зверталися українською, вона відповідала українською і ніколи не створювала проблем довкола цього. А професійною музикознавчою термінологією вона володіла бездоганно – як російською, так і українською мовами.

Однак на сучасному етапі, коли українська держава ствердила своє існування, актуальним є ознайомлення з творчим та науковим доробком також російськомовних вчених, які жили і працювали в Україні, саме в українськомовному варіанті, та залучення їхніх робіт до вивчення у вищих навчальних закладах.

Слід коротко ознайомити з тим, як рукопис потрапив саме до нас. Перед смертю Надія Олександрівна Горюхіна передала рукопис цього підручника Олександрі Сергіївні Цалай-Якименко, яка, у свою чергу, у 2006 році передала його Олександру Володимировичу Козаренку, тоді завідувачу кафедри теорії музики Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка, на якій і були здійснені переклад українською мовою, редакція та підготовка до друку.

Перекладацька робота була розподілена наступним чином – за загальною редакцією професора, кандидата мистецтвознавства Віктора Козлова з російської на українську мову переклали:

частину першу «Категорії та принципи музичної форми» – Яким Горак;

частину другу «Структури і функції музичної форми», розділ перший («Звуковисотні структури») та другий («Структури і функції музичного синтаксису») – Северин Тихий; розділ третій («Музичні форми»), глави «Прості форми», «Складні форми», «Форми рондо» – Северин Тихий;

глави «Варіаційна форма», «Сонатна форма віденських класиків», «Еволюція сонатної форми», «Відкриті форми» та «Заключне слово» – Віктор Козлов.

Загальна редакція перекладу і змісту роботи здійснена учнем і колишнім аспірантом Надії Горюхіної Віктором Козловим. Багаторічне знайомство і постійний обмін думками сприяли тому, що робота над підготовкою до друку здійснена з належним знанням матеріалу та доробку автора. Тому майже всі редакторські примітки та численні коментарі належать Віктору Козлову.

При перекладі було взято за основу одне з останніх академічних видань «Російсько-українського словника» [3]. Однак у тих випадках, коли цей словник не містив якогось слова, використовувалися також інші видання, наприклад десяти томний «Словник української мови» [4].

При перекладі цієї праці виникали деякі проблеми з тлумаченням окремих слів, фраз та словосполучень. Їх можна згрупувати наступним чином:

- філософські та загальнонаукові терміни і поняття; специфічно музичні і музикознавчі терміни і поняття, наприклад, «суммирование» (рос.) – це «сумування» чи «підсумовування»? Тут є небезпека збігу наукового терміна з побутовим словом;

- у зв'язку з іншомовним контекстом деякі слова вимагали заміни, а не прямого перекладу: наприклад, «гармония подавляет полифонию» (рос.) – прямий переклад цього виразу: «гармонія придушує поліфонію», що, по суті, мало можливе, тому замість «придушує» слід вжити слово «гамує»;

- неточності тексту, відсутні букви і склади, які вимагали реконструкції і редагування (наприклад, у автора «предлагает», а за контекстом – «предполагает», тобто «передбачає», що докорінно змінює зміст речення);

- ряд специфічних загальновідомих або авторських музичних термінів не мають прямих аналогів в українській мові, тому перекладачі запропонували заміну за аналогічним принципом словотворення. Наприклад: рос. «сопряжение» – укр. «зіпруження» (або як можливий варіант – «супряження»); рос. «противоположение» – укр. «протиставляння»; рос. «сопоставление» – укр. «зіставлення», рос. «противостояние» – укр. «протистояння», рос. «совпадение» – українське «збіг» замість поширеної побутової кальки «співпадіння» і т.ін. Всі ці слова тут зіставляються як споріднені за значенням для обґрунтування доцільності такого перекладу. Поряд з тим слід зазначити, що деякі з них, такі як «зіставлення», є давно відомими і загальноорозповсюдженими;

- переклади з російської мови специфічно музикознавчих новоутворень у вигляді опису звучання якогось музичного явища, прикладу або фрагмента, що надзвичайно незручні для перекладу.

Для ілюстрації прикладу останнього вважаємо за доцільне взяти підрозділ 2.1.5. «Поліфонічні структури» з другої частини «Структури і функції музичної форми». Наприклад, у тексті автора: «как полифония «разногласия» вместо полифонии «согласия» [1, с. 157], а переклад звучить так: поліфонія «незгоди» замість поліфонії «згоди» [2, с. 157]. У автора: «обрушивается внезапным провалом» [1, с. 163], а в перекладі: «що налітає раптовим проваллям» [2, с. 163], бо дослівний переклад «обвалюється неочікуваним проваллям» виявляється стилістично некоректним. Або ж наступний уривок з рукопису: «Восстановление и разрушение, разлагающая динамика сил, и рядом – прозрачность, равная прозрачности небытия. Все это можно найти в пассакалии Шостаковича. Преобладает полифоническое развертывание формы на основе интонационных противопоставлений и слияний в единство такой силы и сложности, когда конец является началом, когда целостность таит распад, а противопоставления сливаются в единство, когда смешались мрак и свет, страдание и ярость, бездна безысходности и надежда на спасение, когда смешались ориентиры действия, движения к созданию или разрушению» [1, с. 167-168]. В українській інтерпретації це звучить так: «Відновлення та руйнування, розтлінна динаміка сил, і поряд – прозорість, що дорівнює прозорості небуття. Все це можна віднайти у пассакалії Шостаковича. Переважає поліфонічне розгортання форми на основі інтонаційних протиставлень та злиття в єдність такої сили і складності, коли кінець є початком, коли цілісність приховує у собі розпад, а протиставляння зливаються у єдність, коли змішалися морок і світло, страждання і лють, безодня безвиході та надія на порятунок, коли змішалися орієнтири діяння, руху до створення чи до руйнування» [2, с. 167-168].

Є одна обставина, яка робить посібник Н. Горюхіної вкрай необхідною і в наші дні – і широкому читачеві, і особливо – студентам, майбутнім музикознавцям. Надія Олександрівна Горюхіна прагнула створити підручник нового типу.

По-перше, вона хотіла привернути увагу до категоріального аналізу, щоб в аналізованому об'єкті – музичному творі – знаходити його смислову основу, сутність його змісту.

По-друге, на підставі категоріального підходу уникнути суб'єктивних перекручень у відображенні індивідуальних, специфічних властивостей художнього твору.

По-третє, розкрити через індивідуальні особливості іманентні властивості твору чи явища. Філософські категорії руху, такі як імпульс, становлення, гальмування, у трактуванні Н. Горюхіної продовжують ідеї Б. Асаф'єва, конкретизують їх, доповнюють новими категоріями, знаходять своє відображення у специфічно-музичних категоріях і конкретне втілення у численних аналізах музичних прикладів на сторінках її роботи. Відобразити саме ці ідеї в особливостях мовного оформлення українською стало найголовнішим завданням перекладу.

Робота Надії Олександрівни Горюхіної допомагає наблизити до нашого розуміння складні проблеми, які були втілені в багатьох видатних музикознавчих дослідженнях, і зробити їх досяжними для нас у вигляді послідовної системи знань, з якої кожний з нас може черпати для творчої наснаги і розуміння складних явищ сучасного музичного мистецтва.

Праця над перекладом вимагала доброго знання української музичної і музикознавчої термінології. Внаслідок цього виникає необхідність уніфікації української музично-теоретичної термінології.

ЛІТЕРАТУРА

1. Горюхіна Н.А. Учение о музыкальной форме: підручник для вищих музичних закладів / Н. А. Горюхіна. – Рукопис. – Київ, 1990. – 362 с.
2. Горюхіна Н.О. Аналіз музичних форм: підручник для музичних вищих навчальних закладів / Н. О. Горюхіна. – рукопис. – Київ, 1990 / [відповідальний редактор Козлов В. М.; Переклад, редакція та підготовка до видання Козлова В. М., Тихого С. В., Горака Я. Р.]. – Львів, 2006–2008. – 376 с.
3. Російсько-український словник-довідник / [за ред. В. М. Бріцина; Упоряд. Скопненко О., Цимбалюк Т.]. – Київ: Довіра, 2005. – 942 с.
4. Словник української мови / [ред.колегія під головуванням Білодіда І.]. – В 10-и томах. – Київ: Наукова думка, 1970–1975.

УДК 78.03

П. В. ВАКАЛЮК

УКРАЇНСЬКИЙ ХУДОЖНЬО-ДИДАКТИЧНИЙ РЕПЕРТУАР ДЛЯ ТРУБИ

У статті визначено етапність, жанрові моделі та складі, притаманні оригінальним художнім трубним дидактичним композиціям українських митців. Конкретизовано, що його творцями початково були педагоги-практики, згодом – фахові композитори з потужним педагогічним досвідом. Це зумовило синтез демократизму інтонацій, актуального технічно-інтонаційного арсеналу, педагогічної зумовленості та художньої вартості при багатстві жанрових різновидів та виконавських складів.

Ключові слова: дидактичний репертуар, виконавець-практик, навчальна література для труби.

**УКРАИНСКИЙ ХУДОЖЕСТВЕННО-ДИДАКТИЧЕСКИЙ
РЕПЕРТУАР ДЛЯ ТРУБЫ**

В статье определены этапность, жанровые модели и составы, присущие оригинальным художественным трубным дидактическим композициям украинских композиторов. Конкретизировано, что его создателями изначально были педагоги-практики, впоследствии – профессиональные композиторы с мощным педагогическим опытом. Это обусловило синтез демократизма интонаций, актуального технически-интонационного арсенала, педагогической обусловленности и художественной ценности при богатстве жанровых разновидностей и исполнительских составов.

Ключевые слова: дидактический репертуар, исполнитель-практик, учебная литература для трубы.

UKRAINIAN ART DIDACTIC REPERTOIRE FOR TRUMPET

In the article the phasing, and the genre model compounds inherent in the original art pipe didactic compositions of Ukrainian artists. Concretized, that its creators were originally pedagogical practices, then professional composers, with a strong teaching experience. This led to the synthesis of democracy intonation, the actual tech-tonal arsenal, educational and artistic value of conditionality in species richness of the genre and performing compositions.

Key words: didactic repertoire, singer-practices, educational literature for the pipe.

Українська оригінальна дидактична література для мідних духових інструментів досі проходить фазу становлення та інтенсивного розвитку. Чинниками її формування є ріст професіоналізації фахової освіти, зростання рівня концертного виконавства (як сольного, так і ансамблевого), прагнення надати композиціям яскравого національного колориту і співзвучність з домінуючими тенденціями композиторської творчості Європи. «У класичній музиці і в творчості зарубіжних композиторів ХХ століття чітко проявляється важлива тенденція – увага до труби як до сольного інструмента, який завойовує все більше визнання і якому присвячується чимало цікавих концертних творів. У сучасному виконавстві на трубі можна сміливо говорити вже про характерні риси німецької, французької, чеської та інших національних виконавських шкіл. Шляхи становлення та розвитку цих шкіл багато в чому визначає композиторська творчість», – зазначає Ю. Усов [6, с. 12].

Потреби репертуарного забезпечення виховання навичок сольного та ансамблевого музикування, наявність чималих теоретико-методичних напрацювань вітчизняних трубачів-педагогів, вимоги національних та міжнародних конкурсів спонукають музикантів-практиків та фахових композиторів до спроб у названій групі.

Аспекти шляхів формування українського духового репертуару розглядалися в численних наукових працях у контексті різноманітної проблематики. Історія розвитку українського виконавства на духових інструментах епізодично окреслювалась в окремих статтях М. Гейліг, Калліо Мюльберга і Ельвіри Дагілайської, а також у працях ряду українських музикознавців: Юрія Рудчука («Духова музика України у XVIII–XIX століттях»), в дослідженнях П. Круля «Національне духове інструментальне мистецтво українського народу» (2000), «Духовий інструментарій в історії української музики» (1999), «Історико-стильові джерела становлення рогової музики» (1999), де розглядаються теоретичні засади генезису духового інструментарію в національній музичній культурі України. Виконавські аспекти досліджуються у роботах В. Богданова «Шляхи розвитку духового музичного мистецтва в Україні» (від витоків до початку ХХ століття) (2008), «Історія духового музичного мистецтва

України» (2000), «Сольно-ансамблеве і оркестрове виконавство на духових інструментах у Києві й Харкові (друга половина XIX – початок XX століття)» (2007).

Концертні цикли аналізуються у працях Ірини Палійчук, [3], Богдана Мочурада [2] та Володимира Посвалюка [4]. В останній з переліку є підрозділ 2.1. «Концертний репертуар для труби» та підрозділ 2.2. «Оркестрова література (симфонічний та оперно-балетний репертуар)», де серед оригінальних художніх композицій українських митців аналізуються концерти для труби з оркестром Левка та Жанни Колодубів, В. Гомоляки, Я. Лапінського, М. Сильванського, М. Бердієва та ін.

Однак, якщо великі жанри сонатних циклів (концерти, концертіно, сонати, тембральна семантика тембру труби у симфонічних творах) знайшли своє відображення в науковому аналізі, то принципи, провідні тенденції та домінуючі процеси формування оригінальної художньої трубної творчості ще чекають на своє дослідження, заслуговуючи на це відповідною мистецькою і педагогічною вартістю та чисельністю напрацювань.

Метою статті є визначення основних етапів, жанрових моделей та складів, притаманних трубним дидактичним композиціям українських митців.

Вагомим етапом формування виконавського професіоналізму стало формування збірок оркестрових труднощів. Першим, хто в Україні видав дві збірки оркестрових виписок партій труб оперних та балетних творів українських композиторів¹, став Р. Наконечний – один із засновників Гільдії трубачів-професіоналів України, член журі всеукраїнських та міжнародних конкурсів, автор методичних розробок. До них увійшли сольні та оркестрові фрагменти партій труб з оперних та балетних вистав «Тарас Бульба» М. Лисенка, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Золотий обруч» Б. Лятошинського, «Лісова пісня» М. Скорульського, «Мойсей» М. Скорика та ін.

Об'ємною складовою дидактичної літератури були навчально-конструктивні комплекси-школи за європейськими взірцями.

Питома частка оригінальної літератури в них залишається незначною, однак саме вона служить підґрунтям для формування самостійної композиторської творчості цього спрямування. Першими у галузі виконавства на мідних духових в українській методиці та педагогіці є роботи учня і послідовника В. М. Яблонського, педагога класу труби І. М. Кобця – автора багатьох методичних посібників, систем щоденних вправ тощо. Найістотнішими і найбільш відомими з них є: «Початкова школа гри на трубі» (1958, 1963, 1970 – роки видання та перевидання), «Система домашніх занять трубача» (1965 р.), «Основи навчання гри на трубі» (1985 р.).

Похідними від інструктивного матеріалу вправ та окремих п'єс є формування, апробація та підготовка педагогами-практиками до видання збірок концертних, характерних та художніх етюдів для труби соло. Велике значення в методиці викладання гри на трубі не тільки в Україні, а й за кордоном мають збірки етюдів М. Бердієва. Його твори суттєво збагатили концертний репертуар трубачів не тільки України, а й інших країн². Нині їх включено до програм багатьох конкурсів виконавців на мідних духових інструментах та рекомендованих репертуарних списків провідних вищих музичних закладів. Так, у переліку композицій для трубачів у Московській консерваторії фігурують його цикли «Характерні етюди» та «Двадцять шість етюдів». До жанрової групи звертались: В. Войт, Д. Попічук, В. Зубицький, В. Полевой, І. Жинович, О. Незовибатько.

Важливу групу навчальної літератури становлять транскрипції та переклади. Приналежність до різних жанрів, призначення для вокалу, віолончелі, оркестру створює можливості розвитку тембрального багатства та широкої палітри звукоутворення на інструменті. Але помітною проблемою цих вітчизняних публікацій стала мізерна частка оригінальної, авторської української музики для духових інструментів. Як і в попередні десятиліття, основну частину запропонованих композицій складали переклади творів для інших

¹ «Оркестрові труднощі для труби на матеріалі опер українських композиторів».

² Бердыев Н. В. Этюды [Ноты]: для трубы (или корнета) / Н. В. Бердыев. – М.: Музыка. 1964. – 23 с.; Бердыев Н. В. Характерные этюды для трубы [Ноты] / Н. В. Бердыев. – К.: Мистецтво. 1966. – 59 с.

інструментів, ансамблів, фрагментів оркестрових чи оперних шедеврів зарубіжних, у тому числі й російських авторів. Серед національно окреслених зразків переважають транскрипції романсів, солоспівів, масових пісень, хорових мініатюр чи фрагментів музично-сценічних творів українських митців (М. Лисенка, П. Ніщинського, М. Кропивницького, Я. Степового, К. Стеценка, М. Леонтовича, Р. Савицького, А. Кос-Анантольського, Є. Козака, Л. Ревуцького, С. Павлюченка, А. Філіпенка, П. Данькевича, П. і Г. Майбороди, І. Шамо, Ф. Надененка).

Так, автором низки п'єс, транскрипцій концертів і сонат В.-А. Моцарта, Л. ван Бетховена, К. Сен-Санса, Й. Штрауса та інших композиторів для труби з фортепіано і оркестром є одеський музикант-практик Леонід Якович Могилевський (1886–1950) – трубач, педагог, диригент. Його педагогічна діяльність пов'язана з Одеською консерваторією (від 1913 р.), а в евакуації в Ашхабаді він викладав у музичному училищі. Численні переклади і транскрипції здійснив педагог-універсал Вільгельм Мар'янович Яблонський (1889–1977). Його викладацька діяльність нерозривна з музичними школами № 2, 3, 5, «педагогічним музикальним училищем» (з 1924 р.), та Музично-драматичним інститутом ім. М. Лисенка (з 1927 р.), а з 1934 р. з консерваторією (з 1935 р. він став професором, завідувачем кафедри). «Протягом півстоліття Вільгельм Мар'янович був справжнім лідером виконавців і педагогів-духовиків в Україні» [4, с. 9]. Він здійснив переклади для труби і фортепіано романсів українських авторів, а також написав фантазію на теми опери «Тарас Бульба» М. Лисенка (1967).

Актуальність зберегли численні композиції-переклади для труби М. Бердієва (творів Г. Генделя, Л. Бетховена, В. Моцарта, В. Косенка, Л. Ревуцького, переклади для квартету Перського хору з опери «Руслан і Людмила» М. Глінки, Танцю китаянок з балету «Червона квітка» Р. Глієра, переклади для тріо труб романсів Т. Майбороди «Зацвіли черешні», хору мисливців з опери К. Вебера «Вільний стрілець», фортепіанного циклу «Три п'єси» В. Косенка («Петрушка», «Пастораль», «В похід»).

«Довгий час українське духове виконавство та педагогіка носили суто емпіричний характер, і лише у повоєнні роки на допомогу практиці стала поступово підключатися теорія. В останні десятиріччя... зрозуміли, що емпіризм значною мірою вже вичерпав свої можливості, що подальший прогрес неможливий без справжнього наукового дослідження процесів, пов'язаних з грою на духових інструментах, без розробки сучасних методів навчання. Як результат – змінився підхід до теорії духового виконавства», – констатував В. Апатський [1, с. 21].

Одним з найвагоміших важелів у стимулюванні процесів оригінальної художньої композиторської творчості стали принципи формування програм дитячо-юнацьких конкурсів виконавців на духових інструментах. Завданням подібних заходів, на думку його організаторів, є «виявлення музично обдарованої молоді, сприяння розкриттю її творчої індивідуальності, підвищення виконавського рівня та обмін науково-методичним досвідом гри па духових інструментах» [5, с. 2]. Такими стали Київський відкритий конкурс юних трубачів (Київ, 2002), міжнародні конкурси «Мистецтво ХХІ століття» (Ворзель–Київ, 2002–2008), щорічний Всеукраїнський конкурс молодих трубачів ім. М. Старовецького (Тернопіль, 2000, 2010), Всеукраїнський конкурс виконавців на духових інструментах (Львів, 2004, 2007), Всеукраїнський конкурс юних виконавців на духових інструментах ім. В. Старченка (Рівне, 2005–2011) та ін.

Змагальні акції привернули увагу до таких проблем, як недостатність чи відсутність публікацій та офіційного продажу нотних видань (як сольного репертуару, так і оркестрового) [4, с. 3]. Подальшу активну розробку цієї сфери демонструють репертуарні збірники ансамблів мідних духових інструментів: «Педагогічний репертуар для труби» (1936), «Твори для труби українських композиторів» (1961) В. Яблонського, «Збірник п'єс для ансамблів мідних духових інструментів» (упорядник Е. Парсаданян, вип. 1–5, 1963)¹, «Збірник п'єс для ансамблів мідних

¹ Збірник п'єс для ансамблів мідних духових інструментів / [упорядник Е. Парсаданян]. – Київ: Мистецтво. 1963. – Вип. 2. Тріо. – 30 с.; Збірник п'єс для ансамблів мідних духових інструментів / упорядник Е. Парсаданян – Київ: Мистецтво. 1963. – Вип. 3. Квартети. – 58 с.; Збірник п'єс для ансамблів мідних духових інструментів / [упорядник Е. Парсаданян]. – Київ: Мистецтво. 1963. – Вип. 4. Квінтети. – 54 с.; Збірник п'єс для ансамблів мідних духових інструментів / [упорядник Е. Парсаданян]. – Київ: Мистецтво, 1963. – Вип. 5 Секстети. – 82 с.

духових інструментів» Л. І. Носова¹, «Ансамблі мідних духових інструментів» (упорядник Я. Зирянов, Вип. 1–12, 1967–1968 рр.)², «Труба: учебный репертуар детских музыкальных школ», (упорядник – О. П. Белофастов)³, «Альбом ученика-трубача» [Ноты]: пед. репертуар для учеников ДМШ: [для трубы с сопровожд. фп.]⁴, «Твори для труби [2-х труб] в супроводі фортепіано: репертуарний збірник з творів українських композиторів»⁵.

Особливий внесок у виконавський та педагогічний процес, популяризацію українського та світового репертуару для мідних духових інструментів та їх ансамблів зробили серії «Ансамблі мідних духових інструментів» за редакцією Я. Зирянова (близько двадцяти випусків вийшло друком у видавництві «Музична Україна» (період з 1966 по 1968 рр.), а також «Збірник п'єс для ансамблів мідних духових інструментів» (5 випусків від дуетів по секстети, де редактором-упорядником був Е. Парсаданян, що були опубліковані київським видавництвом «Мистецтво» у 1964 р.). Ці видання зробили ширшою і доступнішою для концертного виконавства та навчальної практики велику групу творів різних стилів, жанрів, авторів, складів.

Досвід у komponуванні концертної мініатюри, середніх форм та сонатно-концертних циклів, обумовлений вимогами фахової освіти, залучення до формування дидактичної літератури композиторів-професіоналів поряд з педагогами-практиками призвели до становлення української оригінальної багатожанрової сольної та ансамблевої сфери трубного репертуару. Програмні п'єси у цьому переліку представлено композиціями «Музичний момент» В. Кирейка, «Скерцо», «Ноктюрн» Рудольфа Свірського (викладача ССМШД ім. П. Столярського), «Скерцо» В. Доморацького, «Гумореска» М. Бердієва, «Український танець» Л. Виноградова, «Алегро» А. Гребенюка, «Колискова» К. Данькевича, «Осінній ескіз» В. Демянишина, «Український танок» В. Тилика, «Петрушка» І. Хуторянського, «Баркарола» А. Штогаренка, «Інтермецо» А. Канерштейна. «Роздум» О. Белофастова та численними мініатюрами Ю. Щуровського⁶ («Перегук», «Порив» та ін.).

Масштабними концертними композиціями є: «Поєма», «Елегія», «Романс», і «Скерцо» М. Бердієва, твори відомих вітчизняних композиторів: С. Зубцова, Ж. Колодуб, «Ноктюрн», «Скерцо», «Легенда» Р. Свірського.

Спорідненими є жанрові групи, адресовані монотембровим ансамблям. Для трубного дуєту призначені цикли та окремі твори М. Бердієва: «Три п'єси»: («Романс», «Інвенція»,

¹ Носов. Л. І. Збірник п'єс для ансамблів мідних духових інструментів. / [упоряд. Л. Носов : Загальна ред. Е. Юцевича]. – К. : Держ. вид. образотворчого мистецтва і муз. літ. УРСР, 1958.

² Ансамблі мідних духових інструментів / [упорядник Я. Зирянов]. – Київ: Музична Україна, 1967. – Вип. 6. Дуєти. 24 с.; Ансамблі мідних духових інструментів / [упорядник Я. Зирянов]. – Київ: Музична Україна, 1967. – Вип. 7. Тріо. – 32 с.; Ансамблі мідних духових інструментів / [упорядник Я. Зирянов]. – Київ: Музична Україна, 1967. – Вип. 8. Квартети. – 68 с.; Ансамблі мідних духових інструментів / [упорядник Я. Зирянов]. – Київ: Музична Україна, 1967. – Вип. 9. Квінтети. – 66 с.; Ансамблі мідних духових інструментів / [упорядник Я. Зирянов]. – Київ: Музична Україна, 1967. – Вип. 10. Секстети. – 66 с.; Ансамблі мідних духових інструментів / [упорядник Я. Зирянов]. – Київ: Музична Україна, 1968. – Вип. 11. Дуєти. – 24 с.; Ансамблі мідних духових інструментів / [упорядник Я. Зирянов]. – Київ: Музична Україна, 1968. – Вип. 12. Тріо. – 40 с.

³ Белофастов О. П. Труба [Ноты]: учеб. репертуар дет. муз. школ: 3 кл.: клавир и партия / [ред.-сост. О. П. Белофастов]. – Киев: Музычна Украина, 1980. – 44 с.

⁴ Альбом ученика-трубача [Ноты]: пед. репертуар для учеников ДМШ: [для трубы с сопровожд. фп.] [сост. авт. перелож. О. П. Белофастов]. – Киев: Муз. Укарина, 1972. – 1974. – Вып. 3. 3-4 кл. – 36 с.; Альбом ученика-трубача [Ноты]: пед. репертуар для учеников ДМШ: [для трубы с сопровожд. фп.] / [сост. авт. передлож. О. П. Белофастов]. – Киев: Муз. Украина, 1972–1974. – Вып. 1: 1-2 кл. – 1972. – 31 с.

⁵ Твори для труби [2-х труб] в супроводі фортепіано: Репертуарний збірник з творів українських композиторів. – Київ: Держ. вид. образотворчого мистецтва і муз. літ. УРСР, 1961.

⁶ У 1951 р. працював у Києві редактором видавництва «Мистецтво», в 1951–1952 рр. – завідувачем музичною частиною Київського хореографічного училища, а в 1952–1955 рр. – викладачем теоретичних дисциплін у Київській консерваторії. З 1958 по 1962 рік викладав теоретичні дисципліни в Курському музичному училищі. Давав у Курську творчі концерти. З 1973 року Ю. Щуровський – старший редактор відділу музично-педагогічної літератури видавництва «Музична Україна».

«Інтермедія»), «Шість мініатюр», «Три прелюдії», «Три мініатюри» («Інтермецо», «Награвання», «Поспівка»), «Триптих»; «Пастораль» та «Дует» Ю. Щуровського, «Протяжна» І. Бурого, «Скерцино» Р. Свірського, «Дві п'єси» («Пісня», «Танець») І. Бобровського; для тріо труб створені «Три п'єси» («Урочиста хода», «Прелюд», «Арабеска»), «Гумореска», «Три танці» для трьох труб («Танець воїнів», «Танок», «Тарантела») М. Бердієва, «Привітальний марш», «Фугета» Ю. Щуровського, «Скерцино» В. Подвали, «Прелюдія» Р. Свірського, для квінтету адресоване «Скерцо» Ю. Щуровського.

Значно меншим є доробок, орієнтований на класичні та нетипові духові склади: «Інтермецо» для туби і тромбона О. Костіна (2003 р.), Брас-квінтет «Глас труби страшного суду» Володимира Рунчака, «Сербське капріччіо» О. Костіна та ін.

Одиничним, але успішним прикладом звертання до духової ансамблевої музики є Квінтет для двох труб in B, двох валторн in Es і тромбона, «Інтермецо» В. Левітової (1926–1991) – випускниці класу Л. Ревуцького, виконавця-концертмейстера (тривалий час працювала в оперно-вокальній студії Київського університету), музиканта з великим досвідом редакторської роботи. В цьому ансамблі поділ функцій інструментів наближений до традиційного concertino з барокового concerto-grosso чи тріо-сонати. Взірцем стилізації є Тріо для труби in B, валторни in Es і тромбона В. Таловирі.

Сольні твори великої форми експоновані не стільки сонатами (рідкісним винятком тут постає Соната М. Бердієва¹ (орієнтована на дидактичні потреби), скільки різновидами концертних жанрів з фортепіано чи оркестром. Дослідниця жанру духового концерту І. Палійчук відзначає: «1970-і роки в історії розвитку концерту для мідних духових інструментів – це період стабілізації жанру, формування його іманентних ознак та типологічних різновидів «юнацького» концерту, жанру великого симфонізованого концерту, концертів-поем, а також синтетичного жанру – симфонії-концерту» [3, с. 47]. Характеризуючи риси «юнацького концерту», до переліку його іманентних жанрових ознак дослідниця відносить одночастинність (оскільки виконавство на духових, особливо мідних інструментах, вимагає від виконавця фізичної витривалості і має свої часові ліміти), життєрадісність, світле світовідчуття з опорою на жанри урочистих похідних маршів, танців, а також ліричних пісень. До таких композицій дослідники одноставно відносять концерти для труби з супроводом оркестру або фортепіано М. Сильванського (1970), Ю. Щуровського (1970), М. Бердієва (1972, 1977, 1978) та Я. Лапинського (1976), два концерти Р. Свірського. Тричастинний цикл, де друга та третя частини виконуються attacca представляє «Юльський концерт» № 2 (1999) Л. Колодуба для юних виконавців, де, на думку І. Палійчук: «...цитуювання композитором у фіналі жартівливої української народної пісні «В місяці юлі випала пороша ...», записаної академіком Д. Яворницьким від О. Саксаганського, І. Пономарьова та діда Сидора Малого, підкреслює національну характерність твору» [3, с. 123]. Оркестрові композиції представлено й у доробку митців сучасності. Прикладом цієї групи може послужити «Увертюра-фантазія» для юнацького духового оркестру О. Винокура.

Оригінальний художній дидактичний репертуар для труби в доробку українських авторів формувався на підставі досвіду методичних напрацювань провідних європейських шкіл, що послужили підґрунтям української традиції, інструктивного навчального матеріалу, збагачувався здобутками техніки перекладу вокальних та інструментальних (переважно струнних) композицій та опануванням фрагментів оркестрових труднощів. Його творцями початково були педагоги-практики, згодом – фахові композитори з потужним педагогічним досвідом, що зумовило синтез демократизму інтонацій, актуального технічно-інтонаційного арсеналу, педагогічної зумовленості та художньої вартості при багатстві жанрових різновидів та виконавських складів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Апатський В. М. Віхи історії духового виконавства в Україні / В. М. Апатський /

¹ Бердыев Н. В. Соната [Ноты] для трубы и фп. [учебный репертуар для училищ и консерваторий] / Н. В. Бердыев. – Киев: Муз. Украина, 1975. – 19 с.

- Музичне виконавство. – К., 1999. – Вип. 1. – С. 9-24.
2. Мочурад Б. Концерт для труби в аспекті жанрово-стильової еволюції: автореф. дис. ... канд. мист.: спец. 17. 00. 03 – «Музичне мистецтво» / Богдан Мочурад. – Л., 2005. – 20 с.
 3. Палійчук І. С. Український концерт для мідних духових інструментів (1950–2000): формування, усталення, модифікації жанру: дис. на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства: спец. 17.00.03 / Ірина Степанівна Палійчук. – Київ, 2007. – 227 с.
 4. Посвалюк В. Г. Шляхи становлення і проблеми розвитку української школи виконавства на трубі: історичний, професійно-виконавський, теоретико-методичний аспекти: автореф. дис... доктора мистецтвознавства: спец. 17.00.03. «Музичне мистецтво» / В. Т. Посвалюк. – Київ, 2008. – 36 с.
 5. Саїнчук К. «Сурми Буковини» / К. Саїнчук // Українська музична газета. – 2006. – № 3 (61). – С. 2.
 6. Усов Ю. Методика обучения игре на трубе / Усов. – М. Музыка, 1984. – 216 с.

УДК 7.071.1(477) (092)

Ю. В. ЧУМАК

ДО ПИТАННЯ ПОЄДНАННЯ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ, НАУКОВО-МЕТОДИЧНОЇ ТА ПУБЛІЦИСТИЧНОЇ СФЕР ВІКТОРА ВЛАСОВА

У статті аналізується композиторське напрацювання Віктора Власова, його здобутки у галузі науково-методичного забезпечення національної баянної школи, а також розглядається публіцистична діяльність через інтерв'ю митця на різних мистецьких імпрезах.

Ключові слова: баян, композитор, науково-методичні праці, публіцистика.

Ю. В. ЧУМАК

К ВОПРОСУ О СОЧЕТАНИИ КОМПОЗИТОРСКОЙ, НАУЧНО-МЕТОДИЧЕСКОЙ И ПУБЛИЦИСТИЧЕСКОЙ СФЕР ВИКТОРА ВЛАСОВА

В статье анализируются композиторские наработки Виктора Власова, его достижения в области научно-методического обеспечения национальной баянной школы, а также рассматривается публицистическая деятельность в связи с интервью композитора на различных художественных симпозиумах.

Ключевые слова: баян, композитор, научно-методические работы, публицистика.

Y. V. CHUMAK

COMBINING THE PROBLEM COMPOSITION, SCIENTIFIC AND METHODOLOGICAL JOURNALISTIC FIELD VICTOR VLASOV

The article deals with analysis of developments composer Viktor Vlasov, his achievements in scientific methods of commonplace national schools, as well as journalistic link, as a priority artist interviews with experts definite direction at various art events.

Key words: bayan, composer, scientific and methodical work, journalism.

Багатогранна особистість Віктора Петровича Власова – музиканта та композитора, науковця-методиста та педагога, який синтезував здобутки Одеської та Львівської баянних шкіл, є стабільним об'єктом музикознавчого інтересу. Митець є талановитим виконавцем академічного й естрадного жанру як соліст та ансамбліст. Досвід, здобутий на концертній

естраді, створив міцне підґрунтя для власної педагогічної та композиторської діяльності. Власов є творцем багатожанрового композиторського доробку, особливу цінність якого складає кіномузика та різностильова баянна література. Його композиції є в репертуарі багатьох вітчизняних та зарубіжних виконавців та колективів, фігурують в численних аудіозаписах, функціонують у численних аранжуваннях (у тому числі й авторських). Як досвідчений музикант, що здобув заслужене визнання та фаховий авторитет, В. Власов – член журі численних виконавських конкурсів. Діяльність В. Власова як самобутнє явище у галузях баянної творчості, педагогіки, виконавства, методики та музикознавства традиційно приваблює увагу публіцистів та науковців. Незважаючи на значний масив емпіричних напрацювань досі нерозв'язаною актуальною проблемою залишається відсутність комплексного дослідження творчості В. Власова.

Мета статті – проаналізувати композиторську, науково-методичну та публіцистичну сфери діяльності заслуженого діяча мистецтв України, професора Одеської державної музичної академії ім. А. Нежданові Віктора Петровича Власова.

Творчість професора Власова активно досліджується науковцями України (С. Брикайлом, М. Булдою, А. Боженським, В. Князєвим, Н. Морозевич, Я. Олеківим, А. Семешком, А. Сташевським, Ю. Чумаком, А. Шаміговим, В. Янчаком та ін.) та Росії (М. Імханицьким). Його постать увійшла до низки наукових видань: довідників – А. Басурманов «Довідник баяністів» (М., 1987, 2003), А. Мірек «Гармонія» (М., 1994), А. Семешко «Баянно-акордеонне мистецтво України на зламі ХХ-ХХІ століть» (Тернопіль, 2009), А. Душний та Б. Пиц «Львівська школа баянно-акордеонного мистецтва» [13]; підручника М. Давидова «Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа)» [12, с. 152-153; 240-243].

Виконавські потреби Віктора Власова у якості соліста та ансамбліста зумовили появу багатьох композицій, співзвучних найбільш передовим стильовим та технічним тенденціям певних етапів розвитку українського баянно-акордеонного мистецтва, у них відобразилися риси пізнього романтизму та неоромантизму (через застосування відповідних жанрових різновидів та їх синтезів, монотематизму, системи арок у циклічних структурах, поємності, симфонізації камерних жанрів), неофольклоризму та нової фольклорної хвилі, різновидів легкої музики і джазу з поетапним синтезуванням з фольклорним началом та подальшим виокремленням у самостійний різновид академічного мистецтва, стилізації, естетики постмодерну з потужним технічним переозброєнням найновітнішими засобами виразовості.

Так, баянне мистецтво композитора пройшло фази академізації інструмента аматорсько-фольклорної традиції, самобутні форми синтезування та реконструкції її питомих ознак на якісно новому рівні високотехнічної народно-інструментальної культури та виокремлення й утвердження фольклорної та естрадної лінії як окремих автономних векторів.

Якщо у творах першої групи композитор звертається до українського фольклору, на відміну від переважаючого у той час російського пісенно-танцювального матеріалу, постає новатором, відкривачем нових тенденцій у принципах тематичної роботи та формотворення, то в композиціях академічного репертуару великої форми виявляються досить скромно потрактовані романтичні орієнтири, що не виводять на рівень індивідуальної самобутності.

Педагогічна та науково-методична діяльність митця відобразилися у формуванні навчальної баянної літератури за принципом забезпечення дидактичних потреб з поєднанням технічного та художнього начал у циклах для початківців та моделюванні цілісного комплексу виконавських прийомів та засобів виразності конкретних джазових стилів чи фольклорних жанрів у композиціях для митців вищих виконавських щаблів.

Лекторська, публіцистична, організаційна робота виявились в інформативній достовірності стильових моделей, спрямованих на цілісність та вичерпність поставлених художніх завдань: у моделюванні ознак календарної обрядовості («Колядка», «Гаївка», «Веснянка»), етнічної характерності (Соната-експромт «Буковинська», «Свято на Молдаванці», «Листок з Паризького альбому»), сфери джазової стилістики («Степ», «Боса нова», «Драйв», «Старий мерседес», «Давай посвінгуємо»), конкретної історичної («П'ять поглядів на країну ГУЛАГ») чи мистецько-зображальної сфери (Концертний триптих на тему картини Ієроніма

Босха «Страшний суд»), адресації чи посвяти певним мистецьким постатям, що несуть інформацію через комунікативний потенціал виконавства.

Опанування різноманітних різновидів естрадно-виконавської діяльності (у її сольній, ансамблевій, оркестровій формах), окрім вищезазначених, зумовила тонке розуміння комунікативних функцій мистецтва легких жанрів (естрадної пісенності, танцювальних різновидів, імпровізаційності специфічного типу, джазових течій, латиноамериканської розважальної музичної сфери тощо), їх типологічних ознак, проникнення у циклічні академічні, фольклорні композиції та оригінальні форми їх синтезування (фольклорно-академічні, фольклорно-джазові, джазово-академічні).

Праця у театрі та кінематографі вплинула на характер образності, вибір типів програмності та шляхів її відтворення, тонкий психологізм, персоніфікацію чинників, влучність стилізації індивідуальних авторських стилів, значимість візуальних образів у художній цілісності аж до потреби перформансу, рис інструментального театру. З іншого боку, кіномузика увійшла до виконавського репертуару баяністів через аранжування для баяна соло (танго «В старому шинку», «Матроський танець» з кінофільму «Подорож місіс Шелтон», вальс «Пам'ять ветерана» з кінофільму «Дій за обставинами»).

Таким чином, необхідність підсумування певних етапних напрацювань у ході практичної діяльності осмислення вагомих аспектів виконавства та педагогіки, аналізу та оцінки значущих подій і явищ музичного життя зумовили його самореалізацію як методиста, науковця-дослідника, журналіста-публіциста.

Власні дослідження, напрацювання та публіцистичні виступи можуть послужити вагомою аргументацією наукових та мистецьких зацікавлень композитора та виконавця, у них викристалізовується коло проблем, близьких митцеві у різні періоди діяльності, що і є метою цієї розвідки. При аналізі праць «Народне виконавство – професійні традиції», «Виконавська інтерпретація джазових стилів на баяні» [1], «Про творчу діяльність І. А. Яшкевича» [6], «Виконання поліфонічних творів на баяні» та ін. очевидно стає домінанта аспектів виконавства (поліфонія, джазово-естрадна стилістика, резонанс на ключові події вітчизняного виконавства, прагнення окреслити принципи концертної діяльності провідних баяністів сучасності), що природно з огляду на власну обширну і багатогранну виконавську біографію.

Митець відзначає також принципові зміни у власних засадах педагогічної концепції останніх десятиліть, що йде не від технічного вдосконалення з подальшою роботою над художнім образом, а навпаки – від постановки мистецької проблеми, в контексті якої долаються технічні труднощі. Його напрацювання у композиції, педагогіці, виконавстві узагальнені у ряді праць [4; 7; 9].

Їх можуть доповнити репертуарні збірки з передмовою В. Власова (як експонування смаків, поглядів, переконань, аналітичних ракурсів) та видання його власних оригінальних композицій дидактичного та концертного плану, що засвідчують дидактичні та методичні пошуки композитора, спроможність синтезувати художні, виховні, стильові, технічні засоби, які трактуються в оригінальному авторському ключі.

Продовжуючи лінію періодичних фахових та популярних видань, цінним джерелом реакції на творчість у сьогоденні слугують репортажі та есе з конкурсних та концертних заходів, де виконувалися твори композитора, оскільки в них неминуче, хоч і на аматорському рівні, зачіпають проблеми виконавства, прочитання авторського тексту, висвітлюється реакція слухачької аудиторії на той чи інший твір, здобутки конкретного інтерпретатора у процесі входження композиції до виконавської традиції.

До цієї ж групи варто віднести таку форму публіцистики, як інтерв'ю з композитором та виконавцем, оскільки вони несуть цінну інформацію від першої особи, розкриваючи ключові аспекти оцінки музично-мистецьких явищ та коментарі до власного творчого процесу. До таких належить популярна монографічна робота А. Семешка [13], побудована у формі діалогу з маестро, та інтерв'ю, взяті І. Тарасовим на XIV фестивалі «Баян і баяністи» (2003) [14].

Отже, окреслені спроби аналізу творчості В. Власова свідчать про актуальність його доробку і педагогічно-виконавських здобутків для української баянної культури, стабільний інтерес до його композицій, що висуває потребу наукового осмислення, зумовлену доволі

інтенсивною еволюцією жанрів у композиторській діяльності митця, потребою детального аналізу основних періодів його творчості та необхідністю компаративного аналізу виконавських концепцій.

На прикладі баянної творчості, педагогічної і методико-дидактичної діяльності В. Власова можна простежити взаємозумовленість її еволюційних процесів з конструктивним удосконаленням інструментарію, зі змінами у характері концертної практики, особистими контактами з видатними виконавцями, творчими колективами, керівниками оркестрів з відповідною проекцією на ознаки творчих вирішень, мистецьку еволюцію, спрямованість творчого процесу, його виховний, художній, технічно-виразовий та змістовий аспекти.

ЛІТЕРАТУРА

1. Власов В. Становление баянной композиторской школы в Украине / В. Власов // Академічне народно-інструментальне мистецтво України ХХ–ХХІ ст. – К., 2003. – С. 38-40.
2. Власов В. Виконавська інтерпретація джазових стилів на баяні / В. Власов // Актуальні напрямки розвитку академічного народно-інструментального мистецтва: матеріали II Всеукр. наук.-практ. конф. (20–27 березня, 1998). – К., 1998. – С. 24-27.
3. Власов В. Квінтет «Мелодія» / В. Власов // Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах (українська академічна школа): підручник для вищ. муз. навч. закладів культури і мистецтв I–IV рівнів акредитації / [вид. 2-ге, доп., випр.]. – Луцьк: ВАТ Волинська обласна друкарня, 2010. – С. 344-345.
4. Власов В. Методика роботи баяніста над поліфонічними творами: Навчальний посібник / В. Власов. – Тернопіль: Навчальна книга Богдан, 2010. – 116 с.
5. Власов В. Новое нотное издательство в Украине / В. Власов // Народник (Москва). – 2006. – № 1. – С. 46.
6. Власов В. О творческой деятельности И. А. Яшкевича / В. Власов // Баян и баянисты / [Сост. Б. Егоров, С. Колобков]. – М.: Советский композитор, 1984. – Вып. 6. – С. 3-26.
7. Власов В. Методика работы баяниста над полифоническими произведениями. – М.: 1991. – 95 с.
8. Власов В. Сторінки минулого // Львівська баянна школа та її видатні представники: зб. мат. наук.-практ. конф. / [ред.-упор. А. Душний, С. Карась, І. Фрайт]. – Дрогобич: Коло, 2005. – С. 20-26.
9. Власов В. Школа джаза на баяне и аккордеоне: Учеб. пособие / В. Власов. – Одесса: Астропринт, 2008. – С. 160.
10. Власов В. Фольклорні витоки джазу / Віктор Власов, Володимир Мурза // Творчість композиторів України для народних інструментів: зб. мат. Міжнар. наук.-практ. конф. (Львів ЛДМА ім. М. Лисенка, 10.04.06.) / [ред.-упор А. Душний, С. Карась, Б. Пиц]. – Дрогобич: Посвіт, 2006. – С. 18-22.
11. Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа): Підручник / М. Давидов. – К.: НМАУ ім. П. Чайковського, 2010. – Вид. 2-е доп., випр. – 592 с.
12. Душний А., Пиц Б. Львівська школа баянно-акордеонного мистецтва: Довідник. – Дрогобич: Посвіт, 2010. – 216 с.
13. Семешко А. Виктор Власов / А. Семешко. – К.: Асо-орpus, 2004. – 112 с.
14. Тарасенко И. На XIV фестивале «Баян и баянисты». Шесть интервью. (В. П. Власов, О. М. Шаров, В. А. Романько, С. М. Колобков, Ю. П. Дранга, А. И. Леденёв) / И. Тарасенко // Народник (Москва). – М.: Музыка. – 2003. – № 4. – С. 1-4.

УДК: 78.461;78.27

I. В. ПРОЦІВ

**КОМПОЗИЦІЇ ЄВГЕНА СТАНКОВИЧА ДЛЯ КЛАРНЕТА СОЛО В КОНТЕКСТІ
ПОЛІКУЛЬТУРНИХ ЕСТЕТИКО-МИСТЕЦЬКИХ
І ВИКОНАВСЬКИХ ТЕНДЕНЦІЙ**

У статті розглядаються композиції Є. Станковича для кларнета соло в контексті полікультурних естетико-мистецьких і виконавських тенденцій. Як провідні риси виділено тяжіння до монологічності вислову, гострої експресивної емоційності, самобутність індивідуального композиторського словника, пошук новітніх сфер виразовості інструмента у ладово-інтонаційному, штриховому, звукоутворюючому, тембро-динамічному відношеннях, рельєфну символічну семантику та етнохарактерність. Осмислено відповідність актуальним світовим мистецьким виконавсько-стильовим тенденціям, достойне представництво цих композицій у репертуарах кларнетистів зарубіжжя, що сприяє престижу національного мистецтва та його євроінтеграційним процесам.

Ключові слова: композиції для кларнета соло, виконавсько-стильові тенденції, національний та індивідуальний музичний словник.

И. В. ПРОЦИВ

**КОМПОЗИЦИИ ДЛЯ КЛАРНЕТА СОЛО ЕВГЕНИЯ СТАНКОВИЧА В КОНТЕКСТЕ
ПОЛИКУЛЬТУРНЫХ ЭСТЕТИКО-ХУДОЖЕСТВЕННЫХ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ
ТЕНДЕНЦИЙ**

В статье рассматриваются композиции Е. Станковича для кларнета соло в контексте поликультурных эстетико-художественных и исполнительских тенденций. Как определяющие черты выделено тяготение к монологичности высказывания, острой экспрессивной эмоциональности, самобытность индивидуального композиторского словаря, поиск новейших сфер выразительности инструмента в ладово-интонационном, штриховом, звукообразующем, тембро-динамическом отношениях, рельефная символная семантика и этнохарактерность. Осмыслено соответствие актуальным мировым художественным исполнительско-стилевым тенденциям, достойное представительство этих композиций в репертуарах кларнетистов зарубежья, что способствует престижу национального искусства и его евроинтеграционным процессам.

Ключевые слова: композиции для кларнета соло, исполнительско-стилевые тенденции, национальный и индивидуальный музыкальный словарь.

I. V. PROTSIV

**COMPOSITION FOR CLARINET SOLO EUGEN STANKOVYCH IN THE CONTEXT OF
MULTICULTURAL AESTHETIC, ARTISTIC
AND PERFORMING TRENDS**

The article review E. Stankovych compositions for solo clarinet in the context of multicultural aesthetic and artistic and performing trends. As highlighted key features of gravity to the monological expression, severe expressive emotionality of an individual composer's identity dictionary, search the newest tool in the areas of expressiveness-modal intonation, bar, sound generating, timbre and dynamic ways, raised character semantics and ethnic distinctness. Comprehends the world match the actual art-performing stylistic tendencies worthy of these compositions in the repertoires clarinetist abroad, contributing to the national prestige of art and its European integration processes.

Key words: compositions for solo clarinet, performance, style trends, national and individual musical vocabulary.

Творчість народного артиста України (1986), академіка (1997) Євгена Станковича віддавна є визнаною вагомою складовою музичного мистецтва України. Цей композитор постійно перебував у авангардній групі митців, чия творчість позначена винятковою індивідуальною та національною самобутністю і суголосністю зі світовими мистецькими процесами. Це засвідчують численні перемоги у вітчизняних та міжнародних мистецьких оглядах, конкурсах, фестивалях, його композиції широко виконуються у багатьох країнах світу: Англії, Іспанії, Німеччині, Франції, Швейцарії, Югославії, державах Східної та Південної Європи, а також у США, Китаї, Канаді та на Філіппінах.

В полі стабільного наукового зацікавлення знаходяться музично-сценічні (фольк-опера «Коли цвіте папороть», балети «Ольга», «Прометей-Распутін», «Майська ніч», «Ніч перед Різдом», «Володар Борисфена»), симфонічні та хорові жанри, у сфері яких здійснено найбільш резонансні творчі досягнення митця (зокрема Симфонія №3 («Я стверджуюсь») для соліста, мішаного хору та симфонічного оркестру, слова П. Тичини. У 1977 р. відзначена Національною премією України ім. Тараса Шевченка, Третя камерна увійшла до десятки найкращих творів світу організації ЮНЕСКО за 1985 рік, окремі твори відзначені преміями фольклорного конкурсу Європейського радіо, Київської міської державної адміністрації «Київ», лауреатськими званнями фестивалів «Золотоверхий Київ» і «Пектораль».

Усі дослідники творчості композитора особливо акцентують увагу на високому громадянському звучанні доробку митця, його інтерес до віхових подій та ключових постатей історичного минулого України, синтезі яскравого вираження національного та етнічного начала з новітніми технічними композиторськими засобами.

Поряд з цим масштабна, різножанрова і глибоко самобутня камерно-інструментальна творчість митця, зокрема об'ємна група композицій для кларнета та його ансамблів, залишається на маргінесі наукових досліджень. Поява значного переліку сольних та ансамблевих кларнетових творів Є. Станковича зумовлена його багатограними міжнародними контактами та представництвом українського мистецтва у низці полікультурних мистецьких проєктів. Розгляд творів видатного композитора для кларнета соло в контексті полікультурних естетико-мистецьких і виконавських тенденцій є метою цієї статті.

Певний поступ у сфері їх осмислення здійснено завдяки дисертаційним дослідженням Петра Круля («Генезис духового та ударного інструментального виконавства України», К., 2001), Романа Вовка («Історія, акустична природа і виразові можливості аплікатури кларнета», К., 2004), Валерія Богданова («Шляхи розвитку духового музичного мистецтва в Україні (від витоків до початку ХХ століття)», К., 2008), монографії С. Лісецького, статтям Б. Сюті, М. Денисенко, В. Слупського, О. Мельник, у яких композиції Є. Станковича згадуються на фоні широкого культурологічного тла з позицій тенденцій ансамблевих складів чи загально-виконавських проблем. Більш вузько кларнетова творчість митця фігурує у розвідках О. Козаренка (з позицій національної характерності музичного словника), В. Борецького (втілення фольклорної кларнетової традиції в сучасному українському мистецтві) [1], М. Тиновського (в контексті фольклорно-ансамблевих форм кларнетового виконавства), Лі Сябіня (як втілення ознак постмодерного мислення). Важливим матеріалом слугують рецензії у спеціальній та популярній періодиці [9], на сайтах виконавських колективів [7], а також інтерв'ю з автором [3; 5].

Більшість кларнетових композицій Є. Станковича створено у 1990-і роки. До них належать: Камерна симфонія № 2 для двох флейт, гобоя, кларнета, фагота, фортепіано, ударних та струнних інструментів (1980), квінтет для флейти, гобоя, кларнета, фагота та валторни «Музика небесних музикантів» (1993), Камерна симфонія № 5 «Потаємні поклики» для кларнета та камерного оркестру (1993), «Що сталося в тиші після відлуння» для флейти, кларнета, скрипки, віолончелі, фортепіано та ударних (1994), Тріо для кларнета, альту та фортепіано «Квітучий сад та яблука, що падають у воду» (1996), Концерт для кларнета соло «Гра над прірвою», Соната для кларнета соло, «Монолог» для кларнета соло (1996), Камерна симфонія № 8 для голосу, флейти, кларнета, скрипки, віолончелі, фортепіано та ударних

інструментів (1997), Дві Пасакалії «Для віку, що приходить, та віку, що минає» для флейти, кларнета, гобоя, фортепіано та струнного оркестру (1998).

Цей період знаменний виходом його діяльності на міжнародний рівень. Так, 1992 року Євген Станкович очолював журі першого Міжнародного фестивалю сучасної музики у м. Вінніпег (Канада), а в 1996 році був запрошений урядом Швейцарії як композитор до резиденції кантону Берн (Швейцарія) на піврічний термін. Деякий час співпрацював у місті Вінніпег з одним з кращих симфонічних оркестрів Американського континенту (диригент Брамбел Тові, учень Л. Бернстайна). Він проводить щорічні фестивалі сучасної музики, запрошує видатних композиторів, виконавців, його гостями були А. Пярт, Дж. Адамс [5, с. 5].

Важливим чинником ініціювання композиторської творчості стала співпраця з відомим французьким кларнетистом Філіпом Кюпером (Philip Cuuper) – першовиконавцем усіх сольних та більшості ансамблевих композицій [7]. Так, у програмі Шостого українського міжнародного музичного фестивалю «Київ Музик Фест'95» (30 вересня – 7 жовтня 1995 року) ним була здійснена прем'єра Симфонії № 5 «Потемні поклики» для кларнета та камерного оркестру. Дослідниця А. Чудутова відзначала «запитальний, трагічний, внутрішньо суперечливий монолог», як специфічну образно-драматургічну ознаку твору [9, с. 8], характерними рисами композиції є сюжетна театральність дії, зміна емоційно-контрастних епізодів, складний символічний ряд.

На замовлення цього ж виконавця постало імпресіоністичне за стилістикою Тріо для альту, кларнета і фортепіано «Квітучий сад... і яблука, що падають у воду», першовиконавцями якого у 1997 р. на сцені Київської філармонії стали Філіп Кюпер (кларнет), Ноель Сантос (альт) та Серж Айтсом (фортепіано) [7]. В організації авторського вечора композитора брав участь Французький культурний центр у Києві, що надає прем'єрі високого міжнародного резонансу.

Звернення до композицій для кларнета без супроводу засвідчує суголосність зі світовою тенденцією камерно-інструментальної творчості (Три п'єси для кларнета соло І. Стравінського, «Sequenza 9» для кларнета соло Ш. Беріо, «Domaines» П. Булеза, «Світло» Ф. Донатони, Капричіо Г. Зутермайстера, «Плач» А. Хованесса, «Зефір» Й. Хубая, «Stages» А. Шапіро, «Three Movements» І. Брауна, «Пейзаж» В. Жукова, «Партита», В. Гончаренка «Ворожіння» для кларнета соло Є. Подгайца та ін.). Вона засвідчує прагнення до якнайглибшої реалізації виконавського потенціалу і тембрального багатства сольних інструментів та до монологічності, сповідальності та філософської глибини висловлювання, тісно пов'язаної з неромантичними пошуками українського митця, його тяжінням до переосмислення мовно-декламаційних інтонацій та етнохарактерних інтоном.

В українській музиці група камерних моноінструментальних кларнетових композицій також представлена численно: «лише натяк...» для кларнета соло Юлії Гомельської, «In В» Ганни Гаврилець, «Моноверсія» Сергія Зажитька, Сім етюдів для кларнета соло Олександра Грінберга, «Тројаборг» Світлани Азарової, Глас II для бас-кларнета Леоніда Грабовського, «Misterioso» Валентина Сильвестрова, «Українські витинанки» Левка Колодуба, «Картинки з гуцульського життя», етюди та 20 каприсів Івана Оленчика, «Гуцульський триптих» В. Носова та ін. Однак серед наведеного переліку композиції Є. Станковича належать до найбільш ранніх за часом виникнення.

Всі сольні кларнетові композиції митця були створені на замовлення Ф. Кюпера, який здійснив їх прем'єри в Україні. Коментуючи причини звернення до окресленої жанрової групи, композитор в інтерв'ю сказав: «Практика творів для інструментів-соло має глибокі традиції. У стародавні часи практикувалося створення і виконання творів для скрипки і віолончелі соло. Природно, тут грає роль особистість музиканта-виконавця. Рівень майстерності Ф. Кюпера високий, в Європі зараз поширена практика сольного виконавства, і це викликає великий інтерес» [5, с. 4].

Розвиток цієї тенденції призводить до появи нових жанрових різновидів, зумовлених специфікою інтерпретації, від п'єси-мініатюри до такого жанру в доробку українських композиторів, як концерт-монолог [6]. «Спостерігається тенденція до камерності жанрів. Камерні симфонії Є. Станковича та симфонії-медитації В. Сильвестрова стали зразками для подальших пошуків у цьому напрямку. Одержують поширення і «фестивальні» жанри,

зумовлені умовами їх виконання. «Монологи», «соло-соліссімо», «соло-моменто» – жанри, у яких виконавець може проявляти свою індивідуальність, в деяких випадках будучи співавтором твору», – констатує дослідник ознак постмодерного мислення в українському музичному мистецтві А. Чибілішвілі [8]. До подібних взірців у кларнетовому мистецтві належать цикл «7 буденних монологів» для кларнета соло І. Пауера (учня А. Хаби) та «Монолог» для кларнета соло харківського митця Сергія Пілютікова.

Монолог для кларнета соло Є. Станковича – витончена нюансова мініатюра, яка ставить перед виконавцем високі вимоги в сенсі психологізму та відповідної йому адекватності ритмічної, штрихової, динамічної шкали. Твір не має мовно-декламаційних інтонацій в прямому сенсі, скоріше він містить емоційне осмислення вагової тези, виражене на семантичному рівні. На це вказує авторська ремарка (*Molto espressivo, molto legato e abbondanza*), зіставлення широкоінтервальних арок-пасажів, які охоплюють до трьох октав діапазону в межах фрази, вільна («силабічна») ритміка, численні зміни штрихових та тембро-фактурних контрастів. Вагомість тривання пауз між експонуванням остинатних формул та формуванням інтонаційного ряду демонструє дотичність естетичних пошуків композитора до «музики тиші», так яскраво представлені у творчості М. Гугеля, Дж. Кейджа, В. Сильвестрова, Ю. Гомельської, Д. Капіріна та ін. Стосовно їх смислової направленості (як і в паузах і ферматах у Сонаті), то справедливим могло б бути судження поета Анатолія Наймана про Йосипа Бродського: «Якщо поет – це звучить мова, то коли поет замовкає, настає не тиша, а мінус-мова». Дослідник виразовості тиші мистецтві Геннадій Айгі навіть вводить поняття «Майстерність-Мовчання». О. Зінкевич здійснює протиставлення «музики як мовчання та мовчання як музики» [2, с. 11].

Композиція наділена рисами репрізної динамізованої тричастинності з вигасаючою кодою (*rrrr, morendo*). Інтервальна структура першої фрази слугує інтонаційним стержнем усієї композиції, її прямі та ракохідні варіанті проведення відділяють епізоди нового інтонаційного матеріалу: розвитку і філірувань репетицій (*ripitene ad libitum*), синкопованих збільшених октав на *staccato* (*rubato e leggero*), політних хроматичних пасажів-тремоло в межах і трелей великої терції (*veloce*).

Соната для кларнета соло («*Sonata per clarinetto in B*») Є. Станковича – твір, що належить до досить нечисленної групи сольних кларнетових композицій. Серед найбільш відомих і виконуваних зразків цього жанру – Соната для кларнета соло сонати З. Карга-Елерта, Ж. Тайфер, В. Артемова, Т. Олаха, Дж. Кейджа та Е. Денисова, а також «*Sonatine Piccolo*» А. Троїцького, Сонатина для кларнета соло Міклоша Рожі.

Соната – одночастинний твір поемного типу, в якому сонатність фігурує як загальна категорія формотворення: композиція поділяється на три розділи, функціонально і драматургійно відповідні експозиції, розробці та репрізі. Інтонаційну основу твору складають три теми. Перша з них – наскрізна остинатна формула вступу (*Molto ritmato, 12/8, p*) – трелеподібна інтонація на *staccato*, розчленована великими паузами на дробні поспівки, своєю образністю (похмурою потусторонньою невблаганністю) та функцією вона близька до теми альтів з симфонії П. Гіндеміта «Художник Матіс». Створенню стану схвильованості, непевності, беззахисності сприяє неперіодична змінність метрики (12/8, 9/8, 6/8, 2/4) та нерегулярність пропорцій пауз та поспівок.

Інтонаційним матеріалом твору, написаного у дванадцятитоновому ладу, служать моноритмічна токатна лінія (близька тарантелі), що зароджується у вступі (від 10 т., *pp*). Вона синтезує секундово-тріольні коливання вступу та зчеплення широких різноспрямованих інтервальних ходів від квінти до нони. Структурно вона близька до головної теми «Дванадцятитонові гри» А. Хаби.

Другим тематичним утворенням служить синкопований шістнадцятковий секстольний хвилеподібний пасаж (з паузою на першій долі) із заключною треллю-*frullato* (від 40 т., *subito f*) та подальшим варіантним розвитком. Це вносить принципову відмінність у драматургію сонати від медитативних композицій А. Хаби чи першої частини сонати Е. Денисова: твір Є. Станковича відрізняє надекспресія, стрімкість емоційних перепадів, полюсність реєстрів, граничний контраст динаміки, насиченість звучання і дзвінкої лунаючої тиші.

Неординарними є і тембральні пошуки композитора: використання крайніх розділів звукового діапазону у різних штрихових та динамічних версіях, синкопування, акцентування, примхлива ритмізація, застосування різних прийомів звукоутворення розширюють звичні уявлення про виразовий потенціал кларнета, виводячи його також у сферу семіотичної етнохарактерності. В. Борецький в контексті аналізу народноінструментальної традиції в сучасній кларнетовій музиці України у цьому творі поряд з трагедійно трактованим звуконаслідуванням пташиного щебету виділяє трембітні звуконаслідування, похоронно-обрядові «гру смертевної в тугу» дідиків чи флюяр та «грушку» – гуцульський танець-гру з позицій арсеналу виконавських прийомів – речитативно-мелодичний виклад, принцип оспівування квінти і тоніки, сприйняття остинатної фігури як типового засобу магічно-ритуальних обрядових дійств.

У репризі відновлюється початковий темп, динаміка та мотивно-поспівковий виклад остинатної формули в транспозиції на малу терцію вниз. Однак розвиток головної партії драматизується, синтезуючи початковий виклад та розробкові модифікації (*ff*, *sempre marcatisimo*). Натомість у побічній розростається початковий хвилеподібний зворот, секстольний синкопований виклад заміняють метрично рівномірні квінтолі, а трель-каданс редукується.

Кодою служить поєднання трагедійно-експресивно осмисленого матеріалу вступу децимою нижче від експозиційного та його синтезування з трембітальними звуконаслідуваннями – своєрідна аугментація секундних коливань з різноспрямованими акцентованими пасажами-форшлагами (*fff*, *rosso a rosso accelerando*) із заключним низхідним арпеджіо по дуодецімакорду квартової структури та утвердженням початкового викладу теми вступу.

Концерт «Гра над прірвою» (*per clarinetto in B*) за жанровим орієнтиром – його сольний камерний різновид. Програмний заголовок вказує на традиційну для мистецтва постмодерної доби установку на ігровий принцип музичного мистецтва. Ці ж тенденції віддзеркалюють «Флеш-рояль» – «Гра в карти № 1» для скрипки, віолончелі та фортепіано; «Вечірній пасьянс» – «Гра в карти № 2» для фортепіано; «Нічний преферанс» – «Гра в карти № 3» для флейти (або кларнета), органа (чи фортепіано), віолончелі та перкусії К. Цепколенко, «Ігри» для 16 виконавців В. Загорцева; «Homo Ludens V» – «Інтерв'ю з заїкою або сім хвилин в трубу» для труби соло, «Homo Ludens I» для флейти, «Homo Ludens II» для фортепіано «Homo Ludens III» *non-stop music* для віолончелі, «Homo Ludens» симфонія для флейти і фортепіано, «Homo Ludens IV» для сопрано «Гра звуків», матч з музики в 5-ти раундах між кларнетистом і струнним квартетом В. Рунчака; «Гра вітру» для флейти, гобоя, кларнета, фагота, валторни С. Луньова; «Play the Game» для фортепіано С. Пілютикова; «Кінець гри або Провокації» для кларнета, фортепіано, скрипки та віолончелі Л. Юріної та ін. [8].

Прем'єра композиції у Львові відбулась у рамках Другого міжнародного фестивалю сучасної музики «Контрасти» на авторському концерті Є. Станковича у виконанні соліста оркестру Національної філармонії Ореста Левицького, в минулому випускника Львівського вищого музичного інституту (клас Ю. Корчинського).

Твір одночастинний, однак у його композиції простежуються прагнення задекларувати грані циклічності: монологу-введення (*Molto-rubato*), віртуозної концертної сольної каденції (*Concerto*) та вихрового фіналу (*Presto. Senza metrum, veloce e leggiero*). Концерт цементує інтонаційна єдність, варіантність роботи з інтонацією служить можливістю розкриття виконавського-виразового потенціалу інструмента та інтепретатора. Інтонаційний розвиток відбувається на підставі індивідуально трактованого методу «мотивного множення» (за С. Леоновою) в умовах музичної статичності – «поєднання в одночасності остинатної повторності із секвентністю монопасажу, що видозмінює обидва елементи, перетворюючи їх на нову якість» [4, с. 90]. Ця особливість, притаманна фортепіанному концертному жанру України 1990-х років, проектувалась і на жанр сольного кларнетового концерту у творчості Є. Станковича. Твір продовжує драматично-експресивну лінію монологічної сповідальності, закладену в «Монолозі», Сонаті та низці ансамблів цього ж періоду. «Музика Станковича <...> випромінює особливу енергетику, у ній завжди присутня відчутна майже на фізичному рівні напруженість,

конфліктність на грані розпачу <...>, як справжній великий художник композитор відчуває трагізм життя набагато гостріше <...>. І в кожному творі шукає вихід до світла-добра <...> Станкович у кінцевому рахунку оптимістичний, його веде не деструкція, а надія, не депресія, а віра в Божественне провидіння-любов» [3].

Вагомість сольних кларнетових композицій Є. Станковича для українського музичного мистецтва засвідчує й те, що Монолог та Соната разом з камерною симфонією № 5 «Потаємні поклики» для кларнета і струнних увійшли до диску мультимедійної бази даних «Нова музика України – композитори, твори, виконавці»¹ (Одеса, 2001). Згідно з програмними вимогами I-го Всеукраїнського конкурсу молодих виконавців на дерев'яних духових інструментах ім. В. С. Антонова та на П'ятому міжнародному конкурсі ім. Д. Біди (Львів, 2009) Соната для кларнета соло Є. Станковича була обов'язковим твором I туру старшої групи (від 16 до 25 років).

Твори Є. Станковича для кларнета соло відрізняє тяжіння до монологічності вислову, гострої експресивної емоційності, самотності індивідуального композиторського словника, пошук новітніх сфер виразовості інструмента у ладово-інтонаційному, штриховому, звукоутворюючому, тембро-динамічному відношеннях, рельєфна символна семантика та етнохарактерність. Відповідність актуальним світовим мистецьким виконавсько-стильовим тенденціям зумовлює достойне представництво цих композицій у репертуарах кларнетистів зарубіжжя, що сприяє престижу національного мистецтва та його євроінтеграційним процесам.

ЛІТЕРАТУРА

1. Борецький В. Перетворення народно-інструментальної традиції в українській кларнетовій музиці ХХ століття / Василь Борецький // Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М.В.Лисенка. Музикознавчі студії. – 2010: Збірка статей. – Львів: Сполом, 2010. – Вип. 22. – С. 74-83.
2. Зинькевич Е. Музыка как молчание / Е. Зинькевич // Музыка та культура абсурду ХХ століття: Зб. матеріалів міжвузівської наукової конференції. – Суми, 1997. – С. 9-13.
3. Коскін В. Євген Станкович: «Коли в країні безлад – культура жебракує» / Володимир Коскін / «Портал Українця» / [Режим доступу]: <http://www.vox.com.ua/data/publ/2006/11/28/yevgen-stankovych-koly-v-kraini-bezlad-kultura-zhebrakuye.html>.
4. Леонова С. С. Фортепіанне мистецтво в Україні у 1980-х – на початку 1990-х рр. / С. С. Леонова // Науковий вісник НМАУ. Мистецтвознавство. – Київ: НМАУ, 2002. – Випуск 21. – С. 89-92.
5. Муратова В. Евгений Станкович: Музыка – это моя жизнь / Виктория Муратова // Дзеркало тижня. – 1997. – №14. – 5 квітня.
6. Суторихіна М. Концерт-монолог як один з різновидів концертного жанру у творчості українських радянських композиторів / М. Суторихіна // Українське музикознавство. – К., 1989. – Вип. 24. – С. 126-131.
7. Терещенко А. Роздуми після авторського концерту Є. Станковича / Алла Терещенко // Сайт Національного ансамблю солистов України «Киевская Камерата» / Поддержка и обновление сайта Антон Недзведский. Лит. обработка материала – Анна Лунина. – 2003. – [Режим доступу]: <http://www.kievkamerata.org/star5/press-53.htm>.
8. Чибалашвили А. О проявлениях постмодернизма в украинской академической музыке / Асмат Чибалашвили // Художня культура. Актуальні проблеми. – Київ: 2007. – Вип. 4. – С. 225-229.

¹ «Нова музика України – композитори, твори, виконавці» / мультимедійна база даних (cd-rom, інтернет версія: <http://anm.odessa.ua>). – асоціація нова музика (Одеса, Україна), 2001. До цього CD-ROMу увійшла інформація стосовно 24 українських композиторів: фото, біографії, повні списки творів, адреси (українською й англійською мовами), а також – чи не вперше у міжнародній практиці – по 3-5 записів творів кожного представленого композитора, всього 12 годин музики (57 вибраних творів у форматі MP3). Крім того, наведена інформація про виконавців нової музики (понад 50 музикантів та музичних колективів).

http://www.mari.kiev.ua/!_VAK/3_Hudoznya_kultura_Aktualni_problemy/2007_Hud_kultura_4/HK-4_2007_ZMIST.html.

9. Чудутова А. «Музик Фест»: думай о слушателе / Анна Чудутова / «Независимость». – 1995. – №128 (13962) 129 (13963). – 3 ноября.

УДК 78.27

В. О. КОНОНЧУК

**МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНА ТВОРЧИСТЬ АНАТОЛІЯ КОС-АНАТОЛЬСЬКОГО:
ВІД КЛАСИКИ ДО РОЗВАЖАЛЬНОГО ЖАНРУ**

Стаття присвячена окремим аспектам музично-театральної творчості видатного українського композитора Анатолія Кос-Анатольського, а саме: прикладам імплантування стильових моделей розважального жанру в музику балетів «Орися» та «Сойчине крило», опери «Заграва», оперети «Весняні грози». Аналізуються окремі номери зазначених творів та визначається їхня роль в музично-драматургічному контексті.

Ключові слова: розважальний жанр, академічна музика, стильові моделі, синтез.

В. О. КОНОНЧУК

**МУЗЫКАЛЬНО-ТЕАТРАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО АНАТОЛИЯ КОС-
АНАТОЛЬСЬКОГО: ОТ КЛАССИКИ К РАЗВЛЕКАТЕЛЬНОМУ ЖАНРУ**

Статья посвящена отдельным аспектам музыкально-театрального творчества выдающегося украинского композитора Анатолия Кос-Анатольского, а именно: примерам имплантации стилевых моделей развлекательного жанра в музыку балетов «Орыся», «Крыло сойки», оперы «Заграва», оперетты «Весенние грозы». В работе анализируются отдельные номера указанных произведений и определяется их роль в музыкально-драматургическом контексте.

Ключевые слова: развлекательный жанр, академическая музыка, стилевые модели, синтез.

V. O. KONONCHUK

**ANATOLIY KOS-ANATOLSKYI'S MUSICAL-THEATRICAL CREATIVITY:
FROM CLASSICS TO ENTERTAINING GENRE**

The article is dedicated to separate aspects of musical-theatrical creativity of a prominent Ukrainian composer Anatoliy Kos-Anatolskyi, namely examples of implementing stylistic models of the entertaining music into the numbers of the ballets «Orysia» and «Jay's wing», opera «Glow», operetta «Spring thunderstorms», as well as the analysis and determination of the roles of these numbers in the general dramatic concept of these works.

Key words: entertaining genre, academic music, stylistic models, synthesis.

Видатний український композитор Анатолій Кос-Анатольський часто поєднував творчу діяльність у сфері академічної та популярної музики, об'єднуючи у своїх творах композиторські прийоми та виразові засоби обох зазначених напрямів музичного мистецтва. Яскравим прикладом такої творчої різновекторності митця є його театральна музика, а саме: балети «Орися» [7] та «Сойчине крило» [8] (лібрето Олександра Геріновича), опера «Заграва» [6] (лібрето Ростислава Братуня), а також оперета «Весняні грози» [5] (автори лібрето – А. Кос-

Анатольський та Євген Кравченко). У музичному матеріалі цих творів широко представлені жанрові моделі танцювальної музики: танго, вальс, чарльстон, румба, фокстрот, канкан і навіть рок-н-рол.

В українському музикознавстві відсутні дослідження щодо використання жанрів популярної музики в оперно-балетній творчості А. Кос-Анатольського, хоча в окремих публікаціях побічно згадується зазначене явище. Зокрема, у роботі відомого українського музикознавця Олександра Козаренка «Творчість А. Кос-Анатольського в контексті становлення національного музичного стилю», наголошується: «Відсвіт новацій легкої музики А. Кос-Анатольського лежить і на поважних творах композитора» [3, с. 129].

Мета статті – розглянути та проаналізувати приклади використання А. Кос-Анатольським моделей розважального жанру в своїй оперно-балетній музиці, окреслити їхнє місце в драматургії вищезазначених опусів, а також визначити вплив популярної музики на академічну творчість композитора.

Історія сучасної музики знає чимало прикладів імплантування елементів «популярного жанру» в академічну музику. Зокрема, Джоакіно Пуччіні в опері «Джанні Скіккі», а Дмитро Шостакович – в балетах «Золотий вік», «Болт», «Панночка та хуліган», а також у фіналі 1-го концерту для фортепіано з оркестром використали ритмічні моделі фокстроту [10, с. 579]. Американська джазова музика стала одним із джерел усієї творчості Джорджа Гершвіна, а аргентинське танго, що проникло в Європу перед Першою світовою війною, знайшло своє втілення у творах Ігоря Стравінського, Пауля Гіндеміта, Даріюса Мійо та стало важливим сегментом творчості Астора П'яцолі [2, с. 18].

Що ж до української академічної музики, то в ній теж простежуються аналогічні (щоправда, менш чисельні) явища. Одним із таких прикладів є балет Рейнольда Глієра «Червоний мак», а його найяскравішими музичними номерами – вальс-бостон (англійський вальс) та особливо чарльстон¹.

А. Кос-Анатольський, використовуючи у згаданих творах окремі жанрові моделі популярної музики, опирався переважно на певні світові композиторські тенденції. Одна з них полягала у значному впливі стилістики, а пізніше й естетики, танцювальної музики та джазу на творчість композиторів, які працювали в рамках традицій академічної музики [11, с. 117]. Звичайно, ідеологічна цензура, що панувала в гуманітарній сфері (в т.ч. і в музиці) Радянського Союзу 50–60-х років ХХ ст., змушувала композитора дуже обережно і дещо своєрідно імплантувати ритми так званих «буржуазних» танців (особливо чарльстону та канкану) у музичний матеріал театральних творів. Автор використовує ці ритми в характерних побутових сценах та для розкриття переважно «негативних» образів. Зокрема, чарльстон-румба (визначення композитора) та вальс-бостон, що звучать у танцювальній сьюті п'ятої картини другої дії балету «Орися», служать для зображення так званої «золотої молоді», яка розважається в ресторані-дансінгу.

Вальс-бостон є одним із найяскравіших номерів танцювальної сьюїти. У музичній тканині твору органічно поєдналися характерні для цієї жанрової моделі англійського походження сентиментально-романтичні інтонації (рух звуками «розкладених септакордів» різної структури та пентатонічні звороти, оформлені у вишукані ритмічні малюнки з перенесенням опори на другу долю), окремі елементи міського романсу (висхідна секста, оспівування опорних тонів та хроматичний рух у прихованому вигляді), а також ритмічно фігуровані еліптичні «ланцюжки» з альтерованих тріззвуків та акордів:

¹Тривале творче життя балету «Червоний мак» на сцені Львівської опери великою мірою пояснювалося незрівняним виконанням цього номера балериною Наталією Слободян.

Приклад 1

Moderato (♩ = c. 90)

Епізод, що звучить між проведеннями теми, не відзначається великими розмірами, проте він насичений численними гармонічними зіставленнями та яскравою «тональною грою». Основними засобами розвитку ритмо-мелодики цієї побудови є секвенційність та варіативність.

Середня частина вальсу-бостону виходить за традиційні рамки цього бального танцю, оскільки вона є більш розвиненою композиційно. Варто зауважити, що композитор в основному використав лише стандартні прийоми розробки музичного матеріалу: дроблення теми, інтервальні зміни (розширення та звуження) у фразах та мотивах, поліфонічні «нашарування», гармонічні оновлення, фактурні ускладнення. Перехід до основної теми твору – це характерна швидше для джазової музики послідовність малих мажорних септакордів на домінантовому органному пункті, що в поєднанні з наростаючою динамікою служить для показу своєрідної драматичної кульмінації. Ефектним композиційним прийомом є «обрив» мелодії в найвищій своїй точці. Заключна побудова повторює першу частину та повертає лірично-меланхолійний образний настрій. Закінчується номер невеликою фразою, що ніби «завмирає» у верхньому регістрі.

Чарльстон-румба (визначення А. Кос-Анатольського) – це характерний приклад прагнення композитора до поєднання в межах одного твору двох танцювальних жанрів. В основну тему, викладену в ритмі румби¹, вплетено мелодію quasi чарльстон, і таке поєднання двох жанрових моделей надає звучанню додаткової оригінальності та неповторності, а складна тричастинна форма номера виводить його за рамки тривіального танцю. Невеликий вступ виконує функцію експозиції тональності та основної ритмічної фігури румби, а ускладнена гармонія (мажорний тризвук з доданим секстовим тоном) лише ідентифікує жанрову належність номера. Перша частина твору поєднує в собі, власне, основну тему – румбу та серединну побудову, що має характерні для чарльстону синкопи, елементи свінгу та ускладнені акордові побудови:

Приклад 2

Vivo

¹Ця тема, а також музичний матеріал середньої частини номера були використані композитором у солоспіві «Так або ні».

Приклад 3

Об'єм цієї частини є досить невеликим – всього 8 тактів – проте зовнішні параметри автор компенсує яскравістю та оригінальністю використаних композиційних прийомів та виразових засобів. Характерне для стилістики jazz tradition терцієве тональне зіставлення першого та другого чотиритактів (мі-мінор – соль-мінор), подальша зміна регістру викладення мелодії (з тенорово-басового в сопрановий), короткі «чарльстонові» мотиви (оформлені в синкопи та чверткові тріолі незаповнені стрибки на збільшені та зменшені інтервали), а також висхідні півтонові гармонічні зсуви створюють неповторний та характерний для цього танцю «драйв»¹.

Що ж до репризи, то в ній основна тема викладена quasi імпровізація, і такий прийом є вдалим з погляду ідентифікації стилістики твору, адже «... імпровізаційність, що проникла в масові жанри, походить від позаєвропейської, головним чином афро-американської або афро-кубинської музики» [4, с. 75].

Серед кількох музичних номерів балету «Сойчине крило», що написані в танцювальних ритмах, важливу драматургічну роль відіграє «Канкан»². У творі цей номер з'являється неодноразово, адже він виступає в ролі лейтмотиву для характеристики «золотої молоді». Обидві теми, що лежать в основі простої тричастинної форми номера, є неконтрастними, і саме цим досягається цілісність та єдиний образний стрій. Тема А – це двічі повторений період, ритмомелодика якого поєднує в собі характерні для цього танцю чергування довгих та коротких тривалостей, півтоновий розхідний хроматичний рух та зупинки на акордових тонах. Викладення теми в тенорово-басовому регістрі лише підкреслює своєрідний канканний «шарм». Варто зазначити, що для привнесення у звучання драматичного відтінку композитор застосував при гармонізації теми зменшені септакорди :

Приклад 4

Allegro ♩ = 120

¹Драйв (drive) – термін, що означає енергетику музиканта під час виконання естрадного або джазового твору [14, р. 16].

² Канкан (франц. сапан, від saupard – качка) – французький танець, що має алжирські «корені», є різновидом контрданса [13, р. 32].



Тема Б, як було зазначено вище, в цілому не контрастує з головною темою, але завдяки «перенесенню» мелодії в сопрановий регістр, руху звуками акордів, «притищенню» нюансу з forte на mezzo piano, використанню елементів гармонічного мажору, а також уведенню в супровід гармонічних фігурацій звучить більш спокійно та лірично. Лише повторність ритмічних фігур та особливо збільшений тривук наприкінці фраз «працюють» на збереження загального образного настрою.

Приклад 5



Створюючи оперу «Заграва», А. Кос-Анатольський використав нетрадиційний для цього жанру прийом. Він імплантував у музичний матеріал опусу танго «Чорна троянда», чим укотре підтвердив власне «музичне кредо» – прагнення до поєднання «високих» і «низьких» мовостилів в межах одного твору. Танго «Чорна троянда» (на перший погляд) цілком підходить під визначення поняття «шлягер», адже більшість його ознак таки притаманні шлягеру. Це й куплетна форма, нескладна ритмомелодика (в основі – «тангові» чверткові тріолі), остинатний ритмізований супровід та досить елементарна гармонія. Проте образний зміст номера наповнений характерним для опери драматизмом¹, а введення елемента містифікації (чорна троянда як символ зла) лише додає напруги в емоційний настрій танго.

Вже у вступі композитор демонструє своєрідний музичний символ чорної троянди – низхідний рух на зменшену септиму. Цікаво, що цей символ з'являється в кожному такті та є незмінним незалежно від гармонії, що, до речі, позначена альтерованими та доданими тонами. Закладений у вступі драматизм досить несподівано поступається споглядально-ідилічному настрою першої теми основної частини твору. Її початок у вигляді висхідного стрибка на зменшену кварту з подальшим рухом вниз звуками великого мажорного септакорду, плавний, без синкоп ритм, нетривіальне поєднання септакордів різноманітної структури у гармонічному супроводі та, як наслідок, тональна нестійкість органічно доповнюються відповідним «пейзажним» текстом.

¹Видатний музикознавець В. Конен називає оперу «драмою почуттів» [4, с. 43].

Приклад 6

Tempo di Tango ♩ = 120

Музична партитура для прикладу 6. Це мелодія в 4/4 такті, тональність G-dur, темп Tempo di Tango (120 ударів на хвилину). Мелодія складається з двох рядків нот. Під нотою наведено українські ліричні тексти: Де си - ня мгла над бе - ре - га - ми мо - ря, тро - ян - да - ми каз - ко - ви - ми за - цвів вес - ня - ний сад.

Друга тема – це власне «музичний портрет» чорної троянди як символу фаталізму. Речитативна за своєю природою, стримана мелодія з несподіваними «сплесками»-стрибками на чисту та зменшену квінту, характерними для фригійського ладу мелодичними зворотами, а також гармонізація ускладненими септакордами (альтеровані та додані тони) з одночасним органом доповнюються відповідним текстом, що забезпечує створення яскравого музично-поетичного образу:

Приклад 7

Музична партитура для прикладу 7. Мелодія в 4/4 такті, тональність G-dur. Вона містить триплетні фігури. Ліричний текст: Він ва - бив у сад про - хо - жих, дур - ма - нив їх ма - ре - вом втіх. Та хто вдих - нув а - ро - мат за - кля - тий, не по - вер - нувсь на - зад..

Використання жанру танго як елемента засобів виразності музичного матеріалу опери яскраво свідчить не тільки про певне новаторство композитора, воно слугує черговим доказом, що засобами «розважального» жанру можна досягнути відповідного до фабули твору художнього результату.

Оперета «Весняні грози» (єдиний твір А. Кос-Анатольського в цьому жанрі) була написана в 1961 р. та вперше поставлена на сцені Одеського театру оперети¹.

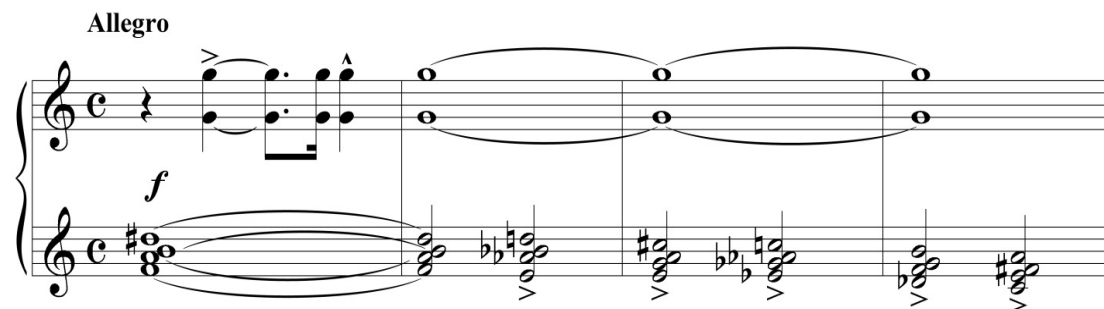
Більшість номерів опусу – це вокальні та інструментальні мініатюри, в основі яких лежать ритмічні моделі вальсу, танго, фокстроту (квік-степу та слоу-фоксу), румби та рок-н-ролу. Досить часто композитор у рамках одного номера поєднує кілька таких моделей. Прикладом цього є заключний ансамбль з другої дії, в якому використані мелодико-ритмічні «інгредієнти» вальсу, румби та слоу-фоксу.

Одним із найяскравіших (в сенсі неординарності композиторських поглядів автора та його «музичної сміливості») номерів оперети є «Рок-н-рол Капітоші та Домахи» (головних героїв) з другої дії, свідченням чого є вже саме звернення до танцю, що вважався офіційною ідеологією тих часів «буржуазним», а, отже, шкідливим.

«Музична мова» цього повністю інструментального номера увібрала в себе найбільш характерні для рок-н-рол ритміко-інтонаційні моделі та засоби виразовості. Уже у вступі (де встановлюється характерний емоційний настрій – «заклик до танцю») використано «рок-н-рольні» синкоповані ритмічні фігури та ефектне низхідне хроматичне «сповзання» малих мажорних септакордів з альтерованим квінтовым тоном на фоні витриманого тону:

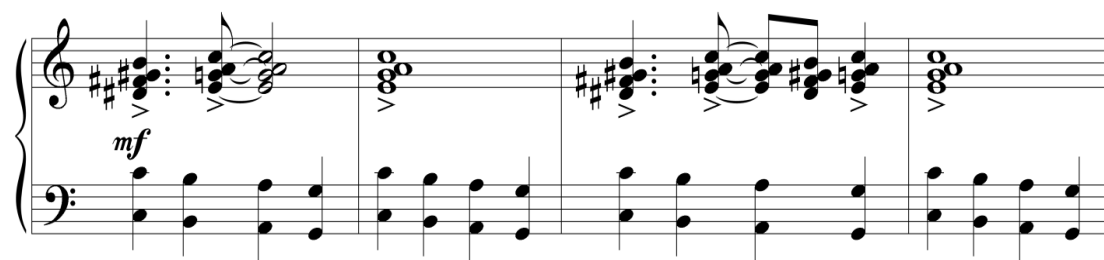
¹Існує лише рукописний варіант твору (один із екземплярів є в особистому архіві Н. Кос), хоча ця оперета тривалий час була в репертуарі театру.

Приклад 8



Початкова тема твору (а він має ознаки простої тричастинної форми¹) складається з кількох коротких синкопованих мотивів. Вони відзначаються домінуючим ритмічним началом та лапідарною мелодикою, а ритмічна повторність, постійне перенесення початку мотиву на різні долі такту, висхідні затримки в акордах створюють ефект «рок-н-рольної» метроритмічної «конфліктності». Акомпанемент має в основі характерний для танцю «walkingbass» – «блукаючий бас» [1, с. 48]:

Приклад 9



Серединна побудова номера відзначається тональною нестійкістю, що досягається за рахунок низки гармонічних секвенцій і дроблення мотивів. Застосування цього прийому, запозиченого з «серйозної» музики і не характерного для автентичного варіанта рок-н-ролу, є ще одним прикладом роботи композитора у напрямі синтезу жанрів. Роль переходу до репризи виконує елемент вступу, а в коді він (вступ) викладений повністю, що має формотворче значення. Останній «рок-н-рольний» мажорний тризвук з доданою секстою, оформлений у вигляді двох восьмих нот на «fortissimo», ставить у творі ефектну «крапку».

«Рок-н-рол Капітоші та Домахи» за рівнем використання джазових елементів є яскравим взірцем сучасної розважальної музики, адже «... «сучасність» в легкому жанрі величезною мірою визначається опорою на нові виразові прийоми, привнесені джазом» [4, с. 15].

У жанрових моделях фокстроту та його різновидів (слоу-фоку та квік-степу) витримані кілька номерів оперети. Один із них, а саме «Пісня Капітоші» з першої дії², є прикладом «класичного» квік-степу.

Композитор використав просту двочастинну форму номера з огляду на досить малий розмір тексту. Невеликий (усього чотири такти) вступ акумулює в собі характерні для квік-степу «атрибути»: короткі, «інструментальні» за структурою синкоповані мотиви, ускладнену доданими тонами гармонію (особливо ефектними є низхідні хроматичні зсуви мажорних

¹ Форма рок-н-ролу має кілька варіантів, адже в основі танцю лежать елементи ритм-енд-блюзу, бугі-вугі, діксіленду [12, р. 28]. Проте ці варіанти ніяк не пов'язані з тричастинністю.

² У ньому композитор (він же автор слів) музично-поетичними засобами втілює образ молодого нігіліста, який старається наслідувати життєву філософію нащадка американського мільйонера (своєрідною її «квінтесенцією» є пародійний вигук «О'кей!» наприкінці пісні).

тризвуків на домінантовому органному пункті), а також мелодизований бас. В основі ритмо-мелодики заспіву лежать характерні для квік-степу повторність та оспівування опорних тонів. Зупинка ж у вокальній партії (наприкінці побудови) заповнюється типово «джазовою» ритмічною фігурою – рухом звуками септакорду другого щаблю з альтерованим квінтовым тоном, і це викликає певний ладовий контраст порівняно з «мажорним» у цілому звучанням.

Приклад 10

Fox

Ой, не - ма на сві - ті гір - ше му - - - ки, як ті шко - ли,
інс - ти - тут і вуз.

Приспів не змінює загальний настрій твору, а щодо власне композиційної структури та мелодики, то варто відзначити ознаки «мініатюрної» двочастинності, а також дещо змінене викладення вокальної партії (більш довгі тривалості, що компенсуються поліфонізацією фактури супроводу). Побудована на матеріалі вступу кода відзначається активнішим дробленням та синкопуванням, і це посилює динамічну напругу в звучанні.

Ритми іншого різновиду фокстроту – слю-фоксу А. Кос –Анатольський використав у «Дуеті Домахи та Капітоші» з другої дії. Тут автор поєднав риси української ліричної пісні у заспіві з характерними ознаками слю-фоксу в приспіві. Музику органічно доповнює веселий, гумористичний текст.

Вступ повністю витримано в характері танцю. У звучанні домінує ритмічне начало, а мелодія складається з окремих типово фокстротних мотивів, що відрізняються вузьким звуковисотним діапазоном та чисельними синкопами. Використання ускладнених акордів для викладення мелодії, розвинений мелодизований бас, підкреслена «квадратність» лише конкретизують стилістичну ідентифікацію вступу.

Приклад 11

Tempo di slow-fox

f

Контрастний до вступу, більш ліричний заспів – це співуча в стилі української народної пісні мелодія, що будується на широких, розлогих фразах. Характерний для кантילени тип руху «вгору-вниз» органічно поєднується з підкреслено елементарним, характерним для романсу супроводом у вигляді басу та фігурацій. Мінорне забарвлення музики контрастує з дотепним, насиченим «перчинками» текстом – «освідченням» героя твору в коханні молодій красуні, і таке «мелодично-текстове» поєднання допомагає створенню характерного гумористичного, навіть комічного образу:

Приклад 12

Музичний приклад 12 показує дві лінії мелодії з українськими підписами. Перша лінія мелодії складається з нот, що відповідають підпису: За - ча - ро - ва - ний я Ва - ми на - завж - ди, на весь се - зон. Друга лінія мелодії також складається з нот, що відповідають підпису: Ти мо - я ко - зир - на да - ма, мій тюль - пан-чик, мій ва - - - зон!.

Побудований на матеріалі вступу, приспів складається з двох частин: дуету та оркестрового програшу, а закінчується фігураціями заспіву. Завершує номер невелика кода, в якій герої стверджують своє життєве кредо: бери від життя все, «...що вдасться, а про решту не питай».

З погляду взаємопроникнення жанрів виділяється також «Фінальний ансамбль» із другої дії. Цей досить великий за обсягом музичного матеріалу номер послідовно побудований на ритмах вальсу, румби та фокстроту. Композиційною основою побудови є наскрізний розвиток – прийом із «арсеналу» симфонічної музики. В цьому контексті слід відзначити також ускладненість форми, досить значну поліфонізацію фактури, гармонічне багатство та, як наслідок, численні випадки тональної нестабільності, що надають номеру рис «серйозної» музики, а використання танцювальних ритмів не виводить фінальний ансамбль за межі легкого жанру.

Активне використання А. Кос-Анатольським у своїй музично-театральній творчості стильових моделей розважального жанру є не тільки своєрідним кроком вперед для української театральної музики, але й яскравим свідченням європейського напряму творчих пошуків композитора. Розглянуті вище твори, для яких характерні «...чіткий програмний задум, яскрава образність, романтично-ліричний характер, концертність, ефектність фактурного викладу...» [9, с. 53], цілком вписуються в логіку розвитку європейської професійної музичної культури, адже ця логіка «...універсальна, тому що здатна включити в себе, опрацювати та підпорядкувати своєму баченню як фольклор, так і твори «третього пласту» [4, с. 11].

А. Кос-Анатольського сміливо можна назвати не тільки фундатором нових прогресивних тенденцій у сфері музично-театральної культури Галичини, але й найвизначнішим західно-українським композитором – майстром оперети.

ЛІТЕРАТУРА

1. Браславский Д. Аранжировка для эстрадных ансамблей и оркестров / Даниил Браславский. – М.: Музыка, 1974. – 392 с.
2. Карпентьер О. Латинская Америка в музыке / О. Карпентьер // Музыка стран Латинской Америки. Сборник статей / [ред. Пичугин П.]. – М.: Музыка, 1983. – С. 15-21.
3. Козаренко О. Творчість А. Кос-Анатольського в контексті становлення національного музичного стилю / Олександр Козаренко // Питання стилю та форми в музиці. – Львів: Каменяр, 2001. – С. 123-131.
4. Конен В. Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века / Виктория Конен. – М.: Музыка, 1994. – 160 с.
5. Кос-Анатольський А. Весняні грози. Оперета в 2-х діях / Лібрето А. Кос-Анатольського та Є. Кравченка. Клавир / Анатолій Кос-Анатольський. – Львів. – Рукопис. – Особистий архів Н. Кос. – 288 с.
6. Кос-Анатольський А. Заграва. Опера в 4-действіях, 6-и картинах / Либретто Р. Братуня; Пер. А. Данченко. – Клавир / Анатолій Кос-Анатольський. – М.: Советский композитор, 1975. – 311 с.

7. Кос-Анатольський А. Орися. Балет на 3 дії, 8 картин з прологом / Лібрето О. Гериновича. Клавір / Анатолій Кос-Анатольський. – К.: Музична Україна, 1975 – 136 с.
8. Кос-Анатольський А. Сойчине крило. Балет на 4 дії, 7 картин / Лібрето О. Гериновича за мотивами однойменного оповідання І. Франка. Клавір / Анатолій Кос-Анатольський. – К.: Музична Україна, 1968 – 228 с.
9. Кос Н. Анатоль Кос-Анатольський / Надія Кос // Митці Львівщини. – Львів, 1999. – С. 50-53.
10. Музыкальный энциклопедический словарь / [глав. ред. Келдыш Г.]. – М.: Советская энциклопедия, 1991. – 672 с.
11. Советский джаз. Проблемы. События. Мастера / [ред. и сост. Медведев А., Медведева О.]. – М.: Советский композитор, 1987. – 592 с.
12. Marcus G. *Mysteri trein: Images of America in rock'n'roll music* / G. Marcus – 3. rev. ed. – N.Y.: Dufton, 1990. – 281 p.
13. Romi F. *Petite histoire des cafe-concerts parisiens* / F. Romi Paris, 1950. – 145 p.
14. Taylor P. *Popular music since 1955. A critical guide to the literature* / P. Taylor London-N.Y., 1985. – 225 p.

УДК 78.03 (477) : 783.8

С. С. АНТОНЮК-ГУРАЛЬНА

«ЛИТУРГИЯ», УКЛАДЕНА СТАНИСЛАВОМ ЛЮДКЕВИЧЕМ: СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ

У статті висвітлено загальноприйнятую концепцію розвитку, функціонування й особливостей самолівки у контексті тогочасних реалій церковного співу і творчості. Виокремлено стильові особливості «Літургії», укладеної С. Людкевичем. Відзначено цінність презентації проаналізованого циклу, що вийшов друком 1922 року у Львові у «Збірнику літургічних і церковних пісень на основі народних напівів».

Ключові слова: самолівка, літургічний цикл, піснеспів, музична стилістика.

С. С. АНТОНЮК-ГУРАЛЬНА

«ЛИТУРГИЯ», СОСТАВЛЕННАЯ СТАНИСЛАВОМ ЛЮДКЕВИЧЕМ: СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ

В статье отражена общепринятая концепция развития, функционирования и особенностей самоливки в контексте тогдашних реалий церковного пения и творчества. Выделены стилевые особенности «Литургии», составленной С. Людкевичем. Отмечено ценность презентации проанализированного цикла, который вышел печатью 1922 года во Львове в «Сборнике литургийных и церковных песен на основе народных напевов».

Ключевые слова: самоливка, литургийный цикл, песнопение, музыкальная стилістика.

S. S. ANTONYK-GURAL'NA

«LITURGY», CONCLUDED STANISLAV LYUDKEVYCH: STYLISTIC FEATURES

The article highlights the generally accepted concept of the development, operation and features in the context of samolivky contemporary realities of church music and creativity. Outlined stylistic features of «Liturgy», celled by S. Lyudkevich. The value of presentation which is analyzed the

cycle is noted by the author that was published in 1922 in Lviv in the «Collection of liturgical and religious songs based on the folk tunes».

Key words: *samolivka, liturgical cycle, songsing, musical style.*

В українському музикознавстві, позначеному вагомими здобутками у сфері дослідження різних епох, стилів та діяльності персоналій в історії церковної музики, деякі важливі проблеми досі залишаються поза колом першорядних зацікавлень науковців. Зокрема, це виразно простежується при вивченні стильових процесів, що розгорталися після 1921–1922 рр.¹, і творчості провідних митців і вчених, які працювали у той час. Основними персоналіями цього періоду, представленими у наукових текстах, є О. Кошиць, Я. Яциневич, Б. Кудрик, З. Лисько. Натомість цілком не досліджено доробок у цій галузі С. Людкевича, якому належать кілька ґрунтовних розвідок, висвітлення різних аспектів церковної творчості в інших статтях, а також – рівна за значенням до фундаментальних розробок у галузі традиційного церковного співу «Літургія», що вийшла друком у липні 1922 року у Львові у «Збірнику літургичних і церковних пісень на основі народних напівів». До сьогодні не вироблено загальноприйнятої концепції розвитку, функціонування й особливостей самолівки, що склала основне джерело аналізованого циклу, хоча окремі аспекти дотичної проблематики висвітлюються у різних працях українських вчених (М. Антоновича, Б. Кудрика, Л. Кияновської, Н. Костюк, Ж. Зваричук та ін.). Вивчення цієї важливої роботи у контексті тогочасних реалій церковного співу і творчості є метою пропонованої статті.

Не викликає сумніву високий ступінь знайомства композитора із регіональними церковно-співочими традиціями і церковно-музичною спадщиною композиторів ХІХ – початку ХХ ст. Очевидно, що для ознайомлення із специфікою опрацювання самолівкових розспівів у попередній період та узагальнення їхньої інтонаційності він звертався до надрукованих раніше збірників – «Народного церковного співаника» В. Матюка, «Божественної літургії» І. Кипріяна та «Гласописця» І. Дольницького². Важливим у цьому ракурсі є наступне зауваження композитора, висловлене у «Передмові»: «Однак з огляду на се, що всі названі збірники не можуть вважатися первісним і оригінальним джерелом нашої самолівки та печатані в них мелодії виявляють між собою великі різниці або нераціональності й неточності в записах, фальшиві наголоси і т. ін., мусів я відноситися до них критично та трактувати їх свobodно...» [8, с. 4]. Тут потрібно зауважити також, що до джерел не увійшли праці й композиції П. Бажанського, який свою діяльність значною мірою присвятив впровадженню й пропагуванню самолівкових традицій на галицьких теренах³.

¹ Цю дату вважаємо рубіжною в історії української церковної музики ХХ ст. Це пов'язано не тільки з фактами загибелі М. Леонтовича, смертю К. Стеценка та радикальним «згортанням» можливостей розвитку національної церковної творчості на підрадянських територіях (що не була цілком компенсована в жодних інших умовах), а й з перенесенням центру досліджень цієї галузі з Києва до Львова, а згодом – до культурно-наукових центрів у діаспорі.

² Йдеться про наступні видання: «Співаник церковно-народний для шкіл народних» В. Матюка (Л., 1911. – 130 с.), «Партитура співов церковных и світских» І. Кипріяна (Л., 1882). Щодо «Гласописця» не можна з певністю сказати, яким саме виданням користувався С. Людкевич. Найбільш ймовірними є наступні: «Гласописець или Напівникъ церковный: По образу общаішему пінія Галицко-Рускихъ Церквей / Во виді сокращенні состави й знаменъми Ирмологійными заосмотри Ісідоръ Дольницькій» (Л., 1894) або «Гласописець малий изъять отъ Гласописця большаго составленнаго отъ духовника Сіменища о. прелата И. Дольницкаго: изданъ въ употребленіе воспитанниковъ тогоже Сіменища» (Л., 1905).

³ П. Бажанський доклав чимало зусиль для популяризації і розробки самолівкових і ерусалимкових галицьких традицій. Н. Костюк, вказуючи на особливе значення самолівкових традицій у його творчості, пише, що «першим зразком фіксації суто самолівкової традиції є Літургія 1872 року. Не тільки її стилістика, а й структура її промовисто свідчить про наслідування місцевих традицій» (Костюк Н. Богослужбова музична культура // Історія української музики. – К., 2008. – Т. 2 : ХІХ століття. – С. 134.). До того ж, у структурі «Літургії» С. Людкевича виявляються аналогії з цим твором П. Бажанського: різні варіанти розспіву одного тексту.

Працюючи над виданням, С. Людкевич, який до цього часу не звертався безпосередньо до літургійної теми у своїй творчості, консультувався із визначними діячами-священниками на ниві церковного співу в Галичині – І. Туркевичем, який, окрім фахових порад, надав композиторові для користування зібрані ним нотні матеріали, та В. Садовським (очевидно, висловив свої зауваження на кінцевому етапі роботи, оскільки композитор вказав, що зміг ними скористатися «іще в останню хвилину перед друкуванням збірника» [8, с. 4]). Відтак його задум набув значної об'єктивності на тлі аналогічних концепцій інших представників галицької богослужбово-музичної творчості, у яких або превалювала авторська домінта, або гіпертрофувалося значення безпосереднього слідування за місцевими пісненими традиціями.

«Літургія» укладена з оригінальних творів композиторів ХІХ – початку ХХ ст. [Дмитра Бортнянського («Слава – Єдинородний» кийвського наспіву, «Да ісполняться»), Алойза Нанке («Єлиця» й «Всяческая»), Вінкента Серсавія («Алилуя»), Михайла Вербицького («Свят», «Отче наш», потрійне «Господи помилуй»), Віктора Матюка («Іже херувими» у двох варіантах, «Тебе поєм», «Да ісполняться», «На многії літа, Владико»), Івана Кипріяна («Да ісполняться»)] та аранжувань для мішаного чотириголосого акапельного хору традиційних наспівів, широко розповсюджених у Східній Галичині¹. Свій вибір митець пояснює так: «Розуміється, я, з різних причин, мусів обмежитися тільки до найважливіших пісень, перш за все потрібних до щоденного церковного Богослуження і з ним принагідно зв'язаних» [8, с. 3]. Очевидно, що таке «обмеження» було викликано як осмисленням практичних богослужбових потреб (на що вказує автор; відтак він звертається до основних піснеспівів Літургії), так і розумінням композитора потреби окреслити відповідні часові засади роботи із церковно-пісненими джерелами з максимальним врахуванням їх визначальних стилістичних закономірностей.

Навіть перший погляд на співвідношення між редагованими авторськими (14) і аранжованими (27) піснеспівами² показує домінування самолівкових чинників, втілення і розробка яких була визначена С. Людкевичем як першорядне художнє завдання: «У склад цього збірника мали увійти на початок самі народні «самолівкові напиви», загальноновживані на Галицькій Україні. ...Головна моя задача була очистити пісню від невзгод між наголосами тексту і мелодії й у фразуванні, раціонально погрупувати будову періодів (йдеться про модифікацію загальної композиційної структури за допомогою чіткішого узгодження її складових – С. А.) і відтак підібрати легку й просту чотириголосну гармонію, не надто далеко й чужу примітивному народному смакові, та, знов, не надто монотонну, а бодай трохи різноманітну та інтересну в естетичнім і настроєвім смислі» [8, с. 2-3].

Спіраючись на самолівку як основний вид співу, поширений у галицьких церквах, композитор прагне оновити традицію, що на час реалізації задуму «закостеніла в консервативній, сухій монотонності мелодії і гармонії, або ... виявляє нахил до світських манер, непридатних до церковного культу» [8, с. 3]³.

¹ «Респонзорії до Єктеній», антифони недільні та повсякденні, «Алилуя», «Слава – Єдинородний», «Святий Боже», «При читанні Євангелія», «Єктенія согуба», «Іже Херувими», «Яко да Царя», «Отца і Сина», «Милость мира», «Свят», «Тебе поєм», «Достойно есть», «Отче наш», «Єдин Свят», «Благословен грядий», «На многії літа Владико», «Да ісполняться», «Буди ім'я Господне», «Відпуст (Чеснішую Херувим)», «Після: «Слава Тебі, Христе Боже», «Додаток до респонзорій».

² Цей твір, що за авторським переліком охоплює 23 частини (реально 41 піснеспів), у передмові до видання композитор помірковано визначає як «збірник». Різниця між кількістю частин і піснеспівів зумовлена тим, що С. Людкевич подає кілька варіантів (до 4-х) розспіву одного тексту.

³ Важливими у цьому зв'язку є дотичні міркування, висловлені композитором з приводу інших проблем церковного співу. На його думку, вони «виявляються так у безкритичному виборі репертуару церковних пісень, особливо респонсорію, як у всьому характері виконання, що не відповідає примітивним вимогам естетики і релігійного виразу. Але найбільш яскравий і неглядний образ упадку нашого церковного співу дає найновіша церковна музична література, в якій – після великих, світової слави старого, та вічно молодого Бортнянського, після прегарних, щирим релігійним духом навіяних творів нашого Вербицького і Лаврівського – за останніх кількадесять літ не тільки нічого замітного не появилось, а то ще й занпащається і давній добуток» [9, с. 245].

Для подальшого осмислення особливостей задуму С. Людкевича необхідно звернутися до якомога чіткішого визначення характерних рис літургії на підставі висновків, здійснених українськими дослідниками у їхніх наукових працях. Так, М. Антонович наголосив на структурних відмінностях самолівкових наспівів від ірмологічних (маючи на увазі генезу перших) за більш-менш явної інтонаційної спорідненості з ними, а також мелодикою хорового співу [1, с. 464]. Л. Кияновська попри простоту для виконання засвідчує домінування в інтонаційній системі чинника речитативного розспіву, а також наявність показового низхідного секундового або терцієвого ходу наприкінці фраз [5, с. 67]. Досліджуючи регіональні особливості галицького церковного співу, специфічними ознаками самолівки Ж. Зваричук називає чітке пофразове дихання, наближеність до псалмодійного читання, метро-ритмічну мобільність, певну «рівноправність голосів» з можливістю виокремлення із загальної фактури звучання голосу провідного співака (тобто голосу, в якому розташована автентична мелодія) [4, с. 62].

Сам С. Людкевич, окрім передмови до «Літургії», звернувся до цієї проблематики у статті «Справа нашого церковного співу» (1922). Та наголосив він не на музичних особливостях самолівки, а на її вартісності у церковно-співочому побутуванні: «... наша самолівка, полишена без опіки, сама собі, не відживлювана ніяким кращим культурним впливом, уже зводиться нінащо. Але все ж таки ступінь її занепаду порівняно менший, чим «артистичного» хорального співу. Вона, хоч уже й завмерла і скостеніла, то все ж таки заховала давній свій образ і характер; натомість хоральний спів здавна вже затратив до крихти релігійний, набожний характер, а з тим – всякий вираз і естетику» [9, с. 245].

Відтак митець прагнув подолати негативні риси самолівки, що в сукупності призводили до невідповідності естетиці церковного співу: неузгодженість поетичної і музичної будови – гнучким фразуванням, наслідування при розспіві (стихійній гармонізації) шаблонів «німецько-чеської вокальної музики» – «свобідним контрапунктичним трактуванням і переставлюванням мелодії між поодинокі голоси хору» [8, с. 3] за легкої гармонізації, яка не утворювала б труднощів при виконанні, а обираючи тональний план¹, враховував вокально-теситурні властивості. Оскільки у матеріалі «Літургії» представлено й аранжування побутуючих мелодій, і редаговані піснеспіви інших авторів, важливо з'ясувати, які засоби використав С. Людкевич для забезпечення її художньо-естетичної цілісності.

Для реалізації своєї концепції композитор обрав основні піснеспіви найпоширенішого виду богослужіння – щоденної і недільної «Літургії», ймовірно, сподіваючись на її виконання у багатьох церквах (внаслідок доступності викладу) і в такий спосіб формування певного еталону для наслідування. У його творі баланс між прохальною, прохально-ліричною та прославною сферами дуже гнучкий і в піснеспівах самолівкової традиції зумовлений взаємоузгодженням регіонально-ментального сприйняття і семантичних нюансів релігійних текстів, яким автор надав першорядного значення. Виразним прикладом є тематизм першої частини – «Респонзорії до Єктеній», де прохально-ліричний аспект змістовності посилений настільки, що істотно нівелює типову для їх тематизму псалмодійність і виявляється у помітній мелодизації фактури.

Важливу роль, вочевидь, відіграють і псалмодійно-речитативні чинники, особливо виразні у стилістичних блоках не тільки таких піснеспівів-молитв, як «Отця і Сина», «Отче наш»-I, «Єдин свят», «Відпуст», після «Слава Тобі, Христе Боже», а й в інших частинах (перший і другий повсякденні антифони, «Тебе поєм»-I, «Благословен грядий», «На многії літа, Владико»).

Навіть перше ознайомлення із «Літургією» дозволяє зауважити певну інтонаційну цілісність. Так, вже музичний текст першого номера «Літургії» («Респонзорії до Єктеній») дає підстави для виокремлення певних формул, що відіграють важливу роль у розгортанні музичного матеріалу. Це насамперед пощаблеві висхідні й низхідні поспівки у межах терції, які розташовані у мелодичних лініях сопранової та тенорової партій (варіант А, Moderato) і в такий

¹ «Я обмежив майже всі пісні до двох головних тонацій: G-dur (e-moll) і B-dur (g-moll). Виїмково вжив я у двох случаях F-dur (ч. 26 і 19) та у двох піснях, взятих з укладу Бортнянського і Вербицького, лишив оригінальну тонацію a-moll» [8, С. 4].

спосіб формують стабільну стрічку консонуючих паралелізмів, властивих, з одного боку, самолівковим розспівам, з другого – загалом притаманних українській пісенній і співочо-літургічній традиції. Інші голоси доповнюють фактуру, формуючи прості гармонії переважно основних функцій. Втім, для уникнення одноманітності композитор у варіанті Аб застосовує зіставлення початкового і заключного у цьому варіанті Соль мажору із ля мінором, тональністю другого ступеню (модель гармонічного розгортання при цьому залишається сталою). Ще одним засобом урізноманітнення тематичного матеріалу є зміна метричних основ [3/4, С, 3/2 (введення останньої із вказаних метричних основ ефектно посилює враження мелодичної плинності)].

Другий варіант (Б, Lento), на відміну від попереднього, утворюють тільки три екстенсивні формули («Господи, помилуй» / «Подай, Господи» / «Амінь»), викладені у Сі-бемоль мажорі. Цей короткий варіант вирізняється з-поміж інших ще одною особливістю: тематизм утворює повторення тільки одного – тонічного – акорду. Останній варіант (В, Lento), викладено за цим же принципом. За безсумнівного домінування основної функції важливе збагачення колориту досягнуте за допомогою поєднання початкових зворотів псалмодійного типу і заключних висхідних терцієвих (сопрано і тенори), а також – урізноманітнення гармонічного плану всередині кожної з ланок (Т-Т6-VI-D-Т), хоча ця послідовність також кілька разів повторюється.

Такий принцип викладу композитор використав також в інших аналогічних фрагментах циклу – сьомій частині («При читанні Євангелія»), восьмій («Єктенія согуба»), десятій («Отца і Сина») і більшості заключних частин шістнадцятої («Єдин свят»). Видозміни зумовлені особливостями текстових формул, тональним планом й інтонаційно-формотворчими характеристиками оточуючих частин. Так, у «Єктенії согубій» – за уставом наймасштабнішою у богослужінні – митець вдається до досить радикального в контексті домінуючих тональних зіставлень плану: Сі-бемоль мажор – мі мінор – Соль мажор (тобто третього ступеня споріднення). Колористично ефектне зіставлення початкових тональностей створює істотні труднощі для виконання, оскільки виникає загроза чистоти інтонування при поєднанні заключного й першого співзвуч. Ймовірним поясненням такого прийому є наступне припущення: оскільки за Уставами сугуба єктенія охоплює велику кількість прохань-проголошень священнослужителів і респонсоріїв, що часто зумовлює зменшення активності уваги, його застосування покликане відновити цю активність, причому не тільки співаків, але й прихожан.

Показовим є інтонаційне розгортання у цій частині, до тексту якої використано «Трикратне» М. Вербицького. Перший варіант респонсорію (а, Lento recitativo) за своїм музичним змістом є продовженням розгортання тематизму попереднього фрагмента («При читанні Євангелія»): при щільнішому ритмічному наповненні (у такий спосіб посилено псалмодійність виконання), його перший такт є варіантом аналогічної побудови сьомої частини, другий – його гармонічним варіантом. Заключне звертання також виявляє явне споріднення із аналогічним фрагментом попередньої частини з ритмічно-гармонічними змінами.

Залишаючи незмінним оформлення початкового мотиву у наступному варіанті («Господи»), другий мотив композитор будує як висхідну терцієву поспівку. При цьому внаслідок модуляційного плану змінюється колорит стійкості, властивий попередньому матеріалу; відбувається мелодизація фактури, посилена характерними паралелізмами між сопрано і тенорами. Таке співвідношення після усталення тональності Соль мажор у другій ланці секвенції надає можливість поглибити ефект ліричної наспівності в останній фразі-проханні. Більше того, її інтонаційна основа з урахуванням тематизму «Єктенії» (Moderato) М. Вербицького із тими ж характерними паралелізмами виявляє застосування між ними спільного інтонаційного каркасу. Внаслідок чого незважаючи на поєднання в одній частині і самолівкового, і авторського тематизму, їх інтонаційність і формотворчі моделі показують вражаючу спорідненість й органічність. Отже, ця частина якнайкраще показує метод, застосований композитором для «обережного підняття народного смаку на вищий ступінь» [8, с. 4].

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

Питання про розробку й оновлення самолівкових традицій зумовлює особливу увагу до початкових «блоків» антифонів¹.

<i>Антифони</i>	<i>Вірш</i>	<i>Приспів</i>	<i>Форма</i>
I недільний	«Воскликніте Господеві вся земля»	«Молитвами Богородиці»	куплетна
Тональний план / Особливості	G-dur	G-dur Після 3-го вірша: короткочасне відхилення у C-dur	Єктенія як доповнення до загальної структури
II недільний	«Боже, ущедри ни і благослови ни»	«Спаси нас, Сине Божий» з «Алілуя»	куплетна
Тональний план / Особливості	G-dur	Після 3-го вірша: G-dur-C-dur-G-dur	
I повсякденний	«Благо єсть ісповідатися Господеві»	«Молитвами Богородиці»	куплетна
Тональний план / Особливості	G-dur	G-dur	Використано приспиви за віршами першого антифону
II повсякденний	«Господь воцарися»	Молитвами святих Твоїх	куплетна
Тональний план / Особливості	G-dur	G-dur; в останньому короткочасне відхилення в a-moll	
III недільний/повсякденний	«Прийдіте возрадуємся Господеві»	«Спаси нас, Сине Божий» з «Алілуя»	куплетна
Тональний план / Особливості	G-dur	G-dur; у приспівах після 2-го і 3-го вірша – короткочасні відхилення в a-moll і C- dur	До структури долучено «Вхід» (Прийдіте поклонімся)

Домінування в антифонах псалмодійно-речитативної сфери (у манері відтворення мовних інтонацій за багаторазового повторення акордів переважно однієї функції з витриманою динамікою), зосередженість настрою сприяють концентрації уваги на смисловому чиннику.

У відтворенні С. Людкевичем самолівкової традиції виокремлюються кілька важливих принципів, втілених у відповідних стильових рисах його твору. Насамперед високий ступінь інтонаційної єдності й ритмо-фактурної організації «Літургії» з високим ступенем вірогідності дозволяє говорити про базове значення дотематичного мелосу, властивого монодичній

¹ Недільні і повсякденні антифони подані окремо; натомість до заключного не застосовано такої конкретизації. Навпаки, ремаркою «Недільний і повсякденний» композитор вказав на можливість виконання у різних видах «Літургії» (можна припустити ймовірність виявлення у ньому, за аналогією до світських циклічних форм, ознак синтетичного підсумування).

традиції. Впливи часу виявляються у тому, що мелодичне розгортання структурно залежне не стільки від поспівкових структур, скільки від особливостей фразування (а не слова, як у розспівах) тексту.

Цілісність стильового вирішення простежується й у композиційно-структурному втіленні, і в способах розгортання музичної тканини. Це виявляється і в матеріалі узагальнених (респонсорію до ектеній, антифони, величання), і конкретно текстових (Херувимські і «Яко да Царя», «Милость мира», «Тебе поєм», «Достойно есть» та ін.) жанрів. Авторські піснеспіви, вирізняючись у загальному контексті яскравою колоритністю, формують певні вершинні зони, які посилюють основні догматичні аспекти. Яскраво ілюструє цю драматургічну особливість «Слава – Єдинородний» Д. Бортнянського. Деякі його риси, зокрема численність відхилень у паралельну тональність, помітні в мінорному «Святий Боже», утворює певну стилістичну арку. У сукупності з наступними «Алілуя», друга з яких належить В. Серсавію, композитор сформував досить помітну «роззосереджену кульмінацію», що емоційною піднесеністю сприяє ефектності заключного етапу першого розділу «Літургії». Аналогічний принцип демонструють «Херувимські», дві з яких належать В. Матюку. Цікаво, що у деяких інших варіантах взаємозамінних піснеспівів [«Свят» (самолівка / М. Вербицький), «Тебе поєм» (В. Матюк / самолівка), «Отче наш» (самолівка / М. Вербицький), двох «Да ісполняться» (І. Кипріяна й Д. Бортнянського) та аналогічному піснеспіві В. Матюка] С. Людкевич, поєднуючи мелодично-виразний та речитативно-псамлодійний тематизм у варіантах розспіву одного тексту, досягає максимальної виразності в показі можливостей авторської чи самолівкової стилістики, моментів співпадінь чи відмінностей між ними.

Піснеспіви самолівкового походження за формотворчими особливостями наділені ознаками наскрізності. У їх інтонаційно-фактурному плінні особливу роль відіграє повторність окремих поспівок, що набувають значення ключових і для драматургії окремої частини, і для загального інтонаційного розвитку (фактурно уніфіковані остинатні звороти, прототипом яких є псалмодіювання; пощаблеві мотиви терцієво-квартового амбітусу висхідного і низхідного спрямування). У сукупності з псалмодійними фрагментами (часом доволі масштабними), відтіненими тривалими прикінцевими звуками (і за варіативних збігів моделей прикінцевих-кадансових зворотів), виникає стійка асоціація із принципами рядкового компонування. Орієнтуючись на головні принципи структурування самолівкових наспівів (початковий мелодизований зворот, псалмодійоване приспівування наступного тексту і заключний зворот, що часто є дзеркальним варіантом початкового; максимальна ощадливість у використанні стрибків, навіть найменших), композитор дотримується їх у матеріалі більшості частин, забезпечуючи у такий спосіб його моноінтонаційність. Особливості інтонаційного розвитку вплинули на формотворчі процеси та структурування піснеспівів. Спираючись переважно на принципи будови типових форм (різновидів періоду, куплетних, дво- або три частинних), С. Людкевич досяг органічності зв'язків і співвідношень між частинами, формотворення в яких пов'язане з розгортанням визначальних інтонаційних формул.

Виразно простежуються вони при аналізі співвідношень між приспівами¹ й попереднім матеріалом: у них, на відміну від основного матеріалу віршів, де розспівуються переважно прикінцеві слова, переважає розспівність, а псалмодичні чинники істотно пом'якшені.

Характерними для «Літургії» прийомами викладу є рух суміжнощабельними терцієвими чи секстовими паралелізмами; вирізнення зворотів октавними унісонами («Тебе поєм»-II); метрично вільне «проказування» словесних формул хором (перший вірш 1-го і 2-го повсякденного антифону, відпуст, після «Слава Тебі, Христе Боже» та ін.) з характерною гармонічною організацією – переважно однофункційною, іноді з незначними варіантами.

¹ Взагалі у творі зустрічається кілька різновидів приспівів – ектенії (хоча їх загальна кількість, порівняно з літургічними циклами перших десятиліть ХХ ст., незначна) та «Алілуї» (як окрема – шоста – частина; у структурі інших – у приспіві 2-го антифону недільного й 3-го антифону «Да ісполняться»). Важливу роль, йдучи за регіональною співочою традицією, надав композитор приспівам антифонів (зокрема, приспіви, що повторюються у інших піснеспівах, відіграють особливу організуючу роль «арок»).

Доречно зауважити, що вплив гармонічної вертикалі на мелодичну горизонталь зумовлює подекуди хроматизацію ліній голосів та певну інтонаційну напругу.

Отже, серед масиву авторських літургічних циклів перших десятиліть ХХ століття і за певної відмежованості від домінантного інтонаційного контексту української авторської церковної творчості цього періоду укладена С. Людкевичем «Літургія» має неабияку цінність концепцією асимілювання засад самолівкового стилю та поміркованого введення у її контекст авторської стилістики, своєрідною презентацією можливості співіснування «єдності у різномірності», задекларованої митцем у праці «Націоналізм в музиці» [7, с. 35].

«Літургія» була схвалена на найвищому рівні українських церковних кіл Галичини. Її виразником став Федір Сташинський, секретар митрополита Андрея Шептицького, автор публікацій з історії церкви й священничого життя у 1920-х рр., писав «Відкинувши всякі трафарети наших дотеперішніх церковних композиторів, а також усяку мертвечину й заскоружність..., автор рішив з глибини народної душі зачерпнути ті щиросердечні почування, які наш народний геній від віків виливає перед Престолом Всевишнього! Це задача дуже важна і не так-то легка, – особливо, коли в сучасний мент взяти під увагу діймаючий брак відповідних джерельних матеріалів і студій в даному напрямі! Але авторові все ж таки вдалося її, хоч трохи, виповнити... Цей збірник свідчить, що д. Людкевич уже твердо ступив ногою на правильний шлях, – що він уже відкинув свої (недавні ще!) погляди про ролю Бортнянського, Веделя та інших у нашому церковному співі. Цей збірник, як точний регулятор нашого церковного співу, повинен знаходитися в кожній парохії» [10, с. 68].

Проте естетико-стильова концепція не здобула подальшої належної розробки. За рівнем регенерації етичної місткості загальнонародного самолівкового співу і його естетичної значущості серед інших явищ церковно-співочого мистецтва, за ступенем розробки регіональних стилістичних засад накреслений митцем шлях акумулює головний художній здобуток композитора в цій галузі мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

1. Антонович М. Питоменності українського церковного співу / М. Антонович // Збірник праць Ювілейного конгресу. – Мюнхен, 1988/1989. – С. 458-471 (передрук: Musica sacra. – Л., 1997. – С. 1-20).
2. Гадзевич О., о. Оживлення церковного Богослуження і обряду / О. Газдевич // Нива : Місячник посвячений церковним і суспільним справам. Р.ХVI. – Л., 1921. – Ч. 6-7. – С. 199-202.
3. Гіряк Юстин, о. Дальші «Спроби оживлення Богослужень і звичаїв у нашому обряді» / Юстин Гіряк // Нива : Місячник посвячений церковним і суспільним справам. Р. XVI. – Л., 1921. – Ч. 2. – С.51-53.
4. Зваричук Ж. Й. Богослужбове хорове виконавство Галичини ХІХ століття: дисертація на здобуття наукового ступеню кандидат мистецтвознавства. Спеціальність: 17.00.03 – музичне мистецтво / Жанна Йосипівна Зваричук. – К., 2008. – 203 с.
5. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст. / Л. Кияновська. – Тернопіль, 2000. – С. 67.
6. Костюк Н. Богослужбова музична культура / Н. Костюк // Історія української музики. – К., 2008. – Т. 2 : ХІХ століття. – С. 70-145.
7. Людкевич С. Націоналізм у музиці / Станіслав Людкевич // Станіслав Людкевич. Статті, дослідження / [упорядкування, редактування, переклади, вступна стаття і примітки З. Штундер]. – Л.: Вид-во М. Коць, 1999. – Історія української музики: Вип. 5. – С. 35.
8. Людкевич С. Передмова до «Збірника літургічних і народних пісень на основі народних напівів» / Станіслав Людкевич // Станіслав Людкевич. Літургія. – Л.: монастир Свято-Іванівська Лавра; Видавничий відділ «Свічадо», 2003. – Пам'ятки церковної музики: Випуск 3. – С. 3-4.
9. Людкевич С. Справа нашого церковного співу // Станіслав Людкевич. Статті, дослідження / Упорядкування, редактування, переклади, вступна стаття і примітки

3. Штундер. – Л. : Вид-во М. Коць, 1999. – Історія української музики: Вип. 5. – С. 243-248.
10. Сташинський Федір. Збірник літургичних і церковних пісень на основі народних напівів. Аранжував на мішаний хор Д-р Станіслав Людкевич. Львів, 1922. / Федір Сташинський // Нива. Місячник присвячений церковним і суспільним справам. – Р. XVII. – Львів: Діло, 1922. – Ч. 8-9. – С. 68-69.
11. Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість. – Т. 1 (1879–1939). – Львів: ПП «БІНАР–2000», 2005. – 636 с.

УДК 165.1.78, 130.2:7, 122:316.723

О. П. ОПАНАСЮК

КІНЕЦЬ СТИЛЮ ЧИ ІНТЕНЦІОНАЛІЗМ? (ДО ПИТАННЯ ХАРАКТЕРИСТИКИ ІНТЕНЦІОНАЛЬНОГО СТИЛЮ)

Стаття присвячена аналізу стилю в заключний – інтенціональний період становлення європейської культури. Саме інтенціоналізм здатен пояснити причину найрізноманітніших деструктивних тенденцій в сучасній культурі і ту складність, яка виникає в дослідженні універсального явища, яким є стиль мистецтва. При цьому інтенціональний стиль, базисом якого є стильове буйня художніх явищ, аналізується в межах двох полярних координат – стильових і астильових проєкцій самого стилю.

Ключові слова: стиль, стильові, неостильові, постстильові, астильові проєкції і компіляції, інтенціональність, інтенціоналізм.

А. П. ОПАНАСЮК

КОНЕЦ СТИЛЯ ИЛИ ИНТЕНЦИОНАЛИЗМ? (К ВОПРОСУ ХАРАКТЕРИСТИКИ ИНТЕНЦИОНАЛЬНОГО СТИЛЯ)

Статья посвящена анализу стиля в заключительный – интенсиональный период становления европейской культуры. Именно интенсионализм может разъяснить причину разнообразных деструктивных тенденций в современной культуре и ту сложность, которая возникает в исследовании универсального явления, каким есть стиль искусства. При этом интенсиональный стиль, базисом которого есть стилевое разрастание художественных явлений, анализируется в рамках двух полярных координат – стилевых и астилевых проєкций самого стиля.

Ключевые слова: стиль, стилевые, неостилевые, постстилевые, астилевые проєкции и компіляции, интенсиональность, интенсионализм.

А. Р. OPANASIUK

THE END OF THE STYLE OR INTENTIONALISM? (ON THE QUESTION OF CHARACTERISTICS OF THE INTENTIONAL STYLE)

The article analyzes the style in the final – intentional period of European culture becoming. Intentionalism can explain the reason for various destructive tendencies in modern culture and the complexity that arises in the study of universal phenomenon, which is the style of art. Thus intentional style, which is a stylistic basis luxuriance of artistic phenomena, analyzed within two polar coordinates – stylish and astylish projections of the style itself.

Key words: *style, stylish, neostylovi, poststylish, astylish projections and compilations, intentionality, intentionalism.*

Сучасна наука оперує надзвичайно великою кількістю інформації. Разом з цим зміст понять, термінів, визначень також зазнає множинної характеристики, що актуалізує питання узгодження різноманітних смислових конотацій певного явища та вказує на необхідність його оптимального визначення в контексті реалій сучасної культури. Якщо сказане перенести до площини художнього стилю, то на його прикладі ми побачимо конкретне підтвердження окресленої ситуації.

Стилю як одному з універсальних явищ культури присвячено досить багато публікацій у зарубіжній та вітчизняній науці. Насамперед слід вказати на праці Б.Асаф'єва, Г. Григор'євої, М. Лобанової, О. Лосєва, В. Медушевського, М. Михайлова, Є. Назайкінського, С. Скребкова. У вітчизняному музикознавстві – на дослідження Н. Горюхіної, Л. Кияновської, О. Козаренка, І. Коханик, О. Кушнірук, М. Ржевської. Питання розвитку стилю в сучасній культурі висвітлено в різноманітних статтях і дисертаційних дослідженнях (Д. Андросова, О. Берегова, О. Грібієнко, В. Дорофєєва, І. Драч, О. Зінкевич, М. Калениченко, О. Коменда, О. Кужелева, Є. Кучма, Л. Мельник, С. Мірошниченко, Н. Савицька, О. Самойленко, М. Северинова, Р. Стельмащук, Б. Сюта). Кожна з праць цих та інших авторів визначає різноманітні аспекти стилю, що загалом формує його багатогранну і полізмістову характеристику. Відзначимо й те, що в сучасній культурі художній стиль трактується як свого роду складна багаторівнева система [6-8; 21; 22], як явище з досить розмитими контурами й означеннями. Вже навіть можна зустріти публікації, в яких ставиться питання про неможливість його визначення, про кінець стилю як явища (наприклад, стаття Т. Гуменюк [3]). Усе зазначене підкреслює актуальність дослідження стилю, який притаманний сучасній культурі. Тим паче, що проблема побудови фундаментальної концепції стилю сучасного мистецтва залишається не розв'язаною.

Мета статті – аналіз стилю в культурі ХХ – початку ХХІ ст. та обґрунтування позиції, здатної не тільки пояснити характерні особливості його розвитку в зазначений період, у тому числі й деструктивні тенденції, але й визначити структурно-смислові параметри для оптимального дослідження стилю сучасного мистецтва. Автор виходить із засад власної культурологічної концепції, зміст якої визначає принцип циклічної закономірності процесуального буття культури – суспільного організму, який у процесі становлення вибудовує насамперед чотириетапну динаміку. Зміст останньої відображають основні періоди розвитку культури: символічний, класичний, романтичний, інтенціональний [17; 18]¹.

Таким чином, запропоновані у статті аналіз і характеристика стилю в європейській культурі ХХ – початку ХХІ ст. базуються на основі смислових засад поняття «інтенціональність», а сам стиль цього періоду також визначається як інтенціональний. Певною мірою це питання уже розглядалося нами [15]. На той час завдання полягало в обґрунтуванні доцільності поставити символічний та інтенціональний стилі поруч з універсальними стилями – класицизмом і романтизмом. Зараз же постає необхідність визначення характерних рис інтенціонального стилю загалом.

Перш ніж приступити до визначення і характеристики основних принципів, які формують стильову ситуацію в європейській культурі ХХ – початку ХХІ ст., а отже й смислові засади інтенціонального стилю, зупинемося на аналізі характерних моментів буття стилю як явища. У такому ракурсі стиль слід розглядати в контексті процесуального виміру, тобто в його розвитку з охопленням усіх стадій становлення. Крім цього, слід мати на увазі, що кожне мистецьке явище залежить від найрізноманітніших умов його актуалізації в тій чи іншій культурі та епосі. Відповідно, художній стиль по-різному «приходить» у наш світ, в різних ситуаціях може випереджати чи затримувати втілення своїх смислових атрибутів у певному моменті культурного простору, як і «своєчасно» їх афішувати та втілювати у життя, що загалом

¹ Процесуальне буття європейської культури передбачає такі 4 періоди: *символічний* (Середньовіччя, Відродження, V–XVI ст.), *класичний* (Новий час, Просвітництво, XVII–XVIII ст.), *романтичний* (культура XIX ст.), *інтенціональний* (культура ХХ – ? ст.) [18, с. 40-68].

рідше трапляється. Наступне полягає у приналежності стильового явища певному етапові розвитку культури. При цьому слід брати до уваги фактор динаміки процесуального буття (явища). Хоча поняття «динаміка» стосується буття цілісного явища, зрозуміло, що на різних етапах його розвитку вона зазнаватиме якісних змін і по-різному виражатиме сам процес становлення. Таким чином, перші три періоди становлення культури – символічний, класичний, значною мірою і романтичний – пропонується співвідносити з поняттями «динамічний» та «інтенсивний», а заключний період – з поняттями «адинамічний» і «екстенсивний».

У даному випадку звернемо увагу читача на універсальну закономірність, зміст якої формується декількома моментами. Дві фази будь-якого руху чи розвитку – *початок* і *закінчення* – слід розглядати і трактувати як фундаментальні полярності буття певного явища. Якщо ж до цього додати ще один показник – *розвиток*, то, як стверджував Арістотель, а пізніше повторив Б.Асаф'єв, вибудувавши при цьому оригінальну концепцію аналізу музичного мистецтва (відома формула *i-m-t: initium – початок, motus – рух, розвиток, terminus – закінчення*), ми отримуємо структуру, спроможну бути виразником динаміки процесуального буття явища. Свого часу до цієї структури ми додали четвертий компонент – *експресію* (*expression: експресія, вираження, напруження*), зміст і розташування якої співвідносяться із фазою надлому в потенційній (динамічній) лінії становлення явища та переходу до вже виключно екстенсивної (*i:m:e:t*) [18, с. 169-178].

Якщо цю універсальну формулу, яка набуває повноти за умов присутності чотирьох її складових моментів, перенести до площини буття художнього стилю, в тому числі його розвитку в певній культурі, ми отримаємо таку перспективу:

– стиль як такий (принцип) і як конкретне явище (даність) у найзагальнішому плані функціонує в межах своїх полярностей – *початку* і *закінчення* (*i-t*), або ж стильового і астильового аспектів. *Закінчення* – тому, що навіть перехід стилю-принципу до свого конкретного втілення (стилю-даності) так чи інакше передбачатиме заперечення його (стилю-принципу) повноти, цілісності, універсальності явища (стилю) як такого;

– будь-який розвиток, будь-які форми конкретизації смислової конотації стилю, тим паче заперечення чи деструкції його вихідних засад, як і динамічний фактор, загалом співвідноситимуться з поняттям (терміном) «астильовий»¹ (у даному випадку не слід плутати термін «астильовий» з можливими характеристиками художнього стилю за допомогою слів «позастильовий», «іностильовий», що зустрічаємо в науковій літературі [8; 21]; проте ці моменти також виражають зміст функції астильового означення певного стилю), тоді як будь-які форми вихідних чи попередніх до розвитку самого стилю фаз будуть приналежними і виражатимуться поняттям (терміном) «стильовий»;

– коли цю бінарну опозицію перенести до процесуального плану буття явища, ми отримаємо таку ж структуру, але з дещо зміщеними акцентами. Динаміка, як і динамічність загалом, вже постають притаманними властивостями буття будь-якого явища, адже лише завдяки цій умові можливим стає його (явища) життя. І коли динаміка містить в собі потенції, то це означає, що явище перебуває в активній фазі розвитку. Протилежним до зазначеного є адинамічність і, зокрема, екстенсивний фактор в бутті явища, актуалізація і розвиток якого свідчать про злам в його становленні та спрямуванні процесуального буття до поступового чи прискореного закінчення;

– процесуальне буття будь-якого явища (у нашому випадку – стилю) так чи інакше співвідноситься і визначається мірою втілення в ньому (процесуальному бутті) смислових засад універсальної структури тетрактиди. Тобто яким чином, наскільки і якою мірою в

¹ Це досить цікавий момент, який на перший погляд видається суперечливим. Для спростування такої думки звернемося до давньої індійської філософії, яка принцип буття (актуалізації буття з небуття) характеризує в контексті двох складових універсального Бінарну – не проявленого та проявленого буття. Зміст першої ланки (вихідного, споконвічного і статичного початку) визначається поняттям «сат» («буття»), тоді як зміст другої, властивої реальному й мінливому світові, характеризується поняттям «асат» («небуття»). На основі цього Великого Бінару фактично побудована вся давньоіндійська філософія та космогонія [5, с. 729-730; 9, с. 497].

процесуальному бутті явища (стилю) – динамічний та екстенсивний етапи становлення – виражені і наповнені змістом чотири складові останньої (відповідно до напрямку, мети і завдань аналізу їх можна по-різному визначати та характеризувати: принцип, становлення, означення, спосіб існування; початок, розвиток, надлом, закінчення; символічний, класичний, романтичний, інтенціональний періоди становлення культури та її складових компонентів тощо [17; 18]).

Виходячи із зазначеного та з позиції трактування культури як самобутнього суспільного феномену, слід визнати й те, що заключний період її процесуального буття завжди буде приналежний до екстенсивного принципу, або астильового початку в межах стилю певної культури. Але якщо в межах динаміки (символічний, класичний, значною мірою і романтичний періоди становлення культури) астильові моменти загалом належать площині невідомого, потенційного і якісно нового, яке таким чином втілюється у реалії стилю культури і розвиває його, то в екстенсивній фазі астильові моменти вже належать площині відомого, попередньо відкритого й тому співвідносяться з його, стилем, запереченням. Відповідно, в інтенціональному періоді процесуального буття культури зазначені моменти набувають все більшої ваги, в результаті чого й виникає ситуація, про яку говорять як про кінець стильового явища. Таким чином, закономірності і функції розвитку культури в заключний період становлення, як інтенціональний стиль загалом, будуть підпорядковані явищу *terminusa* (закінчення), або ж астильовому початку. А це означає, що інтенціональний стиль насамперед виходить з позицій апеляції до стилю певної культури, який вона розвиває впродовж попередніх періодів становлення, і смисловий зміст якого в заключний – інтенціональний період утворюють насамперед «винесені за дужки» вже відомі стильові означення. І саме окреслена ситуація пояснює причину формування тенденції, а далі й позиції постмодернізму, який власне і пропонує все «виносити за дужки».

Перед аналізом і характеристикою інтенціонального стилю розглянемо ще таке явище, як *розвиток*. Зрозуміло: в межах динамічного і екстенсивного планів процесуального буття будь-якого явища це поняття передбачає і виражає різні аспекти. Так чи інакше їхній смисловий зміст співвідноситься із закономірностями формотворення, про що говориться фактично у всіх підручниках з музичної форми. Зокрема, В. Способін визначає шість основних функцій частин у музичній формі: вступна, виклад теми, зв'язкова, серединна, репризна, заключна [20, с. 29-42], – в динаміці яких простежується вже згадана структура тетрактиди: **i**: – початок (вступна, виклад теми), **m**: – розвиток (зв'язкова та серединна), **s**: – напруження та злам в розвитку (серединна і репризна), **t**: – закінчення (заклучна). У даному випадку нас цікавлять два фундаментальні аспекти буття явища: *початок* і *закінчення*. Очевидно, перший співвідноситься з розвитком образно-смислової сентенції явища (вступ, експозиція, зв'язковий, серединний, частково репризний типи викладу), тоді як другий виражає зміст фази затухання та завершення попереднього становлення (репризний, заключний типи викладу). При цьому у параграфі «Принципи розвитку в музичній формі, їх загальна система» Способін визначає п'ять основних етапів і принципів розвитку: повтор, змінений повтор, розробка, похідний контраст, контраст зіставлення [20, с. 43].

Якщо цю розвивального плану лінію віддалення від вихідного начала музичної композиції проаналізувати в контексті двох фундаментальних і полярних означень його процесуального буття – *початку* і *закінчення*, динамічного та екстенсивного, стильового і астильового, – то очевидним стає наступне. Повтор в динамічній фазі передбачає своєрідну форму нагромадження сили для якісно нового шабля розвитку, тоді як у другому випадку (закінчення, екстенсивний, астильовий плани) він вже свідчитиме про спад інтенсивності та ослаблення фактора нової якості, оскільки оптимізація, актуалізація і просто втілення смислових означень відповідного явища вже завершено. Те ж саме стосується інших форм розвитку – зміненого повтору, розробки, похідного контрасту, контрасту зіставлення. Причому в динамічному полі становлення явища зазначені фази розвитку здебільшого розгортаються почергово, а в екстенсивній вони вже можуть як співіснувати одночасно, так і випереджати чи передувати один одному. Ось де міститься пояснення моментів, які в контексті стильового буття сучасної культури визначаються як полістильові та подібні до них тенденції.

Відбувається зміщення процесуального буття явища з площини розвитку до площини функції, тобто глибинного буття, що й забезпечує можливість існування різноманітних нео- та полявищ. І саме фактор *terminusa*, як інтенціональність загалом (зосередженості на первинній даності явища з відокремленням від «грунтованих на цих зв'язках міфологічних, наукових, ідеологічних... установок та схем», набутих явищем – у нашому випадку культурою – в процесі фази динамічного становлення, про що мова йде трохи нижче), визначає та обумовлює собою усі можливі стильові маніфестації культури у даний період становлення.

Що відбувається у європейському мистецтві ХХ – початку ХХІ ст.? Ми вимушені констатувати: повтор, змінений повтор, як будь-які форми розробки, похідного контрасту і контрасту зіставлення відбуваються лише в контексті з попередньо відкритими у минулих епохах стильовими моментами та досягненнями. Різного роду неостилі, полістилі, стильові альянзи, стильові компіляції і т. ін. так чи інакше апелюють до вже відомих універсальних стильових форм (універсальних стилів мистецтва – символічного, класицизму, романтизму), по-своєму відкритих і наповнених смисловим змістом європейською культурою впродовж попередніх періодів становлення.

Таким чином, аналіз стилю та етапів його розвитку дає змогу вийти на об'єктивний рівень характеристики стилю сучасної культури. При цьому ще раз слід акцентувати, що аналіз стилю, особливо на сучасному етапі його розвитку як явища, має здійснюватися в контексті процесуального буття культури. Адже лише за такої умови стає можливим глибокий аналіз і детальна характеристика як стилю загалом, так і мистецьких явищ і художніх творів зокрема. Можна назвати чимало досліджень стилю, в яких культурному фактору надається важливе значення. Прикладом є монографія О. Устюгової [22], в якій дане явище аналізується в контексті культури. Проте саме упущення процесуального і структурального факторів з визначенням і характеристикою періодів становлення культури позбавляє цікаве дослідження предметності, ослаблює характеристику стилю як явища.

Зазначене зіставимо зі смисловим змістом інтенціональності та проаналізуємо шлях, який проходить інтенціональний стиль в європейській культурі. При цьому будемо орієнтуватися на чотири етапи розвитку даного періоду, визначених нами [10]: інтенціонально-смисловий (кінець ХІХ – початок ХХ ст.); інтенціонально-ідентичний (середина ХХ ст.); інтенціонально-динамічний (1970-1990-і рр.); інтенціонально-функційний (кінець ХХ – ? ст.).

Інтенціональність (від лат. *intentio* – нахил, спрямованість) визначається як «первинна смислоутворююча спрямованість свідомості до світу, смислоформує відношення свідомості до предмета... чиста свідомість як чисте смислоутворення (інтенціональність) відокремлюється від ґрунтованих на цих зв'язках міфологічних, наукових, ідеологічних і повсякденно-побутових установок та схем. Рух до предметів – це відтворення безпосереднього смислового поля, поля значень між свідомістю і предметами» [19, с. 113; 318]. У статті «Лозунг Е. Гуссерля «Назад, до предметів» як відображення інтенціонального вектора в процесуальному бутті культури» [12] ми акцентуємо на тому, що саме на межі ХІХ-ХХ ст. в процесуальному бутті європейської культури відбуваються зміни як у плані становлення (динамічна функція заміщується екстенсивною), так і в плані художнього буття. Ці зміни підпорядковуються виключно інтенціональній рефлексії, яку культура актуалізує і розвиває впродовж заключного періоду свого буття [10-17]. В чому ж полягає зміст нового вектора та інтенціональної рефлексії, які генерують новий стиль культури?

Якщо виходити зі смислових засад інтенціональності, а саме з намагання звільнитися від «ґрунтованих на цих зв'язках міфологічних, наукових, ідеологічних... установок та схем», які свого часу були визначені європейською культурою, то, очевидно, слід мати на увазі зазначене вище: новий вектор та відповідна рефлексія будуть певним чином апелювати до попереднього. Адже ніяк не можна припустити, що будь-які форми звільнення передбачають ігнорування попереднього, не вдаючись при цьому до його матеріалу. У такому процесі має відбутися хай навіть найпростіша згадка про те, від чого прагнеться відійти, відмовитися чи його заперечити. «Рух до предметів» як «відтворення безпосереднього смислового поля, поля значень між свідомістю і предметами» не може вийти за межі того, що заперечується. І це є об'єктивна закономірність процесуального буття явища. Уданому випадку варто згадати

постструктуралізм, який так і не спромігся вийти за межі структуралізму. Це ж саме стосується і постмодернізму, який вийшов з проекту модерн і так остаточно його не подолав. І це ж саме слід сказати про будь-яке явище у фазі його *terminusa*.

Коли особливість зазначеного перенести до площини процесуального буття європейської культури у заключний період становлення, ми побачимо наступне. Імпресіонізм заявляє про себе як нова стильова тенденція (стиль), яка виходить з прагнень звільнитися від реалій попередніх накопичень, романтичної естетики, як спроба зосередження на чистих образах, не пов'язаних з реаліями життя¹. Проте у смисловій структурі імпресіонізму присутнє й те, від чого він має намір відійти. Наприклад, бажання К.Моне піяти момент, який ніколи не повернеться і який треба терміново зафіксувати, досить сильно перегукується з романтичним гаслом – виразити мить, яка також не повторюється. Різниця полягає лише в емоційній складовій зображуваного об'єкта, що й корелює інші засоби виразовості та мистецьку практику. Аналогічне стосується і музичного імпресіонізму (достатньо пригадати естетику та музичну поетику К. Дебюссі).

Наступне стосується розвитку інтенціонального стилю. Як будь-яке явище, кожен стиль так чи інакше проходить шлях становлення, вибудовуючи при цьому структуру свого процесуального буття. Як зазначалося вище, він по-різному «входить» в життєвий простір культури: може випереджати чи відставати від поступу культури у певний період розвитку, як і «вчасно» заявляти про себе. Відповідно, слід завжди мати на увазі три аспекти в характеристиці стилю: а) момент актуалізації стилем своїх культурно-сміслових конотацій (народження стилю); б) процесуальне і структуральне буття; в) момент означення стилю, тобто момент вербальної фіксації його смислових конотацій в культурі.

Виходячи із зазначених пунктів, слід зауважити наступне. На межі ХХ – початку ХХІ ст. термін «інтенціональність» з'являється лише у психології та філософії, хоча згодом отримує поширення в різних науках. Європейське мистецтво цього ж періоду позначене присутністю надзвичайної кількості стильових явищ. При цьому фундаментальними позиціями виступають дві культурні проекції: проекти модерн і постмодерн. Як відзначають чимало авторів, останній так чи інакше є своєрідною формою постіснування і построзвитку першого. Ми неодноразово висловлювали думку про недоцільність на сучасному етапі використовувати поняття «постмодернізм», яке фактично нічого не пояснює з точки зору закономірностей буття культури [13; 14; 16]. До цього додамо обгрунтовану точку зору щодо можливості визначення чотирьох універсальних стилів мистецтва, які почергово актуалізуються у процесуальному бутті культури (в чотирьох періодах її становлення) [15]. Пропозиція взяти за основу аналізу і характеристики буття європейської культури в її заключний період становлення поняття «інтенціональність» і таким чином пояснити особливість її художнього та стильового буття має всі підстави. Вона співзвучна трьом вищезазначеним пунктам, оскільки цей термін: виражає закономірності процесуального буття культури в її заключний період становлення; обіймає собою та пояснює зміст усіх можливих та реально існуючих в європейській культурі ХХ – початку ХХІ ст. стильових тенденцій; є вербальною і оптимальною фіксацією смислових конотацій стилю сучасного мистецтва в культурі зазначеного періоду.

Інтенціональний стиль базується на принципі функціонування множинності стилів і стильових тенденцій, пов'язаних насамперед з минулим художнім буттям (європейської)

¹ Підтвердженням цього може бути хоча б такий висновок, який після детального аналізу імпресіонізму робить італійський мистецтвознавець Л.Вентурі: «... Мане зовсім не прагне сформулювати свою теорію... але якийсь полемічний порив супроти віками складених умовностей штовхає його до створення особливої форми. Ця форма... належить зовсім іншій культурі, ніж культура його попередників... Для визначення, хоча б приблизно, характеру цієї культури такі терміни, як, наприклад, «імпресіонізм» чи «символізм», явно недостатні... Тут важливіше підкреслити позицію, якої дотримувалися живописці від Мане до Лотрека за відношенням до фізичного та духовного світу, до природи і сюжету, – позицію, яку можна охарактеризувати як відрив від цього світу, як нове усвідомлення автономності мистецтва... ці художники зосереджували більшу увагу на способі живопису, ніж на об'єкті, більше на лінії, на формі і кольору, ніж на реальності зображень людей та пейзажів» [2, с. 330-331].

культури та які моделюються способом компіляції. При цьому інтенціональний стиль виходить з позицій апеляції до попередніх художньо-стильових явищ культури, по-різному їх «прочитує», формує ситуацію стильового буяння, плюралізму, розмитості та відносності контурів означень стилю, що дозволяє йому специфічно (інтенціонально) досліджувати всі ці культурно-стильові і художні процеси. До цього додамо ще одну ознаку художнього буття європейської культури в заключний період, яка не відразу спостерігається, проте зафіксована в науковій літературі. Мова йде про незаперечний факт, що в європейському мистецтві ХХ – початку ХХІ ст. практично відсутній новий стиль як такий (не беручи до уваги інтенціональний стиль, ключовою «нотою» якого якраз і є відсутність принципово нової стильової якості, натомість базування смислових засад на основі художньо-стильового буяння, інтро-ретроспекції, компіляції тощо). Ця, на перший погляд, парадоксальна теза ніби не помічає факту стильової множинності, проте якщо підійти до аналізу базових засад стилю як такого, ми змушені визнати глибоке спостереження В. Гуркова: «Якщо поглянути на ХХ ст., то в музиці... ми не зустрінемо якихось принципово нових ідейно-теоретичних відкриттів... різноманітні види звукового конструктивізму, якщо вони не вироджуються в натуралізм, орієнтуються на яку-небудь з попередніх естетичних систем (класичну, фольклорну, романтичну, імпресіоністичну) або на їх змішування» [4, с. 12-13]. Таким чином ми ще раз переконаємося у правильності попереднього висновку. Якщо ж виходити зі смислових засад інтенціоналізму, то **інтенціональний стиль**, як і стильову картину заключного періоду європейської культури, слід співвідносити, досліджувати, визначати і характеризувати в контексті таких *семи принципів*: *принципу екстенсивності; принципу інтро-ретроспекції та компіляції; принципу периферійності; принципу феноменологізму; принципу індетермінізму; принципу абдукції; принципу прогностики* [16]. Адже коли, наприклад, М. Лобанова в розділі «Нові функції музичного стилю у ХХ столітті» [6, с. 125-151] простежує лінію розвитку стилю (конструктивізм, аналітика, монтаж, стильове переінтонування, стильові та жанрові цитати, колаж, полістилістика, змішаний стиль) і приходиться до висновку щодо необхідності «створення загальної теорії змішаного стилю, в якій так звані «чисті стилі» утворюють підсистеми» [6, с. 144-151], то така позиція, якої в цілому дотримується сучасне музикознавство, фактично нічого не вирішує, окрім спрощення визначення стилю сучасного мистецтва (маємо фіксацію змішування стилів, а де ж вираження інших стильових тенденцій?). Коли ж проаналізувати в контексті запропонованої у цій статті концепції інтенціоналізму та його фундаментальних принципів, то наскільки багатшою буде характеристика (інтенціонального) стилю і художньої культури зазначеного періоду! Запропонована концепція здатна пояснити причини саме такого, а не іншого розвитку і відкриває неабияку перспективу дослідження культури загалом.

На завершення статті необхідно відповісти на питання, чи можна говорити про таке явище, як кінець стилю? Як зазначалося, в європейській культурі ХХ – початку ХХІ ст. інтенціональний стиль проходить еволюцію, шаблями якої є визначені чотири етапи його розвитку. І сьогодні вже є підстави констатувати можливість вербальної фіксації та характеристики цього явища, оскільки його смислові конотації сповна виявилися, що загалом формує смислове поле **інтенціоналізму – одного з універсальних стилів культури**. Наступне стосується майбутнього розвитку самого інтенціонального стилю, європейської та світової культури загалом. Зараз ми ще не можемо вказати на певне десятиліття чи століття, коли європейська культура перейде до меморіальної фази (Л. Гумільов) чи фази культурного спокою (О. Опанасюк), або ж коли світова цивілізація зазнає кардинальних і катастрофічних змін. Виходячи із зазначеного, а саме, що європейська культура сповна актуалізувала і розвинула свої смислові конотації і зараз перебуває у фазі завершення становлення (у фазі *terminusa*), неважко передбачити, що її стильове буття спіткає така ж доля. А це означає, що смислові засади інтенціонального стилю (інтенціоналізму) лежатимуть в основі стильового буття майбутнього художнього розвитку (насамперед європейської) культури. Тому слід говорити не про кінець стилю, а про інтенціоналізм – універсальну культурно-стильову форму і спосіб буття культури в її заключний період становлення. Нове можна очікувати лише за умов появи нового імпульсу в метапроцесуальному бутті світової спільноти, який наразі не фіксується

(хоча очікується і простежується світло якісно нових променів), але який зніціює новий тип та загалом нову культуру.

ЛІТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. – Л.: Музыка, 1971. – 376 с.
2. Вентури Л. От Мане до Лотрека [пер. с ит. Ц.И.Кин] / Лионелло Вентури. – СПб.: Азбука-классика, 2007. – 352 с.
3. Гуменюк Т. К. Эстетика постмодернизму. Кінець стилю? / Т. К. Гуменюк // Стиль музичної творчості: Естетика, Теорія, Виконавство. – Науковий вісник Національної музичної академії ім. П.Чайковського. Випуск 37. – К.: НМАУ, 2004. – С. 13-20.
4. Гурков В. Импрессионизм Дебюсси и музыка XX века / В. Гурков // Дебюсси и музыка XX века: Сб. статей. – Л., Музыка, 1983. – С. – 11-38.
5. Индийская философия: Энциклопедия / [отв. ред. М. Т. Степанянц]. – Ин-т философии РАН. – М.: Вост. лит., 2009. – 950 с.
6. Лобанова М. Н. Музыкальный стиль и жанр: история и современность / М. Н. Лобанова. – М.: Советский композитор, 1990. – 312 с.
7. Михайлов М. К. Этюды о стиле в музыке: Статьи и фрагменты / М. К. Михайлов. – Л.: Музыка, 1990. – 228 с.
8. Музичний стиль: теорія, історія, сучасність. Збірка статей [упор. В. Г. Москаленко] // Науковий вісник Національної музичної академії ім. П. Чайковського. Вип. 38. – К.: НМА, 2004. – 280 с.
9. Новая философская энциклопедия: В 4 т. / Ин-т философии РАН, Нац. общ.-научн. фонд; [научно-ред. совет; предс. В. С. Степин, заместители предс.: А. А. Гусейнов, Г. Ю. Семигин, уч. секр. А. П. Огурцов]. – М.: Мысль, 2010. – Т. III – 2010 – 692 с.
10. Опанасюк О. П. До питання стильової структуризації європейської музики XX – початку XXI століть / О. П. Опанасюк // Мистецтвознавчі записки: Збір. наук. праць. – Вип. 19. – К.: Міленіум, 2011. – С. 35-44.
11. Опанасюк О. П. Культурологічні особливості сучасної музичної культури / О. П. Опанасюк // Вісник НАКККіМ. Вип. 2. – К.: Міленіум, 2010. – С. 37-41.
12. Опанасюк О. П. Лозунг Е.Гуссерля «Назад, до предметів» як відображення інтенціонального вектора в процесуальному бутті культури / О. П. Опанасюк // Культура і сучасність. – № 1. – 2011. – С. 178-183.
13. Опанасюк О. П. Модернізм, постмодернізм, інтенціоналізм та вібраційні хвилі у просторі культури / О. П. Опанасюк // Культура і сучасність: альманах. – К.: Міленіум, 2011. – № 2. – С. 200-206.
14. Опанасюк О. П. Модернізм і постмодернізм в контексті інтенціональної рефлексії / О. П. Опанасюк // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: [збір. наук. праць; вип. 27]. – К.: Міленіум, 2011. – С. 24-33.
15. Опанасюк О. П. Про універсальні стилі в музичному мистецтві / О. П. Опанасюк // Мистецтвознавчі записки: Зб. наук. праць. Вип. 10. – К.: Міленіум, 2006. – С. 27-35.
16. Опанасюк О. П. Провідні поняття постмодернізму у світлі інтенціоналізму / О. П. Опанасюк // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: Збірник наукових праць; вип. 28. – К.: Міленіум, 2012.
17. Опанасюк О. П. Структуральне буття культур: історичний, метаісторичний та езотеричний аспекти / О. П. Опанасюк // Ставропігійські філософські студії. Збір. наук. праць з філософії, психології, мистецтвознавства, культурології, педагогіки та філософії освіти. Вип. 2. – Львів: Ставропігійон, 2008. – С. 46-65.
18. Опанасюк О. П. Художній образ: структурна феноменологія і типологія форм / О. П. Опанасюк. – Дрогобич: Коло, 2004. – 236 с.
19. Современная западная философия: Словарь: [Сост.: В. С. Малахов, В. П. Филатов]. – М.: Политиздат, 1991. – 414 с.

20. Способин И. В. Музыкальная форма: Учебник. – 6-е изд. / И. В. Способин. – М. : Музыка, 1980. – 400 с.
21. Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство. Збірка статей [упоряд. В. Г. Москаленко] // Науковий вісник Національної музичної академії ім. П. Чайковського. Вип. 37. – К.: НМА, 2004. – 294 с.
22. Устюгова Е. Н. Стиль и культура: Опыт построения общей теории стиля / Е. Н. Устюгова. – 2-е изд. – СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2006. – 260 с.

УДК 781.1 (477)

Р. А. ВАРНАВА

БОРИС ЛЯТОШИНСЬКИЙ – ВОЛОДИМИР БАРВІНСЬКИЙ: ПОРІВНЯЛЬНО-ТИПОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ ТВОРЧОСТІ В КОНТЕКСТІ ПСИХОЛОГІЧНИХ ХАРАКТЕРИСТИК МИТЦІВ

Проаналізовано зв'язки психологічного та творчого аспектів особистості на прикладі двох видатних мистецьких персоналій ХХ ст. – Б. Лятошинського та В. Барвінського. Дослідження здійснено із застосуванням порівняльно-типологічного методу.

Ключові слова: особистість, психологічні риси, епістолярій, музична творчість.

Р. А. ВАРНАВА

БОРИС ЛЯТОШИНСКИЙ – ВЛАДИМИР БАРВИНСКИЙ: СРАВНИТЕЛЬНО-ТИПОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ТВОРЧЕСТВА В КОНТЕКСТЕ ПСИХОЛОГИЧЕСКИХ КАЧЕСТВ ЛИЧНОСТЕЙ

Проанализированы связи психологического и творческого аспектов личности на примере двух выдающихся представителей музыки ХХ в. – Б. Лятошинского и В. Барвинского. В исследовании использован сравнительно-типологический метод.

Ключевые слова: личность, психологические качества, эпистолярий, музыкальное творчество.

R. A. VARNAVA

BORIS LYATOSHYSKY – VLADIMIR BARVINSKY: COMPARATIVE-TYOLOGICAL ANALYSIS OF THE CREATIVE ACTIVITY IN THE CONTEXT OF PSYCHOLOGICAL CHARACTERISTICS OF ART PERSONS

It is the analysis of the connections between psychological and creative aspects of a personality on the example of two outstanding art persons of the 20th century – B. Lyatoshytsky and V. Barvinsky. The investigation is done on the base of the comparative – typological method.

Key words: personality, psychologycal features, epistolaryty, music creation.

Вивчаючи творчість видатних композиторів, прагнучи глибше пізнати сутність їхнього індивідуального стилю, доводиться неодмінно звертатись до джерел, що несуть інформацію про психологічний устрій митця: мемуаристики, епістолярію, спогадів близьких тощо. Ці хвилюючі документи, свідчення життя митця є віддзеркаленням його психологічних характеристик, які в свою чергу остаточно закріплюються в матриці композиторської діяльності – у його музиці.

Мета статті – висвітлення кількох сутнісних аспектів творчого процесу як психофізіологічного феномена: спроба провести аналогії «психо-фізіологічні аспекти – специфіка творчого мислення» на прикладі двох видатних мистецьких персоналій ХХ ст. – Б. Лятошинського та В. Барвінського; застосувати порівняльно-типологічний метод, що в контексті музично-психологічних характеристик має певну наукову новизну та відповідає одному з найактуальніших завдань сучасного українського музикознавства – створення портретів вітчизняних композиторів у полі інтердисциплінарних досліджень.

З новітніх праць, що торкаються цієї проблематики та на які будемо покликатися у цій роботі, слід відзначити «Галицьку музичну культуру ХІХ–ХХ ст.» Л. Кияновської, «Хронос композиторської життєтворчості» Н. Савицької-Швець, дисертаційні дослідження О. Коменди «Творчість М. Рославця в контексті становлення музичного модернізму», Д. Канєвської «Б. Лятошинський і Д. Шостакович: порівняльно-типологічний аналіз творчості».

Головним матеріалом для аналізу стали ряд наукових і мемуарно-епістолярних джерел, зокрема переписка Б. Лятошинського з Р. Глієром як найбільш фундаментальна і масштабна частина усього епістолярію Лятошинського, пражька кореспонденція В. Барвінського, адресована його батькам (1905–1914 років), та листи до родини Лисенків (1960-1963 років); додатковим матеріалом слугували також публіцистичні нариси В. Барвінського, зокрема «Враження з побуту на Україні».

Аналізуючи структуру особистості Б. Лятошинського на основі його листів і спогадів сучасників, відразу звертає на себе увагу факт паритету двох якостей: твердість його характеру, з одного боку, і надзвичайна душевна вразливість – з іншого, що, однак, не подавляють одне одного, а співіснують у дивовижній гармонії. Психологічна витривалість Бориса Миколайовича особливо вражає, якщо зважити на край жорсткі зовнішні умови. Цей перший «сильний» комплекс рис проявився у мужності, принциповості, безкомпромісності, діловитості, організованості, наполегливості, вимогливості до себе і до інших, педантичності, високій працездатності, скрупульозності тощо. За словами В. Неллі, «ця людина здавалася самим втіленням міцності і непохитності основ буття» [6, ч. I, с. 144].

Проаналізований комплекс рис характеру Лятошинського тісно пов'язаний з аналітичним складом розуму (здобуття юридичної освіти композитором паралельно з музичною, очевидно, не було випадковістю). Елемент раціо є суттєвим у внутрішній організації Бориса Миколайовича, але існує ще інший комплекс характеристик, що розкриває особистість Лятошинського у дещо іншому світлі. Емоційність, чуйність, самозаглибленість, замкненість, скромність, вразливість, схильність до песимістичних настроїв – всі ці риси вказують на інтенсивність внутрішнього життя і тому окреслюють інтровертивну грань природи композитора. Навіть на основі надрукованого епістолярію ми можемо з упевненістю сказати, що, незважаючи на активне суспільне життя, спілкування з багатьма колегами-митцями і учнями, Борис Миколайович дуже гостро відчував самотність і навіть відчуженість (більшою мірою з об'єктивних причин). В житті композитора було дві людини, яким він міг себе відкрити: Маргарита Олександрівна Царевич-Лятошинська та Рейнгольд Моріцевич Глієр. Цими стосунками Лятошинський дорожив понад усе.

Подібно до листування Лятошинського з Глієром, таку ж особливу науково-психологічну цінність має рання пражька кореспонденція Василя Барвінського, адресована батькам, та листи до родини Лисенків, написані на схилі літ. У цих листах ще зовсім юний митець постає передусім як особистість з тонкою душевною організацією, винятково делікатна і чутлива натура, як характеризує Барвінського С. Павлишин, «кристально чесна людина», а Л. Кияновська зазначає: «особистість, схильна до відтворення витончених і субтельних переживань» [3, с. 231]. Стрижнем психологічної витривалості митця є його позитивний тип мислення. Ось як сам Барвінський характеризує свою вдачу: «Усе гарне і взнесле сильніше та тривкіше закорінюється в моїй душі, чим від'ємні прикрі сторінки життя – якими я вправді глибше переймаюся, але вони могли б мене зломити, коли б я на них хотів дивитися з повною реальністю. Натомість, коли я чимось захоплююся – тоді віддаюся всеціло тій «пристрасти» і тоді не приходить мені на думку, що я відчуваю може не реально» [1, с. 101]. В листах трапляються лише окремі прояви юнацької меланхолії, зокрема: «мене тепер часом переслідуює

якась така слабкість, що все мені на думку приходить, що час так минає і що вже знов цілий рік мине. Ані руш не можу видобути з таких думок» (22.01.1910) [2]. Серйозною перепоною в навчанні та згодом в роботі Барвінського стала вразливість фізіологічна. Здебільшого зустрічаємо скарги на сильні головні болі, біль в очах, загальну слабкість, втому та іноді безсоння. Слабкість здоров'я була пов'язана також з фізичною конституцією митця, що відзначалася сильно вираженою худорлявістю та блідим «анемічним» обличчям, що за конституційною типологією Кречмера вказує на астеничний тип.

На основі здійсненого аналізу проявів ендо- і екзопсихіки Б. Лятошинського та В. Барвінського спробуємо пов'язати штрихи психологічного портрета з особливостями творчого мислення композиторів.

Гармонійність особистості Б. Лятошинського, що проявилась у різного типу узгодженнях, зокрема, інтелект – емоції, сильновольові – душевновразливі риси, дала своє безпосереднє і дуже природне втілення у творчості. Про це свідчить ціла низка категорій-протилежностей, що діалектично співіснують у музиці композитора на паритетних началах і окреслюють надзвичайний діапазон Лятошинського-митця: героїка – лірика, епос – драма, історія – сучасність, романтична спрямованість – класична строгість мислення, загострений емоційний тонус – стриманість і благородство почуття, глибокі зв'язки з традицією – новаторство тощо. Весь спектр перерахованих понять-категорій найповніше відображений у симфонічній творчості композитора. Звернення Лятошинського до жанру симфонії було цілком закономірним в аспекті його особистісних рис та специфічного ставлення до навколишнього середовища. З одного боку, яскраво виражені інтровертивні ознаки вдачі композитора, а з іншого – перманентна критика і несприйняття його музики спричинили велику компенсаторну функцію творчості. Звідси – потреба філософського самозаглиблення, примат категорії трагічного (за Кречмером саме шизоїди володіють талантом «трагічного»), явище централізації жанру симфонії стосовно всього доробку та симфонічність мислення як вихідна позиція творчого методу Лятошинського. Такі положення обумовлюють сам спосіб створення композицій. Митець довго «виношував» в собі твір, обмірковуючи всі технічно-композиційні деталі, і лише потім робив ескізний запис. У цей підготовчий період він майже ніколи не грав твір на фортепіано, відтворюючи всю музичну тканину внутрішнім слухом. Закінчуючи ескіз і починаючи оркестровку твору, Лятошинський вмів повністю «вимкнутись» і ні на що не реагувати. Часто записував твори відразу в партитурі і чорнилом, дуже рідко допускав описки. Методика написання хорових творів теж була специфічною: спочатку Борис Миколайович вчив поетичний текст буквально напам'ять, обдумував форму, лінії голосів, кульмінації, лише після того сідав записувати твір і робив це дуже швидко. Такий тип творчого методу обумовлений, зокрема, рівнем музичних даних композитора – надзвичайно розвинутим внутрішнім слухом і музичною пам'яттю (на це вказує в своїх спогадах С. Творун [6]), що свідчить про інтенсивність внутрішньої роботи як ознаки інтровертності.

Жанрові інтереси В. Барвінського, як і його стильова амплітуда, також повною мірою відповідають внутрішньому складу митця: при всій різноманітності все ж звертає на себе увагу централізація камерно-інструментальних і особливо фортепіанних жанрів. На те було кілька причин:

1) як постійно практикуючий піаніст і педагог Барвінський апробував творчі ідеї передусім у фортепіанних мініатюрах та циклах, що стали творчою лабораторією та водночас виконували дидактичне завдання;

2) романтичний стиль, такий співзвучний натурі митця, надихав на опрацювання найбільш поширених романтичних фортепіанних жанрів – програмний цикл та прелюдія;

3) саме завдяки фортепіанним опусам Барвінський здобув популярність у світі.

За стильовою орієнтацією, породженою згаданим делікатним чутливим складом натурі, Барвінський був типовим романтиком. Притаманна йому витонченість характеру, мрійність знайшли своє відображення в стильовій амплітуді, музичній мові та пануючих настроях його музики. Трансформуючись у творчості композитора, загальні образні установки романтизму постають у тонкій палітрі елегантних, сумовито-меланхолійних настроїв, у перевазі суб'єктивної лірики. Характерно, що далеко не всі художні напрями буремної доби модернізму захоплювали

уяву митця. Ось як це аргументує Л. Кияновська: «Можна висунути припущення, що Барвінський надавав перевагу лише тим новітнім тенденціям, які принципово не суперечили його романтичним уподобанням і природно з ними поєднувались, тобто розрахованих на суб'єктивне світосприйняття і на ідеали витонченої краси – імпресіонізму, символізму, частково неокласицизму (...), неофольклоризму» [3, с. 232].

Стильова еволюція Барвінського відбувалась доволі нерівномірно, розвиток його індивідуального стилю істотно відрізнявся від розповсюдженої схеми. Так, дуже плідним і новаторським стане так званий «учнівський» празький період (1906–1914р.). Як особистість чутлива, витончено-артистична митець реагував на нові віяння Праги зокрема та Європи взагалі (пригадаємо факт особистого знайомства Маєстро з А. Шенбергом, про що йдеться в одному з празьких листів). І навпаки, щоденна адміністративна праця Барвінського у 20-х–30-х роках та в цілому більш консервативна духовна атмосфера Львова цієї доби, аніж у Празі, Берліні чи Відні, відіграли певну роль у поступовій «консервації» смаків митця. Це, як припускає С. Павлишин, – факти, що вказують на сильний об'єктивний чинник впливу середовища, оточення на екзопсихіку митця. Трагічні пізні роки важко виокремити як останній період творчості, « швидше це своєрідна «кода», яка підсумовує здобутки зрілого періоду» [3, с. 239]. Спад творчої активності та певне самообмеження в технічному пошуку певною мірою стали результатом вкрай підірваного здоров'я композитора та його дружини, зокрема його прогресуючої глухоти та погіршення зору. «Фортепіанний квінтет» g-moll у певному сенсі став автобіографічним твором, а особливо ж його 2 ч. – «Молитва», трагічне тлумачення якої розкриває Л. Кияновська з посиланням на розповідь С. Павлишин. Характерно, що найстрашніша сторінка життя Барвінського, перебування в мордовських таборих (які митець з терпким гумором називав «курортом»), не дістала гостродраматичного чи експресіоністичного вираження у творчості, а позначена швидше романтично – щирим, щемливим тоном висловлювання у Фортепіанному квінтеті та Віолончельному концерті. Менш помітний у його спадщині також типовий для трагічних мистецьких персоналій (Г. Малера, Д. Шостаковича) гротесково-іронічний підтекст. У ці важкі останні роки митець проявив себе як стоїк, з приводу прогресуючої глухоти він пише: «Все те мене дуже тривожить, хоча я і не можу цього перед дружиною виявляти. І взагалі я не звик піддаватись якійсь депресії, по словам Лесі Українки «Contra spem spero» [1, с.181], «здаватись чи опускати крила я не звик, не люблю і жалітись на свою незавидну долю в виді тих ріжних нещасть» [1, с. 209]. Така ж життєва мужність була притаманна Наталі Барвінській, дружині композитора. «Я сам подивляю іноді, з яким героїзмом моя дружина все те переносить (не тільки фізичне захворювання, але й те технічне напруження, для якого чуть не кожний день приносить доволі причин», – пише він до Ради Остапівни Лисенко [1, с. 177-178].

Схильність Б. Лятошинського до самозаглиблення вимагала певної стабільності психологічної та творчої поведінки, яка компенсувала відчуття постійного дискомфорту композитора у зовнішньому світі, що резонує з подібними обставинами останніх десятиліть В. Барвінського. Спробуємо простежити прояви «принципу сталості» у концепції, драматургії, сфері музично-виразових засобів симфоній Лятошинського.

Між Першою (1920 р.) та останньою, П'ятою (1966 р.) симфоніями пролягає значна часова відстань, вже з огляду на яку стиль композитора мусив зазнати відчутних змін. Однак, попри всі очевидні різниці між п'ятьма симфоніями, в них виявляється стільки спільного – у мові, техніці та образній концепції, що «їх можна розглядати крізь призму характерних для творчого почерку митця парадигм і навіть говорити про певний вироблений інваріант» [8, с. 14]. Постійне застосування певних ладо-гармонічних, тональних, формотворчих, фактурних, ритмічних, жанрових кліше свідчить про існування стабільного кола музичних думок-ідей, над якими Лятошинський немов розмірковує упродовж усього життя. Музичні ідеї 20-х років актуалізуються у 40-х (тема траурної прелюдії у II ч. «Українського квінтету») чи 60-х (тема «Відображень» у вступі до IV симфонії). Окремі теми пронизують усю творчість і набувають значення знаків-символів (наприклад, тема західноукраїнської колядки в основі лейтмотиву Дажбога з опери «Золотий обруч», Побічної партії I ч. Третьої симфонії, першої теми II ч. «Слов'янського концерту» та ін.). А це ознака єдності творчого методу, «високого ступеня

ієрархізації музичного мислення композитора» [4, с. 194], стабілізації авторської музичної мови як прояву цілності особистості митця. В такій ситуації загальна тенденція – симфонізм мислення – «відбивається на всьому жанровому зрізі (аж до обробки народної пісні), і навпаки – окремо взятий жанр у «згорнутому» вигляді репрезентує основні параметри стилю та мови Лятошинського» [5, с. 197].

Делікатність, мрійливість та глибина натури В. Барвінського розкриваються у характерно романтичному мелодико-гармонічному спектрі засобів: це типовий композитор-мелодист, тісно пов'язаний з національно-романтичними джерелами, що тяжіє до гнучких мелодій широкого дихання, або ж пульсуюче-пружних, якщо йдеться про опору на танцювальні жанри.

Водночас різнобічність інтересів Барвінського, його схильність до глибокого аналізу явищ, педантизм та скрупульозність стали психологічними підвалинами його полістилістичної орієнтації та вельми індивідуального трактування засад того чи іншого стилю. Так, обираючи романтичне коло жанрів, митець уникає прямолінійних програмних пояснень, здебільшого твори позбавлені літературної основи та автобіографічності, що резонує з його сором'язливим та замкненим типом характеру (за винятком окремих творів, зокрема циклу «Любов», де композитор передає свої почуття від розлуки з нареченою, Наталією Пулюй, тугу за Батьківщиною). Тяжючи до мініатюризму, «типовий неоромантик, Барвінський ніколи не звертався до крайніх засобів цього стилю – перебільшеності та афектації виразу і масштабів форми, що виявлялося у неврівноваженості, незавершеності висловлювання. (...) Твори Барвінського, зокрема фортепіанні, приваблюють граничною ясністю і завершеністю думки, тематизму і фактури, структури в цілому» – зазначає С. Павлишин [7, с. 18]. В одному з листів митець не без гумору так порівнює свій композиторський та епістолярний стилі: «..коротких, при тому змістовних писем я не умію сказати. Дивно... що в творчості я – як лірик здебільше використовую малі, а то й мініатюрні форми, а в листах виходять у мене великі, іноді, на жаль, безформні симфонії чи «сюїти» [1, с. 180].

Використовуючи типово імпресіоністичний принцип паралелізмів, колористичну барву гармонічної вертикалі, просторове фактурно-регістрове розташування, композитор все ж не торкається таких засобів, як статичність чи картинність образів, властивих К. Дебюсі. Натомість у своїх публіцистичних нарисах, зокрема у «Враженнях з побуту на Україні», митець дає картинно-описові замальовки, зроблені у витончено-імпресіоністичних тонах. Ось приклад опису Чорного моря: «Монотонно темно-сірі безмежні водні маси, чим ближче берега переливалися в фіолетну, відтак синяву, а ще ближче темно-зелену до берега, чимраз яснішу зеленкувату краску. Усе те закінчене наче якоюсь воружкою коронкою чи мережкою-прибережною піною. Якась позірна монотонія панує у тій симфонії вічного руху-шуму і красок, а проте якась зовсім протилежна до монотонії незглибиме і невисказане враження огортає душу чоловіка, враження, яке у своїм внутрішнім напруженні ще найсильніше підходить до змісту й виразу слова: вічність» [1, с. 60].

Таким чином, обидва митці постають як особистості гармонійні, схильні до стабільності психічної поведінки, з паритетним поєднанням категорій «раціо» – «емоціо», що у різний спосіб у кожного, та все ж проявляється у різнобічності інтересів та занять, полістилістичному творчому пошуку, у наявності домінуючої жанрової лінії. Сильний, іноді агресивний зовнішній фактор, важкі життєві обставини, що випали на долю обох митців, безумовно, трагічно позначились на психічному житті і В. Барвінського, і Б. Лятошинського як дуже вразливих натур, хоч зовні вони завжди залишалися стоїками. Особливо боляче і песимістично реагував на удари долі Б. Лятошинський, симфонічна творчість якого стала літописним узагальненням трагедій цілої епохи подібно до Д. Шостаковича чи А. Шнітке. Натомість В. Барвінський як особистість витончено-мрійлива, найкраще почував себе в лоні неоромантичних суб'єктивно спрямованих ідей, позбавлених полум'яно-експресивних чи гротескних тонів, які, здавалося б, так резонували з його важкими останніми десятиліттями.

По-різному розкрилась у творах композиторів категорія національного, що, очевидно, також мало певне особистісне підґрунтя. Василь Барвінський, вихований у патріотичних галицьких традиціях, завжди ідентифікував себе як власне український композитор,

оригінально інтерпретуючи український фольклор, вплітаючи його у «гру» жанрами і стилями, досліджуючи історію української музики в своїх наукових та публіцистичних працях. У творах Б. Лятошинського категорія національного радше розчиняється в слов'янській тематиці, знаменуючи справжню кульмінацію об'єктивно-епічної лінії в творчості і водночас вищу точку світоглядної еволюції митця. Звернення до слов'янської і особливо польської тематики окреслює також глибоко особисту проблему національного самовизначення, зважаючи на польське коріння родоводу композитора.

ЛІТЕРАТУРА

1. Барвінський В. З музично-письменницької спадщини / Василь Барвінський. Дослідження, публіцистика, листи / [упор. В. Грабовський]. – Дрогобич: Коло, – 2004. – 256 с.
2. Барвінський В. Листи. Фонд Барвінських 79–88 у ЛНБ ім. В. Стефаніка. – Відділ рукописів. – Фонд 11, спр. 82, арк. 47-48.
3. Кияновська Л. Галицька музична культура ХІХ–ХХст. / Любов Кияновська. – Чернівці: Книги – ХХІ, 2007. – 424 с.
4. Козаренко О. В. М. В. Лисенко як основоположник української національної музичної мови. Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства / Олександр Козаренко – Київ, 1993. – 19 с.
5. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / О. Козаренко. – Львів, 2000. – 285с.
6. Лятошинский Б. Н. Воспоминания; Письма; Материалы: В 2-х частях / [сост. Л. Н. Грисенко, Н. И. Матусевич]. – К.: Музыкальная Украина, 1985 – 216 с.; 1986 – 243 с.
7. Павлишин С. Василь Барвінський / Стефанія Павлишин. – К.: Музична Україна, 1990. – 88 с.
8. Якуб'як Я. Борис Лятошинський як симфоніст (Штрихи до портрету) / Ярема Якуб'як // Музичний світ Б. Лятошинського: Збірка матеріалів. – К.: Центрмузінформ, 1995. – С. 14-19.

УДК 78.2У

О. С. СМОЛЯК

ФОЛЬКЛОРНІ ЗАСАДИ ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРА ЄВГЕНА КУПЧИНСЬКОГО

У статті висвітлюються соціокультурні умови, в яких відбувалося творче становлення композитора і виконавця на цитрі Євгена Купчинського. Звертається увага на фольклорні джерела, з яких композитор черпав музичний матеріал і перевтілював його в авторські композиції. Зроблено музикознавчий аналіз збірки музичних творів Є. Купчинського «Руський цитрист».

Ключові слова: Євген Купчинський, композитор, цитра, фольклорне джерело, музичний твір.

О. С. СМОЛЯК

ФОЛЬКЛОРНЫЕ ПРИНЦИПЫ ТВОРЧЕСТВА КОМПОЗИТОРА ЕВГЕНИЯ КУПЧИНСКОГО

В статье отражены социокультурные условия, в которых происходило творческое становление композитора и исполнителя на цитре Евгения Купчинского. Обращено внимание на фольклорные источники, из которых композитор черпал музыкальный материал и

перевоплощав його в авторські композиції. Сделан музиковедческий анализ сборника музыкальных произведений Е. Купчинского «Русский цитрист».

Ключевые слова: Евгений Купчинский, композитор, цитра, фольклорный источник, музыкальное произведение.

O. S. SMOLYAK

FOLKLORE BASICS OF COMPOSER YEVHEN KUPCHYNSKYI'S CREATIVE WORK

The article deals with the sociocultural conditions that influenced creative growth of the composer and zither performer Yevhen Kupchynskyi. The attention is paid to the folklore sources from which he obtained music material and transformed it into author's compositions. The article represents musicological analysis of the collection of compositions "Rus zitherist" by Ye. Kupchynskyi.

Key words: Yevhen Kupchynskyi, composer, zither, folklore source, composition.

У період відродження української держави в музикознавстві порушуються переважно ті питання, які були суворо заборонені у часи тоталітарного комуністичного режиму. До таких нсамперед належить висвітлення творчості майже повністю призабутих композиторів та виконавців – диригентів, співаків, інструменталістів. Їхній ряд зазвичай започатковує ім'я великого українолюбця, пропагандиста й творця галицької музичної культури, священика Євгена Івановича Купчинського¹.

Вивченням композиторської та виконавської діяльності Євгена Купчинського частково займалися українські музикознавці та краєзнавці О. Осадця [9], О. Гнатишин [5], І. Герета [3; 4], П. Медведик [8; 4], М. Костів [7] та інші. На жаль, творча спадщина цього митця сьогодні ще недостатньо вивчена й потребує більш ґрунтовного опрацювання.

Мета статті – висвітлити фольклорні засади композитора Є. Купчинського, які були основним джерельним матеріалом для створення вокальних та інструментальних композицій.

Найпоширенішою формою культурно-мистецького життя Галичини в кінці XIX – першій третині XX століття було домашнє аматорське музикування на популярних у той час музичних інструментах – фортепіано, гітарі, цитрі, мандоліні. Воно особливо культивувалося серед представників міської та сільської інтелігенції, найчастіше – у родинах священиків та вчителів. Адже вони як репрезентанти місцевих традицій були творцями осередків національно-культурного (в тому числі й музичного) життя Галичини. Музикування на цитрі було складовою найбільш поширеного в той час хорового та сольного співу, що в концертних програмах виконувало інтерлюдійну функцію. Найчастіше інструментальне аматорське виконавство було поширене серед учнів гімназій, студентів духовних семінарій, академій та університетів. Значна частина випускників цих навчальних закладів мала базову основу для організації та керування хоровими та інструментальними гуртками, а також для написання музичних творів. Все це готувало ґрунт для виникнення культурно-мистецьких товариств – «Торбана», «Бояна», «Лютні» та інших.

У кінці XIX – першій третині XX століття все-таки домінувало хорове музикування, що тяжіло до чотириголосого квартетного співу, відтворюваного зазвичай чоловічим складом. Відповідно до цього формувався й репертуар, який в основному був побудований на відомих у той час творах галицьких композиторів-аматорів і лише подекуди доповнювався популярними народними піснями, перейнятими з активної сільського чи міського репертуару.

¹ Купчинський Є. І. народився 19. 06. 1867 року в с. Оглядів нині Радехівського району Львівської області в сім'ї священика. Закінчив у Львові академічну гімназію та духовну семінарію. Після висвячення служив на парафіях у селах Львівської та Тернопільської областей. З 1905 року й до кінця життя – в с. Сороцьке нині Тербовлянського району Тернопільської області. Відомий серед широких мистецьких кіл Галичини як диригент, співак, віртуоз гри на цитрі, композитор. Автор багатьох концертних програм та музичних творів, в основному написаних для цитри [4, с. 284].

Зокрема, в інтелігентських родинах найчастіше виконувалися такі народні пісні, як «По дорозі жук, жук», «І шумить, і гуде», «Стоїть явір над водою», «У сусіда хата біла», «Ой під вишнею», «Засвистали козаченьки», «Ой в полі могила» та інші.

Квартетний спів вимагав відповідного поповнення авторськими творами, в яких домінували патріотичні та національні почуття й прагнення соціальної рівності. Творцями таких пісень були переважно вихідці з освічених верств населення, насамперед з тодішньої інтелігенції та міщанства, найчастіше – із священничих родин. На початковому етапі формування такого роду співочого репертуару були переважно пісні-гімни «Мир вам, браття» (слова І. Гушалевича, музика Т. Леонтовича), «Мир русинам» (слова І. Гушалевича, музика М. Вербицького), «Піснь благожелательна» (слова І. Гушалевича, музика В. Матюка) «Щастя нам, Боже», «Дайте руки, юні друзі» (слова М. Шашкевича, музика А. Вахнянина) та інші. Широкого розповсюдження серед виконавців-аматорів набули пісні, сповнені пейзажної лірики. Серед них: «Як ніч мя покрис» (музика і слова Ісидора Воробкевича), «Де Дніпро наш котить хвилі» (слова В. Масляка, музика М. Вербицького), які не втратили свого романтичного захоплення і сьогодні. Їх приваблива меланхолійність постійно чарує серця галицької молоді та людей старшого покоління.

З самого початку як народні пісні, так і пісні галицьких композиторів виконувалися зазвичай під акомпанемент фортепіано, гітари або цитри. Остання (цитра – О. С.) – це негроміздкий і порівняно дешевий музичний інструмент – успішно заміняла у багатьох інтелігентських родинах фортепіано. Адже «поширення цитри в побуті спричинилось до появи відповідної музичної літератури, створеної знову ж таки композиторами-дилетантами – Миколою Кумановським, Зеновієм Кириловичем, Омеляном Зарицьким, Євгеном Купчинським» [6, с. 36]. Як бачимо, Євген Купчинський разом із іншими популярними в той час авторами цитрової музики заклав основу для аматорського інструментального виконавства в Галичині і вписав у її історію незабутні сторінки.

Як свідчать документальні джерела [10], Є. Купчинський не здобув спеціальної музичної освіти, а лише обходився приватними уроками гри на цитрі у відомих на той час музикантів-виконавців. Основою його музичних знань, особливо з композиції, було саме концертне життя. Як згадує сам композитор-аматор, «правдиву та добру музику я здобував на концертах» [1].

Як зазначає з цього приводу тогочасна галицька періодика, «Є. Купчинський починає вправлятися на цитрі, маючи 15 років» [10], тобто з цього часу розпочинається його активне концертне життя.

Злет таланту молодого виконавця на цитрі припадає на другу половину 80-х років XIX століття, на час його активної творчої діяльності в мистецько-освітньому гуртку «Академічний кружок» та в новоутвореному хорі при ньому, яким керував Остап Нижанківський. У цьому колективі Є. Купчинський бере участь як хоровий співак, учасник квартету та акомпаніатор і виконавець українських народних пісень, творів місцевих та зарубіжних композиторів, а також власних композицій (вони виконувалися в проміжках між хоровими та ансамблевими (квартетними) чи сольними номерами).

За свідченнями тодішньої галицької преси, Є. Купчинський у той час вже виконував великі музичні уривки з опер Д. Майєрбера «Роберт-диявол», Д. Россіні «Вільгельм Телль», твори Ф. Суппе, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена. У цей час він виконує й власні аранжування для цитри уривків із опер «Дивертисмент», «Різдвяна ніч» М. Лисенка, виступає з власними обробками народних пісень «Чорною хмарою дуброва», «Чорнії очі», створює композицію «Весілля» (на матеріалі весільних пісень із Бродівщини), три «Попури» з галицьких народних пісень та ін.

Рецензуючи один із Шевченківських концертів, який відбувся у Львові в 1884 р., І. Франко писав: «Отець Купчинський переніс нас своєю грою на цитрі в ідилічні часи наших прабабусь» [10]. І дійсно, ця ідилія, що позначена ідеями романтизму, постійно була присутня у грі цитриста Є. Купчинського. Вона ніби оберігала ці виконавські традиції, які були закладені у священничих родинах, починаючи з першої половини XIX століття.

Із спогадів Є. Купчинського дізнаємося, що він багато вражень виніс в плані музичної освіти із батьківського дому (його батько брав активну участь у музичних гуртках, навчаючись у духовній семінарії, а також був великим пропагандистом аматорської сільської культури, яка безпосередньо була пов'язана з традиційною народною піснею) і лише через самоосвіту дійшов до значних висот в інструментальному виконавстві.

Як видно із переліку його концертних програм та музичних творів, основним живильним матеріалом для митця Є. Купчинського була українська народна пісня, особливо місцева [3; 7]. Це передусім підтверджується тим, що в найбільшій за обсягом збірці «Руський цитрист», виданій окремими зошитами у 1902–1904 роках у Відні (а вийшло їх усього 10), домінують як окремі фольклорні цитати, так і переінтовований пісенний і танцювальний мелос.

Зокрема, у першому зошиті цієї збірки, який має назву «В своїй хаті своя правда...», присвяченому славній руській університетській молоді, використані мелодичні цитати із пісень «Гей, там на горі Січ іде» (своєрідна патріотична преамбула), «Ой під гаєм зелененьким брала вдова лен дрібненький», «Ой у полі три криниченьки», та з двох українських танців – коломийки та козачка. У цій композиції Є. Купчинський вміло використовує сюїтний контраст (такого роду композиційне поєднання у цей час було дуже поширене при використанні народних мелодій у хоровому та інструментальному виконавстві). Це, власне, динамізує структуру твору, робить його легким для сприйняття та інтерпретації. Тут композитор використовує принцип метричної переорієнтації, тобто модифікує тридольник у дводольник (маємо на увазі трансформацію вальсового характеру у маршовий). Такий прийом надає твору патріотичного апофеозу, оптимістичної настроєвості, є логічним у завершенні цілої композиції.

У другий зошит, крім вищезазначеної, ввійшла композиція «За Вітчизну», яка базується на тематичному матеріалі трьох галицьких маршів, популярних у цей час серед галицької молоді. До речі, перші два марші інтонаційно та ритмічно близькі між собою. Соціальна індиферентність в них є дещо приглушеною та поміркованою. Патріотична гострота акумулюється у третьому марші, який побудований на пісні-гімні «Не пора, не пора...» і досить вдало виконує епілогічну (завершальну) функцію у цій сюїті. Тут ритмічна організація часто подрібнена внутрішніми восьмими паузами, які надають мелодичній канві виразної гостроти та неупередженої стрімкості. В цілому ця пісня-гімн є безкомпромісним закликком свого народу до боротьби за волю України, за її національне визволення.

В основу третього зошита покладена музична картина «Рідний край», яка повністю побудована на українському пісенному мелосі програмного характеру. Вона складається із шести побутових картин, поєднаних між собою принципом тематичного контрасту. Адже після невеличкого маршового вступу чергуються широконаспівна напливова пісня (літературного походження) «Стоїть гора високая» з іскрометною жартівливою піснею «У сусіда хата біла»; ліричне награвання на сопілці з «Хлопською капелою», в основі якої лежить коломийкова співанка «Як я їхав з Тернополя на сивій кобилі» та журлива сімейна пісня «Ой вербо, вербо кучерява» із весільним віватом «А татуно сичку ріже, а мамуня пір'я дре». У цій композиції, крім одноголосого мелодичного розвитку, часто використовується варіаційний принцип гармонічного розгортання, який доведений до особливої конфігураційної техніки.

П'ятий зошит цього циклу репрезентує «Дивертисмент» із опери Миколи Лисенка «Наталка Полтавка», в якій увійшли такі широковідомі напливові пісні, як «Віють вітри, віють буйні», «Дід рудий, баба руда», «Видно шляхи полтавські», «Де згода в сімействі», «Сонце низенько» та «А я люблю Петруся». Таким чином, композитор поставив собі за мету популяризувати засобами інструментального музикування на цитрі не тільки традиційну народну музику, але й фрагменти з українських опер, тобто класичні зразки. А це, в свою чергу, дає можливість широким верствам населення глибше зрозуміти українську професійну музичну культуру, зокрема її представника й основоположника Миколу Лисенка.

Основу двох наступних зошитів (шостого та сьомого) складають жалібний марш «Зелена рута» та «Дивертисмент» із опери «Різдвяна ніч» Миколи Лисенка. Якщо перша композиція базується на мотивах галицьких похоронних пісень, то друга – на популярних оперних аріях та хорових фрагментах. У цих творах композитор Є. Купчинський частіше

використовує переінтонований фольклорний матеріал, зокрема будує свої мелодії на інтонаціях народних пісень, що представляють ті чи ті жанри.

Фантазія «Чом ти, Галю, не танцюєш?», що поміщена у восьмому зошиті, повністю побудована на галицьких танцювальних мелодіях. За структурою вона двочастинна. Першу частину складають козачкові мелодії, які використовуються в галицькій традиційній народній музиці під час весняної молодіжної «Вулиці», а в основі другої частини лежить інструментальне тріо, що побудоване на гаївковій мелодії «Чом ти, Галю, не танцюєш?» і характеризується майже суцільною трансформацією вихідних ритмічних елементів. Ця Фантазія позначена яскравою весняною піднесеністю та ритмічною маршовою пульсацією. Вона ніби повертає автора в стихію молодіжних весняних гулянь, зокрема в гаївкові обрядові дійства.

Останні дві композиції – серенада «Поздоровлення Водневі» та концерт-фантазія «Нізвідки потіхи», що замикають весь цикл «Руський цитрист», також побудовані на галицьких танцювальних мелодіях, зокрема вальсових. Тут композитор більшою мірою черпав мелодії з джерел міської культурної традиції, яка в другій половині XIX століття домінувала в інтелігентському молодіжному середовищі. Адже вальс є напливовим молодіжним танцем, батьківщиною якого вважають Австрію, а ця культура на галицьких землях у той час була панівною і в даному випадку орієнтальною.

Фольклорними мотивами просякнуті й інші інструментальні композиції Є. Купчинського, написані для цитри. Серед них – сюїта «Весілля», що побудована на місцевих мелодіях, які репрезентують різні складові весільного обрядового дійства, цикл «Музичні картинки», створений за мотивами пісень «Їхав стрілець на війноньку», «Чуєш, брате мій», «Ой у лузі червона калина», «Чорна рілля ізорана», солоспіви з фортепіанним супроводом «Єсть на світі доля» (слова Т. Шевченка), «Моя пісня» (слова М. Бачинського), «У садочку» (слова К. Студинського).

Для композиторської творчості Є. Купчинського більшою мірою властиві вокальні фольклорні засади ніж інструментальні. Адже домінуючою ланкою в традиційній народній культурі є пісенна творчість. Вона є основою усіх календарних та родинних обрядів, виконується за будь-яких звичайних обставин, дуже часто є складовою танцювальних мелодій. Основним активом у репертуарі виконавців є і напливові пісні. Такого роду пісенна стихія постійно оточувала композитора Купчинського, заклала основи його творчого мислення.

Важливу роль у цьому плані відігравала і практична диригентська діяльність музиканта-інструменталіста. Навички хорового та вокального музикування також певною мірою позначилися на способах інструментального мислення, особливо на його формотворчих елементах. Через те інструментальні композиції Є. Купчинського переважно позначені принципами вокального формотворення, особливо це відчутно у сюїтних та в'язанкових формах, які своїм корінням сягають у стародавній вуличний гуртовий спів.

Найчастіше в розгортанні музичного матеріалу композитор Є. Купчинський використовував варіаційність як на мелодичному, так і на ритмічному рівнях. Цей принцип також глибоко заземлений у фольклорну стихію і є домінантним при музичному творенні композитора.

Отже, композитор Є. Купчинський належить до тих діячів галицької музичної культури, які повністю сповідували соборні принципи у використанні фольклорного матеріалу. У своїй композиторській діяльності він не замикався суто на локальному матеріалі, а використовував інтонації, які однаковою мірою були властиві різним етнографічним районам України.

Композитор Є. Купчинський як прекрасний виконавець на цитрі брав активну участь у концертному житті Галичини. Його постійне спілкування з народом надихало на нові творчі звершення та орієнтири, постійно було на вістрі дня, і тому пріоритетним у його творчості є патріотичне начало над ліричним та побутовим. Через те його музика, що так близька за своїм духом сучасникам, поступово воскресає із небуття і вносить гідну лепту у скарбницю української національної музичної культури.

ЛІТЕРАТУРА

1. Антонович О. Уривок щоденника цитриста та композитора Є. Купчинського з 1888–1889 років / О. Антонович // Записки Наукового товариства імені Шевченка. Праці музикознавчої комісії. – Том ССХХХІІ / [редактори тому: Олег Купчинський, Юрій Ясиновський]. – Львів, 1996. – С. 267-289.
2. Антонович О. Уславлений талант / О. Антонович // Вільне життя. – 1968. – 3 серпня. – № 152. – С. 3.
3. Герета І. Його ніжна і буремна цитра / Ігор Герета // Свобода. – 1992. – 15 вересня. – № 107. – С. 3.
4. Герета І., Медведик П. Купчинський Євген Іванович / Ігор Герета, Петро Медведик // Тернопільський Енциклопедичний Словник. – Тернопіль: ВАТ ТВПК «Збруч», 2005. Т. 2. К–О. С. 284.
5. Гнатишин О. Вступне слово / Оксана Гнатишин // Музичні твори Євгена Купчинського / [упорядники: Оксана Гнатишин, Ольга Осадця; Редактор: Олександр Зелінський]. – Львів, 2004. – С. 3-8.
6. Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини ХІХ століття / Марія Загайкевич / [відп. редактор канд. мистецтвознавства М. М. Гордійчук]. – К.: Вид-во АН УРСР, 1960. – 189 с.
7. Костів М. Віртуоз гри на цитрі / М. Костів // Жовтень. – 1984. – № 6. – С. 136.
8. Медведик П. Діячі української музичної культури (Матеріали до біо-бібліографічного – словника) / Петро Медведик // Записки Наукового товариства імені Шевченка. Праці музикознавчої комісії. Том СХХХІІ / [редактори тому: О. Купчинський, Ю. Ясиновський]. – Львів, 1996. – С. 464-558.
9. Осадця О. Композиторська творчість Євгена Купчинського / Ольга Осадця // Збірник праць Тернопільського міського осередку Наукового товариства імені Шевченка. Видатні постаті в українській культурі і науці / [відп. редактор М. А. Андрейчин]. – Тернопіль: Рада, 2008. – С. 157-163.
10. Франко І. Мистецькі новинки / Іван Франко // Діло. – 1884. – 14 червня. – № 63. – С. 8.

ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 792.54: 7.071.2 (477) «18»

О. М. ИЗВАРИНА

РЕЖИСЕРСЬКЕ МИСТЕЦТВО В УКРАЇНСЬКОМУ МУЗИЧНОМУ ТЕАТРИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XIX СТОЛІТТЯ

У статті висвітлюється процес становлення режисури в українському музичному театрі другої половини XIX століття. Розглядається діяльність М. Старицького та М. Кропивницького як режисерів українського музично-драматичного театру та роль режисера в приватній оперній антрепризі того часу.

Ключові слова: режисерське мистецтво, український музично-драматичний театр.

Е. Н. ИЗВАРИНА

РЕЖИССЁРСКОЕ ИСКУССТВО В УКРАИНСКОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX СТОЛЕТИЯ

В статье освещается процесс становления режиссуры в украинском музыкальном театре второй половины XIX столетия. Рассматривается деятельность М. Старицкого и М. Кропивницкого как режиссёров украинского музыкально-драматического театра и роль режиссёра в частной оперной антрепризе того времени.

Ключевые слова: режиссёрское искусство, украинский музыкально-драматический театр.

E. N. IZVARINA

STAGE-MANAGEMENT ART IN UKRAINIAN MUSICAL THEATRE OF THE HALF PAST OF THE XIX CENTURY

There are considered process of forming stage-management in Ukrainian musical theatre of the half past of the XIX century. Examining activity by M. Starizky and M. Kropivnizky as stage-manager of Ukrainian musical-dramatic theatre and part stage-management in private Opera's enterprise of the half past of the XIX century.

Key words: stage-management art, Ukrainian musical-dramatic theatre.

Сьогодні української культури – складний період в її розвитку у новому історико-культурному вимірі. Національна культура відображає всі ускладнення зростання сучасного суспільства. Особливу роль в цьому процесі відіграє мистецтво, адже саме воно художньо висвітлює події сучасності. У ньому значне місце посідає видовище як найдоступніше для будь-якого прошарку населення. Видовищні види мистецтва завжди були популярними серед

глядацької аудиторії. Театр з давніх-давен виконував роль своєрідного «вікна у світ», ставав вихователем, організатором публіки, прищеплював естетичні почуття, формував естетичний смак, активно відбивав соціальні протиріччя свого часу.

Оперне мистецтво як вид театрального притаманними лише йому засобами розкриває сутність свого часу, його досягнення і втрати, прагнення і розчарування. Жоден з видів мистецтва не спроможний на такому емоційному рівні висвітлити історичні події та людські почуття, як це властиве оперному мистецтву, і не тому, що опера – це синтетичний вид мистецтва, який поєднує в собі багато інших видів, створюючи новий. Цей синтез мистецтв не означає їх поєднання на рівноправних началах: провідну роль в оперному спектаклі завжди відіграє музика. Опера – це нссамперед синтез музичного і драматичного начал, з'єднання яких утворює сутність оперної вистави, яка міститься саме в органічному взаємопроникненні і в їхній відносній рівновазі. Проте сценічне життя оперного твору залежить не тільки від єдності музики і літературного лібрето. Значну роль у сценічній долі опери відіграє співацька й акторська майстерність, яка розкривається у створенні вокально-сценічного образу, а також вправність і тактовність диригента у музичному прочитанні партитури твору, вдумливість і винахідливість художника-сценографа, оригінальність думки і творча наснага оперного режисера.

Можливо тому оперне мистецтво завжди привертало до себе увагу не лише митців, які працюють в цій галузі, не лише прихильників-меломанів, але й тих, хто намагався з'ясувати, в чому ж таки полягає величезний вплив оперного мистецтва на людину, визначити, в чому полягає соціальна роль цього мистецтва, виявити позитивні риси та суперечливі моменти в існуванні оперного мистецтва.

Якщо взаємовплив музики і літературного лібрето розумівся як визначальне положення для опери як виду мистецтва, якщо співацька майстерність в оперному творі ніколи не заперечувалась і визнавалась як головна складова успіху оперного твору, а без провідної участі про виконання опери взагалі ніколи не йшлося, то роль режисера в оперній виставі була усвідомлена набагато пізніше. В ідеалі творці опери (композитор, лібретист) повинні укладати ансамбль однодумців з постановниками оперного твору (режисером, диригентом, сценографом) та виконавцями спектаклю (співаками-солістами, хором і оркестром). Проте шлях розвою українського оперного мистецтва доводить зовсім інше.

Питання оперної режисури висвітлювалося в працях К. Станіславського, А. Попова, М. Савіна, Т. Куришевої, Ю. Станішевського, Б. Покровського, М. Боголюбова, І. Вериківської та наукових роботах М. Черкашиної-Губаренко. Частково досліджуваний період розглядався у працях Ю. Станішевського та М. Боголюбова, а також А. Горбенка, Н. Лінник, М. Волкова, А. Солов'яненка, П. Чуприни, але всебічного аналізу проблеми оперної режисури названого періоду немає. В дослідженні цієї проблеми використані архівні матеріали з фондів Державного архіву Миколаївської області. Джерельною базою дослідження слугувала також періодична преса другої половини XIX століття, яка зберігається у фондах Інституту рукопису Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського.

Актуальність статті полягає у висвітленні проблеми формування і розвитку української режисури в національному оперному театрі.

Мета статті – простежити формування режисерського мистецтва в українському оперному театрі другої половини XIX століття.

Беззаперечно, що саме оперна вистава є способом життя оперного твору, остаточною творцем якого стає режисер. Саме від його компетенції в галузях музичного мистецтва, сценографії, вокальної й акторської майстерності співаків, організації сценічної дії хору і солістів, створенні творчої атмосфери в період підготовки оперної вистави значною мірою залежить успіх спектаклю. Проте розуміння значущості ролі режисера прийшло не одразу: в Україні цей процес почав своє формування у другій половині XIX ст. і досяг вершини у 30-ті роки XX ст.

Перші режисерські рішення вистав знаходимо вже у І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, В. Гоголя-Яновського. Однак це не були режисерські постановки в сучасному розумінні, адже про режисуру в той час ніхто і не дбав. Посада режисера з'явиться значно

пізніше, вона буде пов'язана з діяльністю українських аматорських музично-драматичних театрів другої половини ХХ ст.

Значну роль у розвитку українського оперного мистецтва зіграли дві події 70-х рр. ХІХ ст. – одержання М. Лисенком дозволів на постановку українських п'єс силами аматорів у приватних будинках (1872) і на постановку «Різдвяної ночі» у Миському театрі також артистами-аматорами (1874). Саме 1872 року у Києві утворився аматорський гурток, який згодом одержав назву Першого музично-драматичного гуртка м.Києва. На чолі гуртка стояли М. Лисенко та М. Старицький. Гурток проіснував до 1882 року. Спектаклі ставили в салоні сестер М. і С. Ліндфорс, а з 1874-1875 рр. – у Миському театрі та Китайській залі Київської біржі на Подолі. Прилюдні вистави гуртка були припинені у 1876 р. у зв'язку з дією Емського указу, але вистави у приватних будинках тривали й надалі.

На час появи «Різдвяної ночі» у Києві не існувало національних українських оперних кадрів й українського оперного репертуару. Виступала російська оперна трупа (з 1867 р.), проте до 1874 р. не відбулося жодної української оперної вистави. Вистава «Різдвяної ночі» мала благодійний характер: кошти від спектаклю пішли на користь голодуючих Самарської губернії. Високий виконавський рівень вразив сучасників, адже серед артистів лише двоє були музикантами-фахівцями: співак С. Габель (виконавець партії Пацюка, єдиний професійний співак, в майбутньому – професор Петербурзької консерваторії) і диригент Миського театру І. Альтані.

Отже, у 1874 р. режисером постановки оперети «Різдвяна ніч» М. Лисенка виступив М. Старицький, який представив дію вистави в етнографічному оформленні. З метою більшої достовірності в спектаклі використали спеціально запозичені з колекції українських старожитностей В. Тарновського предмети хатнього вжитку та запорізького вбрання. Диригував виставою І. Альтані. В спектаклі брали участь співаки-аматори і хор із 50 осіб. Постановка відзначалася витонченим виконавським ансамблем (з виконавцями особисто працював автор – композитор М. Лисенко). Таким чином, М. Старицький у своїй особі поєднав і лібретиста, і режисера-постановника. Він був гарним музикантом, грав на фортепіано і співав, чудово розумів музичне мистецтво. Поєднання таких фахових здібностей в особі режисера могло лише сприяти успіху тих численних вистав, які згодом йшли під його керуванням.

Прем'єра «Різдвяної ночі» перетворилася на справжнє свято української культури. Невідомий рецензент, підкреслюючи неординарний успіх вистави, відзначав, що вона викликала у глядачів «величезне захоплення і надзвичайне піднесення» [2].

Наступного, 1875 року, заявив про себе як режисер-постановник музично-драматичних вистав М. Кропивницький: під його керуванням відбулася вистава музичної картини П. Ніщинського «Вечорниці» силами аматорів Єлисаветграда. У цьому творі М. Кропивницький вдало відтворив не тільки етнографічний елемент, а й характерні риси українського народу завдяки продуманим мізансценам і визначенню місця кожного учасника вистави в сценічному просторі.

Уже ці вистави виявили ті основні принципи режисури, які стануть притаманними українському музично-драматичному театру: зацікавленість етнографічним елементом, увага до достовірності картин народного побуту, захоплення пісенним фольклором, злагоджений ансамбль виконавців. На початку 80-х років М. Старицький та М. Кропивницький завзято візьмуться за створення національного музично-драматичного театру, в якому звучатимуть не тільки музичні драми зі співами, «малоросійські опери», а й твори українського оперного мистецтва. Окрасою репертуару аматорських труп цих митців на довгі роки стануть «Наталка Полтавка», «Запорожець за Дунаєм», а також оперета «Чорноморці» й опера «Утоплена» М.Лисенка.

З набуттям постановчого досвіду М. Старицький та М. Кропивницький зосередилися на вихованні у своїх трупах універсальних виконавців, які б успішно виступали і в драмі, і в опереті, і в опері, а також добре знали на танцювальному і пісенному фольклорі. Результатом стало виникнення в Україні музично-драматичного театру, який одержав назву «Театру корифеїв». Трупі М. Старицького періоду 80-х років ХІХ ст. підкорялися складні оперні твори,

проте розширення репертуару ставало справою складною з-за постійних цензурних заборон, зокрема, не дозволялися постановки західноєвропейських опер в перекладі українською мовою.

На цей час в Україні діяли трупи М. Садовського, О. Сулова (учня М. Кропивницького), О. Суходольського, М. Васильєва-Святошенка й інших. Поступово проникало українське музично-драматичне мистецтво й за кордон: 1893 року трупа Г. Деркача показала в Парижі вистави «Наталка Полтавка» та «Назар Стодоля» з «Вечорницями». Постановки пройшли з величезним успіхом (деякі номери прийшлося повторювати на «біс»).

Ці видатні митці – М. Старицький і М. Кропивницький – представили хоча й схожі, але й відмінні моделі режисури музичних вистав. Кожен з них мав свої уподобання: в репертуарі трупи М. Старицького переважали музично-драматичні постановки, у М. Кропивницького – драматичні вистави. Проте їх поєднувала загальна мета – створення бездоганного акторського ансамблю виконавців. М. Старицький ішов шляхом створення переконливої сценічної атмосфери, в якій би грані акторського таланту засяяли як діамант у коштовній оправі. Звідси така підкреслена увага до декораційного оформлення, костюмів, реквізиту тощо.

М. Кропивницький, сам актор-корифей серед корифеїв, насамперед спирався на майстерність актора-виконавця, працюючи над розкриттям акторської індивідуальності, психологічною розробкою образів, постійно підкреслюючи провідне значення актора в спектаклі. Йому належить першість сценічного прочитання опери М. Аркаса «Катерина». Ця постановка здійснювалася при безпосередній участі композитора через активне листування між ним і постановником.

Опера «Катерина» була створена 1889 р. за поемою Т. Шевченка. Клавір виданий 1897 р. власним коштом автора. Прем'єра опери відбулася 1899 р. у Москві українською музично-драматичною трупою М. Кропивницького з оркеструванням Ф. Воячека та І. Прибіка. М. Аркас був композитором-аматором, отже звернувся за допомогою до фахового музиканта І. Прибіка, який й оркестрував оперу для малого симфонічного оркестру за друкованим клавіром.

Працюючи над лібрето опери, автор додав нові грані до її сюжету: ввів нові персонажі, які виразно представляли народні характери. Протягом п'яти років композитор не міг отримати дозвіл на друкування рукопису опери. Нарешті у 1897 р. такий дозвіл був отриманий. Опера «Катерина» вперше була виконана на Батьківщині митця – у Миколаєві, хоча представлена вона була лише у фрагментах. Повноцінна прем'єра відбулася в Москві 12 лютого 1899 р. у постановці спектаклю трупою М. Кропивницького в музичній редакції І. Молчанова. На афіші вперше називалося ім'я режисера вистави М. Кропивницького, що на той час було явищем неординарним. У чудовому ансамблі акторів яскраво вирізнялися О. Ратмирова (Катерина), М. Кропивницький (Батько), Д. Шевченко-Гамалій (Мати), В. Розсудов-Кулябко (Іван). Виправданим режисерським прийомом було введення «живих картин» під час сну головної героїні та у фіналі при зустрічі Івана з малим сином-жебракком (остання відповідала задуму композитора). Навіть танцювальні номери ставали коментаторами подій. Так, «Козак» з першої дії начебто жартома «підказує» подальший розвиток подій через рухи танцюристів: «...один парубок бокаса підтанцює до дівчини, але другий в мент його відкида і хапа ту дівчину і йде з нею в кружала...» [1, с. 13].

Вперше в Україні «Катерина» була поставлена в Києві лише 1899 р. Сам автор побачив свій твір на сцені аж 14 березня 1900 року під час гастролей трупи М. Кропивницького у Миколаєві.

Необхідно зазначити, що в названий період музичний театр в Україні був представлений не лише аматорськими музично-драматичними трупами, а й приватними оперними антрепризами, які постійно гастролювали у Києві, Харкові, Одесі. Російський оперний театр (перший в провінції й третій в Російській імперії) з'являється у Києві 1867 року

як театр приватної антрепризи. В цих антрепризах утвердився власний погляд і специфічне ставлення до праці режисера, докорінно відмінне від ролі режисера в аматорській муздрамі. Головною особою був диригент, який не лише проводив репетиції з оркестром та співаками, а й відповідав за постановку опери. Він виконував оркестровку клавирів, переоркестровку складних для певного складу оркестру окремих фрагментів опери, пристосовував музичний матеріал опер до вокальних можливостей солістів антрепризи, нарешті, він мав цілу бібліотеку оперних партитур, які могла виконувати антреприза «середньої руки». Диригент в разі потреби міг і сам «скомпонувати» таку-сяку оперу для «мистецьких сил» певної антрепризи. Така ситуація була здебільшого правилом, ніж винятком.

Практика приватних антреприз ґрунтувалась на посередньому рівні загального виконання музичного твору і на залученні до вистави так званих «гастролерів» або оперних «зірок», які й «витягували» навіть безнадійні вистави. Завдання ж оперного режисера в антрепризі мало зовсім інший характер, ніж в аматорському музично-драматичному театрі. В антрепризі він був буквально «за все», крім реально творчої режисерської праці. У його функції входило виконання наказів диригента, оформлення сцени, робота костюмера, «розвод» співаків по сцені з метою кращого звучання голосів та бачення артистами диригентської палички, щоб вчасно вступити з оркестром, вхід і вихід хору тощо. І це ще не всі обов'язки «театрального трударя» [3, с. 468]. Оперний режисер мав тримати в пам'яті силу силенну опер, які періодично поновлювалися (деякі режисери пам'ятали до 40 оперних творів і могли замінити диригента), диригував ансамблями та хорами за лаштунками сцени, керував монтажними роботами на сцені, розробляв і друкував афіші, укладав плани репетицій, уроків для хористів, виконував канцелярську та бухгалтерську роботу.

Постановка десятків оперних вистав за театральний сезон не давала часу навіть на опрацювання оперних партій солістами, все робилося нашвидкуруч, тексти партій їм підказував суфлер, а мелодії арій – диригент (навіть С. Рахманінову, стоячи за диригентським пультом на прем'єрі своєї опери «Алеко», довелося наспівувати партії виконавцям). Ні про якість виконавського ансамблю чи втілення режисерського задуму в таких умовах навіть і не йшлося. На афішах приватних антреприз значилися не тільки імена видатних гастролерів чи театральних диригентів, а й навіть суфлерів та машиністів сцени, але не режисера. Значна кількість перелічених обов'язків не мала нічого спільного з режисерськими завданнями і гальмувала формування професії оперного режисера в українському музичному театрі. Єдиним живильним поштовхом залишалася діяльність режисера в українському аматорському музично-драматичному театрі, і саме вона заклала підвалини майбутньої національної оперної режисури.

Таким чином, становлення української музичної режисури тісно пов'язане з творчою діяльністю М. Старицького та М. Кропивницького, які вперше в Україні окреслили завдання праці режисера музичного театру, показали необхідність цієї театральної професії, її виняткову роль у створенні музичної вистави та подальшому сценічному житті твору. Оскільки опера – мистецтво видовищне, глядач йде не лише слухати її, а й дивитися, і саме режисер виявляє в сценічних образах ідейну концепцію її музичної драматургії, тільки завдяки режисерові досягається поєднання усіх складових музично-сценічної виразності в оперному творі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Державний архів Миколаївської області. – Ф. 468. Аркас М. Лист М. Кропивницького до М. Аркаса від 21 лютого 1899 р., оп.1, од. зб. 8. – Арк.13.
2. Новая малороссийская опера [Заметки] // Киевлянин. – 1874. – 9 февраля.
3. Пазовский А.М. Записки дирижёра / А. М. Пазовский. – М.: Музыка, 1966. – 498 с.

I. О. КУСЯК

РОЛЬ СЦЕНІЧНОЇ МОВИ В ТРАНСФОРМАЦІЙНОМУ ПРОЦЕСІ ЦІННІСНИХ ОРІЕНТАЦІЙ СУЧАСНОГО АКТОРА

У статті розглядається роль сценічної мови у трансформаційному процесі ціннісних орієнтацій сучасного актора. Увага акцентована на тих цінностях, які є пріоритетними у повсякденній життєдіяльності творчої особистості.

Ключові слова: сценічна мова, сучасний актор, цінність, ціннісні орієнтації.

И. О. КУСЯК

РОЛЬ СЦЕНИЧЕСКОЙ РЕЧИ В ТРАНСФОРМАЦИОННОМ ПРОЦЕССЕ ЦЕННОСТНЫХ ОРИЕНТАЦИЙ СОВРЕМЕННОГО АКТЕРА

В статье рассматривается роль сценической речи в трансформационном процессе ценностных ориентаций современного актера. Внимание акцентировано на тех ценностях, которые являются приоритетными в повседневной жизнедеятельности личности.

Ключевые слова: сценическая речь, современный актер, ценность, ценностные ориентации.

I. O. KUSYAK

THE ROLE OF LANGUAGE IN THE SCENIC VALUES OF THE TRANSFORMATION PROCESS OF CONTEMPORARY ACTOR

The article examines the role of language in the scenic values .of the transformation process of contemporary actor. Attention accent on those values that are a priority in the everyday life of the creative personality.

Key words: scenic language, modern actor, value, value orientation.

Звук – це плацдарм нашого мистецтва.
Звуком малюєш видиме слово,
звуком відчуваєш, страждаєш, захоплюєшся,
звуком розповідаєш про місце дії, про світ,
природу, небо, моря і річки. І, звичайно ж, про
людей.

В. Яхонтов

Весь сенс існування людини у світі –
це духовне самоудосконалення.

С. Даньченко

Сучасний розвиток українського театрального мистецтва характеризується як період його трансформаційних процесів, що обумовлені пошуком шляху розвитку та зміни старих ціннісних орієнтацій на нові. Науково-технічний прогрес, глобальна комерціалізація та активний розвиток засобів комунікації зумовили формування масового мистецтва, яке суттєво впливає на традиційну систему цінностей вітчизняного театру, а також на духовний стан актора. Перевага матеріальних засад над духовними призводить до того, що моральна сутність

сучасного митця витісняється прагматизмом та примітивним мисленням. Знаменита фраза видатного театрального діяча М. Щепкіна «Театр – це храм, прийшов – священнодій, а ні – забирайся геть» [8] в театральному просторі, на жаль, перестала бути актуальною.

Все це безпосередньо впливає і на культуру сценічної мови – один з основних засобів театального втілення драматичного твору. Історично склалося, що до сценічного слова, яке звучало з професійних театральних сцен, завжди були високі вимоги, які диктувалися багатством мови української драматургії, на якій виховувалися цілі театральні покоління.

Т. Шевченко, Л. Українка, М. Старицький, І. Карпенко-Карий, Г. Квітка-Основ'яненко, М. Кропивницький, І. Кочерга та інші майстри своїм чудодійним текстом ставили перед найбільшими корифеями української сцени високі вимоги граничної правдивості та культури мови.

Сьогодні ж сценічне слово є найбільш слабкою ланкою в техніці сучасного актора і перестало бути пріоритетом його професійності. З багатьох сцен ми чуємо, як чудова наша мова з її співучістю, з її об'ємними голосними звуками все більше і більше витісняється вульгарним сленгом з уривчастим, різким, «гавкаючим» звучанням. Спостерігаємо невірну побудову фраз, «комканя» тексту, «з'їдання» закінчень слів, невиразну дикцію, неправильну постановку дихання, емоційну безбарвність і т.ін. Крім того, відбувається активна «русифікація» і так звана «американізація» нашої мови. Всі ці вищезазначені явища митці-делетанти дуже часто видають за нову манеру акторської гри, забуваючи, що театральне мистецтво – це одна з форм суспільної свідомості, що відображає дійсність у конкретно-чуттєвих образах. Тому як би актор не трактував свою роль, якого б методу не дотримувався, його професійний обов'язок – донести авторський текст до глядача без втрат, адже драматичний театр – це синтетичне мистецтво, яке орієнтоване насамперед на вербальну творчість, драматургію. Михайло Щепкін, ставлячи авторське слово на сцені в залежність від створюваної ролі, вважав, що для перетворення в образ необхідно передусім правдиве та грамотне проголошення тексту [5].

Сьогодні день існує цілий ряд розробок для розвитку та удосконалення техніки мови, створені різні методики, системи, однак це не впливає на критичну ситуацію зі сценічним словом в українських театрах. Як показує аналіз останніх досліджень і публікацій сучасних театральних діячів та мистецтвознавців, зниження авторитету театру в суспільстві на сучасному етапі відбувається через духовну кризу. Увага більшості акторів та режисерів направлена не на усвідомлення сенсу свого покликання – служінню театру, не на вдосконалення своєї техніки мови, пластики, інтелекту, етики, творчої дисципліни, а на матеріальне благополуччя і особистісний успіх, престиж та соціальний статус за мінімум зусиль.

Тому набувають актуальності дослідження ціннісних орієнтацій сучасного актора, які проявляються в його практичній творчій діяльності, впливають на культуру сценічної мови, яка звучить з багатьох українських сцен, на поведінку, сприйняття та розуміння суспільних явищ і подій.

Роль сценічної мови в ціннісних орієнтаціях актора висвітлювали у своїх працях такі видатні театральні діячі, як: М. Щепкін, К. Станіславський, М. Кнебель, Є. Гротовський, П. Брук та інші майстри театру.

Отже, метою статті є проаналізувати та визначити роль сценічної мови в трансформаційному процесі ціннісних орієнтацій сучасного українського актора. Акцентувати увагу на тих цінностях, які є пріоритетними в повсякденній життєдіяльності творчої особистості

Театр має свою структуру, свої завдання та служить для конкретних суспільних, просвітницьких цілей.

Кожна вистава – це своєрідний канал зв'язку, що несе певну інформацію. При цьому інформаційні можливості сценічної мови виявляються значно ширшими: художня мова більш зрозуміла, метафорична, емоційно яскравіша, ніж побутово-розмовна. Ідейний зміст вистави, а також наскрізна дія і надзавдання ролі в основному розкриваються через словесні дії – через слово. «...Слово є конкретним виразником людських почуттів» [5, с. 3]. Тому грамотність

сценічної мови має особливо важливу роль та значення, адже митець за допомогою живої мови формує світогляд глядача на життя, природу, суспільство і т.ін., виражає життєву позицію соціального суб'єкта. В. Сухомлинський зазначав: «Слово – найтонше доторкання до серця, воно може стати і ніжною, пахучою квіткою, і живою водою, що повертає віру в добро, і гострим ножем, і розпеченим залізом, і грудкою бруду ... Словом можна вбити, і оживити, поранити, і вилікувати, посіяти хаос та безнадію – одухотворити, розсіяти сумніви – і засмутити, створити усмішку – і викликати сльози, породити віру в людину – і посіяти зневіру, надихнути на працю – і привести в заціпеніння сили душі... » [12, с. 188]. К. Станіславський вважав словесну дію у виставі основним способом втілення авторської ідеї. Він прагнув того, щоб на сцені, як у житті, мова була нерозривно пов'язана з думками, завданнями і діями образу. Наслідуючи його, кожен актор повинен виховувати в собі потребу до постійного вдосконалення свого внутрішнього, духовного світу, до вивчення живої мови: «Виробляйте в собі необхідну витримку, дисципліну громадського діяча, який несе в світ прекрасне, піднесене та благородне» [9, с. 34]. Також митець повинен більше, ніж будь-хто з художників, подбати і про зовнішній, тілесний апарат, який вірно передаватиме результати творчої роботи почуття – його зовнішню форму втілення [10, с. 408]. Форма, за видатним українським театральним діячем Л. Курбасом, – це «нове, організаційне, що внесено в матеріал митцем у згоді з прикметами матеріалу, з законами творчості і сприймання, для розв'язання організаційних і ідеологічних завдань, що стоять перед митцем» [6, с. 39].

Внутрішня робота над собою полягає, за вказівкою Станіславського, у виробленні психічної техніки, що допомагає актору викликати в собі творче самопочуття.

Щоб діяти словом на сцені, актор повинен майстерно володіти технікою мови, тому що голос є головним виразником його почуттів. Неправильне використання голосо-мовного апарату під час фонації спричинює дефекти мови, які так само як, і вади зору чи слуху, обмежують активність, порушують органіку, притуплюють виразність та приводять до неможливості реалізувати свої думки у живе слово.

Свого часу відомий англійський режисер та театральний теоретик Пітер Брук визнав, що драматичний актор десь після тридцяти років перестає працювати над собою. Зважаючи на теперішній період соціально-економічних змін, кризовий стан суспільної свідомості, творчі люди у своїй професійній діяльності майже взагалі не приділяють уваги ролі сценічної мови, основному творчому чиннику. Більшість митців заклопотані повсякденними проблемами і негараздами, мають невисокий рівень культурних потреб, які зводяться до найбільш простих і невимогливих проявів – перегляду телепередач, відвідування барів, дискотек, в той час як відвідування церкви, виставок, музеїв, концертів класичної музики, читання книг не є поширеним способом проведення дозвілля сучасного актора, що спричиняє прагматизацію свідомості, усіх духовних джерел творчої особистості, моральну апатію та зникнення творчого «Я». Без усвідомлення митцем змісту моральних засад, якими він керується на сцені та у житті, неможливо визначити йому цілі своєї мистецької діяльності. Як результат у переважній більшості випадків сучасні актори вносять в театр різні життєві гидоти, плітки, пересуди, інтриги, наклепи, заздрість, дрібне самолюбство, забуваючи слова К. Станіславського: «В театр не можна входити з брудними ногами. Болото і пилюку обтрушуйте при вході, калощі залишайте в передпокої разом з усіма дрібними турботами, чварами і неприємностями, які псують життя і відволікають увагу від мистецтва. Відхаркайтеся, перш ніж увійти в театр. А ввійшовши, вже не дозволяйте собі плювати по всіх кутках» [9, с. 3].

Духовна краса творчої особистості здатна впливати на думки і поведінку суспільства. А театральне мистецтво в цілому становить стрижень духовної культури, є колективною пам'яттю людства, яка здійснює зв'язок поколінь, різних народів.

Л. Курбас свого часу писав, що театру потрібно повернутися до своєї первоформи – релігійного акту. Мистецтво все-таки за суттю, – акт релігійний. Тоді театр справді буде храмом, хоч усякі молитви будуть у ньому [6, с. 34].

Отже, якщо основою творчого «Я» сучасного актора в період трансформаційних процесів ціннісних орієнтацій будуть моральні засади, творча дисципліна, усвідомлення свого призначення в театрі, то роль культури сценічної мови як один з основних театральних засобів

виразності знову набуде головного чинника та стане пріоритетом його професійності. Все це посилює необхідність та актуальність дослідження духовних засад сучасного актора, які безпосередньо формують його творчу діяльність.

ЛІТЕРАТУРА

1. Вербова Н.П. Искусство речи / Н. П. Вербова, О. М. Головина, В. В. Урнова. – М.: Искусство, 1977. – 125 с.
2. Кнебель М.О. Слово в творчестве актера / М. О. Кнебель / [под общей редакцией Н. М. Горчакова]. – М.: Искусство, 1954. – 152 с.
3. Козлянинова И. П. Сценическая речь / И. П. Козлянинова, И. Ю. Промптова. – Москва: ГИТИС, 2000. – 511 с.
4. Кристи Г. Воспитание актёра школы Станиславского / Г. Кристи. – Москва: Искусство, 1968. – 456 с.
5. Куракина К. В. Основы техники речи в трудах К. С. Станиславского / К. В. Куракина. – М.: ВТО, 1959. – 103 с.
6. Курбас Л. Березиль: Из творчої спадщини / Лесь Курбас / [упоряд. і прим. М. Лабінського; Перед. Ю. Бобошка]. – К.: Дніпро, 1988. – 518 с.
7. Литосова М. Профессиональная речь актёра и режиссера (терминологические и нетерминологические словосочетания: учебное пособие) / М. Лйтосова. – М.: ГИТИС, 1989. – 208 с.
8. Мусский И.А. 100 великих актеров [Электронный ресурс]: http://text.tr200.biz/knigi_nauchno_obrazovateljnaja/?kniga=161&page=5.
9. Станиславский К. С. Этика: Издание Музея Московского Орденов Ленина и Трудового Красного Знамени Художественного Академического Театра СССР им. М. Горького / К. С. Станиславский. – Москва, 1947. – 35 с.
10. Станіславський К. С. Работа актора над собою: В 2-х частинях / К. С. Станіславський. – К.: Мистецтво, 1953. – 671 с.
11. Станиславский К. С. Собрание сочинений, т. I / К. С. Станиславский. – М.: Искусство, 1954. – 516 с.
12. Сухомлинский В. А. Как воспитать настоящего человека: (Этика коммунистического воспитания). Педагогическое наследие / [сост. О. В. Сухомлинская] / В. А. Сухомлинский. – М.: Педагогика, 1990. – 359 с.

УДК 792. 03 (477.84)

Л. С. ВАНЮГА

ПЕРШІ ГАСТРОЛІ ТЕРНОПІЛЬСЬКОГО ОБЛАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ ІМ. Т. Г. ШЕВЧЕНКА

У статті висвітлено початковий період діяльності Тернопільського обласного українського музично-драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка, проаналізовано маршрут перших гастролей театру в Російську Радянську Федеративну Соціалістичну Республіку (РРФСР), звернено увагу на соціокультурні умови в яких, знаходився театр у 1951–1952 рр.

Ключові слова: Тернопільський обласний український музично-драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка, репертуар, постановка, гастролі, режисер, актор.

ПЕРВЫЕ ГАСТРОЛИ ТЕРНОПОЛЬСКОГО ОБЛАСТНОГО УКРАИНСКОГО МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА ИМ. Т. Г. ШЕВЧЕНКО

В статье раскрыто начальный период деятельности Тернопольского областного украинского музыкально-драматического театра им. Т. Г. Шевченко, проанализировано маршрут первых гастролей театра в Российскую Советскую Федеративную Социалистическую Республику (РСФСР), обращено внимание на социокультурные условия, в которых находился театр в 1951–1952 гг.

Ключевые слова: Тернопольский областной украинский музыкально-драматический театр им. Т. Г. Шевченко, репертуар, постановка, гастролы, режиссер, актер.

THE FIRST TOURS OF THE TERNOPIL REGIONAL UKRAINIAN MUSICAL DRAMATIC THEATER NAMED OF T. G. SHEVCHENKO

In the article reflected primary period of activity Ternopil regional ukrainian musical dramatic theater named of T.G.Shevchenko, analysed route of the first tours of theater in Russian Soviet Federal Socialistic Republic (RSFSR), appealed attention on sociocultural terms in which a theater was in 1951–1952.

Key words: Ternopil regional ukrainian musical dramatic theater named of T. G. Shevchenko, repertoire, raising, tours, producer, actor.

В Україні, як і в СРСР загалом, концертно-гастрольна діяльність була однією з нечисленних функціонуючих культурних індустрій. У цей час українське професійне мистецтво перебувало під подвійним (союзним та республіканським) партійним керівництвом. Воно випробовувало на собі досконало розгалужену, методично розроблену систему контролю та насадження ідеологічного диктату, який змушував митців засобами єдиного загальнообов'язкового методу соцреалізму здійснювати пропаганду потрібного системі політичного курсу.

Оскільки всі професійні мистецькі колективи були державними чи комунальними (так само, як і всі концертні зали та інші майданчики для виступів), а всі професійні митці або працювали в одному з таких закладів (театр), або були членами офіційних творчих спілок (спілка театральних діячів), то будь-який гастрольний виступ здійснювався із затвердженням плану роботи організації і на кошти, передбачені плановим бюджетним фінансуванням. Без такого фінансування годі було уявити гастролі радянських театрів, адже з комерційного боку всі вони мали «планово-збитковий» характер через фіксовано низькі ціни на квитки, за нечисленними винятками.

Гастрольну діяльність Тернопільського обласного академічного українського драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка у свій час вивчали П. Медведик, О. Корнієнко, Ю. Кройтор.

Мета статті – висвітлити малодосліджений період діяльності Тернопільського обласного українського музично-драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка, проаналізувати магістраль перших гастролей театру, звертаючи увагу на соціо-культурні особливості повоєнного періоду.

Станом на 1951 рік театр перебував, за оцінкою рецензента Константинова, в досить проблемному стані, оскільки доводилося працювати в складних умовах. У Тернополі в 1951 році проживало 24–25 тис. жителів, з них активних глядачів 2500–3000. В театрі на той час було 375 комерційних місць, через це нові вистави могли проходити не більше 5–6 разів. Щоб виконати фінансовий план, театру треба було 2–3 рази на місяць ставити нові вистави, що абсолютно неможливо. У зв'язку з цим доводилося показувати старий репертуар. Паралельні вистави проходилися (зокрема в 1951 р.) нерегулярно та випадково, переважно в пунктах,

розташованих за 10–30 км від обласного центру. Виїзди до глибинних районів не проводилися через відсутність справного транспорту.

Художнє оформлення виїзних вистав – декорації та меблі – мали убогий вигляд.

Попередня робота щодо популяризації вистав, організації глядачів не проводилися, тому вистави не давали належного фінансового ефекту [1].

Протягом шести років театр працював переважно у своїй області, гастрольна діяльність обмежувалась тільки ближніми містами (Коломия Івано-Франківської області (30.5–16.6) 1946 р., Хотин (18.7–29.7), Кам'янець-Подільський (31.07–26.08) Хмельницької області 1951 р. [6, с. 247] .

Керівництво театру неодноразово зверталось в Комітет з питань мистецтв УРСР з приводу організації гастролей, проте Укргастрольбюро не вирішувало питання про гастролі театру навіть в суміжних областях (в порядку обміну сценами з Волинським, Дрогобицьким, Рівненським театрами).

У 1952 році свого роду визнанням театру став дозвіл Всесоюзного комітету мистецтв на виїзд театру за межі України, а саме в РСФСР.

Наказом обласного відділу в справах мистецтв від 26 квітня 1952 р. затверджено план-графік гастролей Тернопільського обласного українського музично-драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка в такому порядку: червень місяць – міста Армавір та Майкоп, липень – Новоросійськ та Єйськ, серпень – Керч.

Затверджений, погоджений з обласними партійними організаціями, гастрольний репертуар 16 вистав: «Правда», «Калиновий гай», «В степах України» О. Корнійчука, «Вогні молодості» Кравченка, «Честь сім'ї» Г. Мухтарова, «Весілля з приданим» М. Д'яконова, «Під золотим орлом» Я. Галана, «Ї друзі» В. Розова, «Весілля в Малинівці» Л. Юхвіда, «Одруження» М. Гоголя, «Украдене щастя» І. Франка, «Майська ніч» М. Старицького за М. Гоголем, «Маруся Богуславка» В. Чаговця за М. Старицьким, «Підступність і кохання» Ф. Шіллера, «Наталка Полтавка» І. Котляревського, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського [2, с. 8].

Питання гастролей театрів за межами республіки було під суворим контролем як обласних, так республіканських органів. Тернопільський театр не був винятком. Згідно з розпорядженням Комітету в справах мистецтв Української РСР №-Г-6/96 від 6 червня 1952 року дирекції Тернопільського обласного українського музично-драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка необхідно було кожної декади телеграфно доповідати обласному відділу в справах мистецтв та Комітету в справах мистецтв при Раді Мистецтв Української РСР про перебіг гастролей за такою формою:

- 1) прибуток – план, фактично;
- 2) загальна кількість вистав, з них радянських.

Після закінчення гастролей театру в кожному місті надсилати до Управління театрів Комітету в справах мистецтв Української РСР звіт за такою формулою:

- 1) назва міста, де відбулися гастролі;
- 2) дати гастролей;
- 3) репертуар, скільки разів йшла кожна п'єса та скільки глядачів її відвідало;
- 4) прибуток – план та фактично;
- 5) видаток – план та фактично;
- 6) загальна кількість вистав – план та фактично [2, с. 11].

Підготовка театру до гастролей проходила в надзвичайно складних умовах, майданчики заплановані для вистав були нерентабельні. Протягом травня на місці гастролей з місцевими організаціями було змінено весь гастрольний план театру, що дало позитивні наслідки.

В гастролях збіглися лише три п'єси репертуару театру з репертуаром місцевих театрів і тих, що гастролювали перед ним: «Під золотим орлом» Я. Галана, «Честь сім'ї» Г. Мухтарова, «Одруження» М. Гоголя. З випуском студією ім. О. Довженка картини «Украдене щастя» за п'єсою І. Франка (постановка драматичного театру ім. І. Франка, режисери Ісаак Шмарук та Гнат Юра) аналогічна вистава з репертуару була знята. Вищеназвані вистави були зняті з репертуару під час гастролей в Новоросійську.

Театр підготувався до перегляду репертуару перед виїздом на гастролі, проте представники Комітету в справах мистецтв України на перегляд вистав не приїхали, тому репертуар переглядався лише місцевими партійними органами. Перед гастролями та на гастролях було проведено капітальний ремонт всього діючого реквізиту без переробки декорацій.

Містами гастролей було визначено Армавір (5.06–28.06), Єйськ (5.07–28.07), Новоросійськ(1.08–31.08).

Розпочав театр гастролі в Армавірі 5 червня виставою «Правда» О. Корнійчука. «Вистава пройшла з великим успіхом. Появу на сцені В. І. Леніна, роль якого виконував артист В. Сохацький, зал зустрів бурхливими оплесками» [5]. Усі вистави театру користувалися великою популярністю, та потрібно зазначити, у відгуках переважають «Правда» О. Корнійчука, «Під золотим орлом» Я. Галана, «Ії друзі» В. Розова, «Весілля в Малинівці» Л. Юхвіда, «Маруся Богуславка» В. Чаговця за М. Старицьким. Особливо акцентували увагу на п'єсах О. Корнійчука керівники партійних організацій підприємств.

Одним із завдань, що стояло перед колективом театру, було проведення громадсько-політичної роботи серед працівників, службовців та інтелігенції безпосередньо на фабриках, заводах, цехах, установах, військових частинах тощо. У програмі гастролей передбачалися творчі зустрічі, які складалися зі вступного слова, в якому йшла мова про економічні та культурні досягнення Західних областей України (зокрема Тернопільщини), а також концертних програм, в яких виконувалися українські народні пісні і пісні радянських авторів, художнє слово, уривки з вистав. Такі концерти дуже подобалися глядачам і давали змогу обслужити якнайбільше населення, що, у свою чергу, сприяло виконанню фінансового плану.

Проте серед відгуків є й такі: «Наш колектив залишився задоволений і дякує вам. Але побажання: бажано виступати в своїх національних костюмах, це ще більше додавало б вашому колективу успіху» [4, с. 26]. Це говорить про те, що колектив мало пропагував українську культуру, а притримувався загальної радянської.

Наступним містом гастролей згідно з графіком був Єйськ.

«...Гастролі в Єйську (Краснодарський край) Тернопільського українського драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка... Глядачі тепло сприймають вистави тернопільців. Крім вистав, актори театру провели масову роботу на заводах, фабриках і підприємствах міста. Театр провів творчі зустрічі на заводах «Молот», механічному, консервному, рибному та ін.» [3, с. 2].

З виступу заступника голови виконкому міської ради депутатів трудящих міста Єйська Зінченка Ф. І. на заключному концерті театру ім. Т. Г. Шевченка 28 липня 1952 р.: «Приїзд в наше місто такого творчого колективу, як Тернопільський український театр ім. Т. Г. Шевченка – одного з визначних театрів України – є подією в культурному житті нашого міста. Тернопільський театр дозволив нам познайомитися з видатними творами театральної культури соціалістичної України. Такі вистави, як «Правда», «Весілля з приданим», «Під золотим орлом», «Ії друзі», «В степах України» та інші показали, що театр стоїть на рівні завдань, поставлених театральному мистецтву у відповідності з історичними постановами ЦК ВКП (б) з ідеологічних питань» [4, с. 22].

Глядач активно відвідував спектаклі та відзивався про театр з пошаною, про що свідчать листи акторам театру після гастролей. Ось уривок з листа до акторки театру С. Коваль: «...Після від'їзду Вашого театру якимось стало сумно. Я деколи сяду на лавочці біля театру і мені здається, що я знову побачу афіші, де буде написано «Правда», «Маруся Богуславка», «Майська ніч» і т.д. у виконанні Тернопільського театру.

Ваш колектив не тільки добре грав, він завоював любов глядача до себе. Глядачі нашого міста цінили мистецьку працю Ваших акторів, її зв'язок з народом. Робітники та службовці з великим задоволенням слухали концерти на підприємствах та в закладах.

Особливої уваги заслуговують артисти вашого театру Сохацький у виконанні тов. Леніна, писаря в «Майській ночі», Антків – Тараса Голоти, секретаря, подружжя Голець, особливо в заключному концерті. Довгополок, Виноградова, Недошитко з його голосом. Ви,

Сусанно Василівно, у «Весіллі в Малинівці», де ви грали Гапусю, і в «Марусі Богуславці», де грали маму Марусі, та інші також.

Добре було б, якщо б Ваш колектив театру на наступний літній сезон 1953 року знову приїхав у наше невеличке містечко і показав на сцені нашим глядачам свою роботу, свої досягнення в галузі театрального мистецтва. Думаю і впевнена, я висловлюю не тільки свою думку, але і багатьох товаришів... Н. Т. Мурзенко. Єйськ 13. 08. 1952 р.» [4, с. 47].

Останнім містом гастролей був Новоросійськ, де колектив театру, як і в попередніх містах, головну ставку робив на творчі зустрічі з громадськістю.

«...Окрім вистав, на сцені міського літнього театру творчий колектив виступає з шефськими концертами на підприємствах міста. На цементних заводах «Октябрь», «Пролетарій» на Новоросі, вагоноремонтному, бондарному заводах, на заводі «Красный двигатель», в 18-й дистанції колії, на швейній фабриці, будівельному управлінні тресту, Новороспромстрой» [3, с. 2].

Загалом під час гастролей відбулося 40 творчих зустрічей, якими охоплено біля 13 тис чоловік. Вся робота була позитивно оцінена місцевою пресою та багаточисленними подяками та відгуками глядачів. У творчих зустрічах брав участь весь колектив театру. Найактивнішими серед тернопільців були Голець М. А. (34 творчих зустрічі), Буланова В. К., Яроцький І. О., Капатський К. О. (21 творча зустріч).

Підсумовуючи гастрольну роботу Тернопільського обласного українського музично-драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка за літній період 1952 року в містах Краснодарського краю (Армавірі, Єйську та Новосибірську), слід відзначити, що, незважаючи на всі проблеми, які виникали в процесі підготовки та проведення гастролей, колективу театру вдалося зарекомендувати себе як гідного (з точки зору обласних, республіканських та Всесоюзних органів) представляти українське театральне мистецтво за межами республіки, що й підтвердилося в 1953 р., коли театр знову виїхав на гастролі в РРФСР.

Своєчасно та вміло проведена дирекцією театру організаційна робота в містах гастролей (зокрема директора театру Квітки Г. П.) дали свої позитивні наслідки.

За три місяці гастролей обласного театру ним було дано 125 спектаклів (план 118 спектаклів), з яких 75 п'єс радянської драматургії, що становить 61%. Обслужено 56639 чол. при плані 32385. Фінансові прибутки за планом 278400 крб., фактично – 354166 крб. Таким чином, виконання виробничого плану театром на гастролях становить 106%, а фінансового 127% [3, с. 22].

Місцева преса, газети «Армавірська комуна», «Єйська правда», «Новоросійський робочий», обласна газета «Вільне життя» та республіканська газета «Радянське мистецтво» більше 30-ти разів висвітлювали на своїх сторінках роботу обласного театру на гастролях, що свідчить про неабиякий інтерес громадськості до театрального мистецтва загалом і Тернопільського театру зокрема.

ЛІТЕРАТУРА

1. Державний архів Тернопільської області (далі ДАТО). – Ф. Р-872, оп. № 1, Д. 23 Характеристика состояния Тернопольского театра им. Шевченка на 15 мая 1951 г. – 2 ст.
2. ДАТО. – Ф. Р-872, оп. № 1, Д. 30 Приказы областного отдела по делам искусств за 1952 г. – 29 ст.
3. ДАТО. – Ф. Р-872, оп. № 1, Д. 28 Статьи из газет о работе театра. – 5 ст.
4. ДАТО. – Ф. Р-872, оп. № 2, Д. 6 Отзывы зрителей о спектаклях театра за 1952 г. – 50 ст.
5. Творческий вечер украинского драмтеатра. Первый спектакль // Армавирская коммуна. – № 112. – 6 июня 1952 г.
6. Театральна Тернопільщина. Бібліографічний покажчик / [уклад.: П. К. Медведик, В. Я. Миськів, Н. К. Іванко]. – Тернопіль: Підручники і посібники, 2001. – 264 с.

УДК 792. 07 (477)

В. А. ХИМ'ЯК

**РЕЖИСЕРСЬКІ НОВАЦІЇ АНАТОЛІЯ БОБРОВСЬКОГО У ПОСТАНОВЦІ
КОМЕДІЇ «МАРТИН БОРУЛЯ» 1983 РОКУ**

У статті розглянуто режисерські здобутки заслуженого артиста УРСР А. Бобровського у постановці комедії «Мартин Боруля» на сцені Тернопільського обласного українського музично-драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка. Проаналізовані головні методичні принципи у створенні вистави та охарактеризовані акторські досягнення В. Ячмінського, І. Бикова, М. Коцюлима.

Ключові слова: концепція, режисер, сатирична комедія, психологічна партитура, художник, автор, Тернопільський обласний український музично-драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка, В. Ячмінський.

В. А. ХИМЯК

**РЕЖИССЕРКИЕ НОВАЦИИ АНАТОЛИЯ БОБРОВСКОГО В СОЗДАНИИ
КОМЕДИИ «МАРТИН БОРУЛЯ» 1983 ГОДА**

В статье рассмотрено режиссерские достижения заслуженного артиста УССР А. Бобровского в постановке комедии «Мартин Боруля» на сцене Тернопольского областного украинского музыкально-драматического театра им. Т. Г. Шевченко. Проанализовано главные методические принципы в создании спектакля и охарактеризованы актерские достижения В. Ячминского, И. Быкова, М. Коцюлима.

Ключевые слова: концепция, режиссер, сатирическая комедия, психологическая партитура, художник, автор, Тернопольский областной украинский музыкально-драматический театр им. Т. Г. Шевченко, В. Ячминский.

V. A. KHIMYAK

**THE PRODUCER ANATOLY BOBROVSKY'S INNOVATIONS IN THE PRODUCTION OF
THE COMEDY «MARTIN BORULYA», 1983**

The article observes the director's achievements of the merited artist of the USSR Anatoly Bobrovsky in staging comedy «Martin Borulya» in Ternopil regional ukrainian musical dramatic theater named of T. Shevchenko, analyzes the main methodological principles in creating plays and acting achievements of V. Yachminsky, I. Bykov, M. Kotsyulym are described.

Key words: concept, producer, satirical comedy, psychological score, artist, author, Ternopil regional ukrainian musical dramatic theater named of T. Shevchenko, V. Yachminsky.

Історія Тернопільського обласного українського музично-драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка повоєнного сорокаріччя надзвичайно багата яскравими виставами, талановитими особистостями. Поза увагою дослідників серед недооцінених майстрів тернопільської сцени залишився Анатолій Вікторович Бобровський (1935–2005 рр.), який вписав як режисер і актор своєрідну і вагому сторінку в історію українського театрального мистецтва. Сьогодні ми зосередимо увагу на постановці вистави «Мартин Боруля» режисером А. Бобровським.

Постановки за п'єсами І. Карпенка-Карого на тернопільській сцені в період 1945–1985 рр. досліджували О. Корнієнко, П. Медведик, С. Завалков, Б. Мінц, К. Житник, В. Гладкий, Я. Ган, але інформації в цих публікаціях про постановку вистави «Мартин Боруля» недостатньо. За сорок років було здійснено 9 постановок: тричі ставилася «Безталанна» (1946, 1951, 1971 рр.),

тричі (1948, 1952, 1974 рр.) – «Наймичка», «Суєта» (1951 р.), «Гріх і покаєння» (1977 р.), та найбільш значимою, на нашу думку, була постановка «Мартина Борулі» 1983 р.

Мета статті – висвітлити творчі здобутки режисера А. Бобровського, акторів В.Ячмінського, І.Бикова. М. Коцюлима та інших у виставі «Мартин Боруля» 1983 р. на сцені Тернопільського музично-драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка.

До постановки однієї з найкращих українських комедій Тернопільський театр звернувся майже через сто років від часу її написання. «Мартин Боруля» написаний у 1886 р. Постановку театр доручає актору і режисеру, який зіграв чимало ролей і здійснив більше двох десятків постановок на сценах Тернопільського обласного українського музично-драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка та Хмельницького музично-драматичного театру імені Г. І. Петровського, заслуженому артисту УРСР Анатолію Вікторовичу Бобровському. Серед вистав, поставлених режисером, такі: «Кар'єра Артура Уї» Б. Брехта, 1975 р., художник К. Сікорський, музика Б. Янівського; «Доля людини» П. Градова за М. Шолоховим, 1976 р., художник М. Стецюра, музичне оформлення А. Бобровського, Б. Гриба, хореограф А. Гончарик; «Дикий ангел» О. Коломійця, 1979 р., художник М. Стецюра, музика Б. Янівського; «Привиди» Г. Ібсена, 1982 р., художник К. Сікорський, музичне оформлення Є. Корницького. Ці вистави – кращі надбання тернопільських шевченківців.

Як режисер підійшов до цієї складної роботи? Адже за майже столітню історію «Мартина Борулю» ставили в багатьох театрах України, нагромаджено великий сценічний досвід і навіть склалась певна традиція у прочитанні знаменитої комедії. Інерція нашого мислення породила стереотипи, що мовою театру зветься «штампами». Вчорашнє відкриття у виставі згодом ставало традицією. Не без гіркої іронії у свій час зауважив видатний режисер Г. Товстоногов: «Традиція – це добре забальзамований труп» [5, с. 81].

Перше питання, яке виникло перед тернопільським режисером-постановником, хто такий Мартин Боруля та яка його соціальна суть.

Мартин Боруля – «нащадок вільних козаків», які в минулому не знали кріпацтва. З багатьох соціальних причин і обставин він осів на землі колишніх польських поміщиків, яких немало було в пореформений час у царській Росії, особливо на півдні України – в Херсонській губернії. Осів він як чиншовик, тобто довічний орендатор землі у цих поміщиків. Доля таких чиншовиків була дуже незавидна, бо власник землі мав право будь-коли, з будь-якого приводу або й без нього, просто з примхи зігнати з насидженого місця небажаного орендаря і пустити його, як кажуть, з торбою.

Як щось заповітне плекав Боруля мрію про дворянство. Саме воно мало піднести в ньому гідність людини, утвердити його в правах власника мізерного господарства. Дворянство – це верх його бажань і мрій; для цього Мартин почав судову тяганину, яка, кінець кінцем, ледь не розорила його; для цього він влаштував свого сина в суд, сподіваючись зробити з Степана чиновника, хоча ніяких на це прав його син не має, бо навіть не закінчив міського училища; для цього він з усіх сил намагається віддати свою дочку Марисю – хорошу дівчину, яка вміє і любить працювати, за Націєвського, що приїхав з міста, хоча цей чиновник – п'яниця, розпусник і дівчина не любить його. Та все це тільки перешкоди, через які намагається переступити Мартин Боруля.

Захоплений маніакальною думкою будь-що здобути дворянство, Боруля занехаяв господарство, посварився з сусідами, калічить свого сина, бажаючи зробити з нього чиновника, розбиває щастя дочки, відмовляється віддати її за простого працюючого хлопця, якого вона кохає. Саме ці обставини хвилювали постановника. Адже тут зав'язувався вузол протиріч між ціллю і способом досягнути її. Та трапилось те, чого і слід було сподіватися: у дворянстві Борулі відмовили.

А. Бобровський своїм розумінням цієї проблеми розшифрує і зримо реалізує тезу Г. Товстоногова: «основа основ задуму – бачення головного героя» [4, с. 38].

Друга проблема, що цікавила А. Бобровського у процесі постановки вистави «Мартин Боруля», – жанр. Не стільки жанр комедії як такої, а саме жанрові особливості майбутньої вистави. За автором, «Мартин Боруля» – комедія. І все. А якщо подивитись з позиції теперішнього часу і, що суттєво, врахувати розвиток комедійного жанру за сто неповних років?

Ці обставини не давали спокою режисеру. Ґрунтовно вивчивши природу п'єси, постановник вирішує, що домінуючим жанром «Мартина Борулі» є сатирична комедія.

Як відомо, для сатиричної комедії характерна гострота прояву. Її комізм деформує звичайні, розповсюджені, вирвані із нормальної суті речей явища і надає їм житейську недолугу, а передусім абсурдну і гротескову форму, яка викриває їх хибну комічну сутність. Сама логіка комедійного ефекту умовна, але, користуючись нею, режисер показує в характерах негідне як життєве і типове, як узагальнене і загальнолюдське.

Основним структурним ядром будь-якої комедії, особливо сатиричної, слугує анекдот, казус, неймовірна пригода, непорозуміння і т.ін. Розгорнувши анекдот за допомогою своєї фантазії і уяви драматурга, режисер витворює дію, що рухає розвитком сюжету. Тут на кожному кроці можуть бути алогізми, що складають «вторинний логічний ряд», що виникає в підтекстах, тобто у внутрішніх планах комедійної дії. Але, що цікаво, в результаті анекдотичних і абсурдних положень і виникає сумний комізм, що викликає сміх нової якості, сміх «крізь невидимі світу сльози», і цей комізм вкупі з трагізмом утворює трагізм смішного, який і визначає жанровий підтекст вистави. «Мартин Боруля» у постановці А. Бобровського – сатирична комедія з яскраво вираженим трагікомічним підтекстом. Алогізми і нісенітниця, прийоми комедійного абсурду нав'яні в ній поетикою драматургії М. Гоголя, А. Чехова, а іноді ловиш себе на думці, як виразно звучать у виставі елементи мольєрівського «Міщанина у дворянстві».

Одне з головних питань у сатиричній комедії – питання конфлікту. Ним визначається її особливість, її відмінність від, наприклад, водевіля та інших форм комедіографії. Для автора головний герой конфліктує з усіма і це не підлягає сумнівам, та режисер розділяє контрконфліктуючих дійових осіб на три своєрідні групи, немов пропускаючи Мартина Борулю через «три кола пекла». Перше коло домашнє – дружина, Марися, Степан, Омелько; друге – поміщик Красовський, Трандалев, Націєвський; третє – ті невидимі, майже містичні дійові особи, від яких залежить бути йому дворянином чи ні. Як бачимо, конфлікт багатоплощинний, він вигранює характери, робить їх опуклішими і соціально значущими. Такий конфлікт комедії вищий, серйозніший, філософічніший, ніж у п'єсах несатиричного плану. Будь-який водевіль або ж будь-яка лірична комедія виявиться сходиною нижче за обсягом життя, за монументальністю характерів.

Основу конфлікту складає комічна боротьба, яка і ведеться смішними засобами, часто нелогічними і недолугими, що викликають насмішку і іронію. Маємо на увазі, що сміх – незрима і головна дійова особа комедії, через нього і автор, і режисер багато скаже, а може і своє: особисте і найсокровенніше. Ось ця комічна боротьба і надає комедії особливу веселу насмішкувату або іронічну тональність, ту «родзинку» комедійної дії, без якої не може бути комедійної п'єси, а значить, і вистави. Слід зауважити, що конфлікти в комедіях дуже важко типізуються. Тут немає апробованих загальних правил. У кожного автора залежно від задуму своя конфліктна структура. Важливо, щоб комічна конфліктність, намальована автором, була проявлена режисером у всій повноті правди обставин і характерів і одночасно виявляла хто є хто.

А. Бобровський вдало підмітив, що І. Карпенко-Карий драматизує комедію: в природу жанру вводить мотиви драматизму і трагізму, лірики і навіть публіцизму.

Режисер бачить яскраво виписані драматургом образи, розробленість їх з філігранною майстерністю, гострі комічні й сатиричні ситуації, його захоплює внутрішня енергія твору, що вимагала та просила простору, і висувала на перший план актора у вирішенні проблеми втілення комедії на сцені. Виставу уже не могли рятувати ні гарна пісня, ні обрядовість. У п'єсі майже немає змін декорацій, і вона, на думку постановника, буде гнітити актора. Для вирішення цих непростих завдань режисер обирає досвідченого, цікавого і несподіваного художника Михайла Григоровича Стецюру, відомого постановками на тернопільській сцені. Разом з режисером А. Бобровським Михайло Григорович «збудував» для Мартина Борулі хутір: просторе подвір'я, хата (ззовні та інтер'єр), хлів, комора, вулики; на подвір'ї зламаний віз, а може його уже переробляють на панський фаєтон. Така несподівана організація сценічного простору дала можливість режисеру будувати сцени не тільки в хаті, як того

просить автор, а й на подвір'ї, біля воза, біля хати і навіть на хаті. Це дуже цікава знахідка – Мартин виглядав Трандалева, Націєвського, використовуючи драбину, яка височіла над стріхою. Цю яскраву метафоричну мізансцену режисер запропонував актору в час його монологів-роздумів, сварок тощо.

Трете, що було суттєвим для режисера А. Бобровського у концепції створення вистави – виконавці ролей, а особливо роль Мартина. Постановник приймає рішення, яке викликало подив у всіх працівників театру: на роль Мартина він призначає тоді заслуженого артиста УРСР Володимира Ячмінського, якому на вигляд було не більше сорока років з умовою, що актор не буде використовувати віковий грим. Інші виконавці теж «омолоджували» виставу, а Марися, Степан, Микола були настільки юними, що їхній максималізм здавався напівдитячим, що було дуже доречним. Я. Мосійчук, Б. Шмигельська, О. Мосійчук, М. Складан, П. Мальований, П. Рудзік, І. Сачко, лиш І. Ляховський (Націєвський) за десять років роботи в театрі зіграв значні ролі. Для багатьох молодих участь у виставі «Мартин Боруля» була добрим стартом. А. Бобровський, маючи дар і досвід педагогічної роботи, умів і дуже любив працювати з молоддю. Він щедро ділився багатим досвідом, оберігав молодих від легких стежок у професії. Тільки титанічна праця з молодими забезпечила ансамбль у виставі. Не можна не сказати про молодого Миколу Велешука у ролі Протесія Паньожки. Цікаві, яскраві фарби знаходить молодий актор для змалювання цієї епізодичної постаті.

Вихором через усе подвір'я влітає Мартин – Ячмінський, знімаючи свитку, шапку, спішно переодягається у «дворянське», щоб зустріти Трандалева. Моложавий, невисокого зросту, цупкий, рухливий, згусток енергії, у якого все є – подайте тільки для головного щастя дворянство.

Режисер наголошує на головному моменті у першій картині – від'їзді Степана до міста. Наймити без кінця носять пакунки, корзини, наповнені добром відповідно «до звання». Відчуття, що Мартин уже дворянин, не покидає його ні на мить. Особливо вражають акторські знахідки, коли Мартин віддає важливі, на його думку, розпорядження, пов'язані з від'їздом Степана. «Не дружи з нерівнею, краще з вищими, ніж з нижчими» [1, с. 156]. І, нарешті, від'їзд, напучування сина: «Слухай старших, виписуй почерк, завчай бумага напам'ять... Трись, трись між людьми, і з тебе люди будуть» [1, с. 159]. Такий кінець першої картини. Режисер Бобровський розділив п'ятиактну комедію на дві частини, тому антракт буде після третьої дії (за автором).

Благоговійно виносив «бомаги» як найдорожчий скарб. Образа, якої заподіяв йому поміщик-дворянин Красовський, глибоко запала в душу Борулі – Ячмінського, і він згоден на все – позови, видатки, аби допекти кривдникові й посадовити Красовського до в'язниці. Це маніакальне бажання Мартина не покидає його впродовж всієї вистави. З якою насолодою актор вимовляє слова «апеляція», «встречний» і «поперечний іск», «тюрма», [1, с. 150-152], аж прицмокує.

Тут ми бачимо дітей Мартина Борулі – Степана (О. Мосійчук, М. Складан), Марисю (Я. Мосійчук, Б. Шмигельська). Молоді актори, випускники Дніпропетровського театрального училища, наділяють своїх героїв цікавими і несподіваними рисами. Перед батьками Степан слухняний, хороший хлопчик, а насправді – це вже юнак, який встиг зіпсуватися в чиновницькому середовищі.

Сина Мартин ніжно любить і пишається ним як майбутнім носієм дворянських привілеїв. Дочку Марисю він теж любить, але менше, бо вона нелегко прилучається до «дворянської» культури, і Борулю – Ячмінського щиро ображає (аж підкидає) просте, селянське звернення дівчини до батьків – «тато», «мамо» тощо, замість «папаша», «мамаша» або «папінька», «мамінька» [1, с. 153].

Іншої вдачі Боруліна дочка Марися. Це вольова дівчина, з настійливим характером, успадкованим від батька. Недарма Мартин так і говорить про дочку: «Вона не дурна, в ній батькова кров, розбере, не бійсь, де пан, а де мужик» [1, с. 163]. Хороша, щира і відверта дівчина палко кохає сільського парубка Миколу (П. Мальований, П. Рудзік), сина сусіди Гервасія Гуляницького. Але на шляху до їхнього щастя стоїть перешкода – батькове бажання будь-що видати свою дочку лише за дворянина або чиновника. Марися любить батька, трюхи

жаліє його, не скоритися йому не може, тому повинна діяти хитроумно. Отут-то виявляється її характер, розум, енергія, кмітливість.

У виставі Боруля – сім'янин. Незважаючи на зовнішню буркотливість, він людина доброго серця, міцно любить свою подругу життя, яку ніжно називає «душкою» [1, с. 164].

Дружина Парася (А. Антонюк та Я.Мельник) – це приваблива, по-своєму розумна, ніжно любляча мати і дружина. Замолоду це була, очевидно, гарна дівчина. Хоча на вигляд Парася й сувора, але насправді це м'яка і добра жінка. Як мати на все ладна для дітей. Особливо ніжна з дочкою, та її найбільше непокоїть поведінка Мартина.

У психологічній партитурі В. Ячмінський яскраво і талановито, синтезуючи трагедійне і комічне, накреслює параболу настроїв і переживань одурманеного манією своєї величі Борулі – від гордої впевненості у своїх дітях – спадкоємцях до поблажливого ставлення до сусіди Гуляницького, від роздратування тупістю наймита Омелька до несамовитого обурення, несподіваний спалах розгубленості, коли чиновник Націєвський своєю втечею знеславлює Борулю в очах гостей і всього села.

Дуже цікаве рішення картини знаходить А. Бобровський, коли Гервасій Гуляницький прийшов сватати свого сина Миколу на Мартиновій дочці Марисі. Режисер яскравим штрихом підкреслює, що для Мартина сватання Миколи – подія прохідна, тому Боруля приймає Гуляницького та Дульського (М. Підгурський) не в хаті, як це завжди було, як вимагає, зрештою, обряд, а перехоплює їх на подвір'ї, не залучаючи до важливої розмови дружину Палажку. Сватам відмовлено, бо Мартин не хоче віддати свою дочку «дворянку» за простого селянина, мужика-хлібороба. Ображений Гуляницький застерігає, що вся ця «дворянська» витівка може луснути. Дружба двох статечних людей порушена, хоч вони товаришували мало не з дитинства.

На думку режисера, образ Гервасія дуже важливий в концепції побудови вистави. Гуляницький – протиставлення Мартинових устремлінь. Вони однакового віку з Мартином і однакових статків. Різниця лише в тому, що Гервасій, маючи в минулому такі ж підстави «зробитися дворянином», відмовився від них, присвятивши себе хліборобству, і тепер врівноважена, спокійна людина, яка знає справжню ціну дворянству і тому скептично ставиться до Борулиних витівок. Ця обставина змусила режисера призначити себе на роль Гуляницького (пізніше її виконував актор О. Олійник).

П'єса дає широкий простір для розкриття образу Омелька як персонажа комічного. По ходу дії він часто викликає сміх, в його ролі безліч ефектних моментів комічного характеру, він навіть немовби придуркуватий, а все це дає широкі можливості актору для комікування. У прем'єрній виставі роль Омелька виконував заслужений артист УРСР І. Биков, згодом актор М. Коцюлим.

...Мартин нервує. Він чекає повернення Омелька з міста зі звісткою про приїзд жениха. А Омелька все немає. Боруля-Ячмінський, чекаючи «благу вість» про жениха, залазить на самий верхочок драбини. Нарешті, заходить наймит Трохим (В. Бурко) і повідомляє, що Омелько боїться іти до хати, бо у місті його обікрали. Мартин від цієї вістки ледве втримується на драбині, щоб не звалитись на землю, опановує себе, повільно спускається на землю.

Сцени Боруля-Омелько – найяскравіші у виставі. Тонко і майстерно вибудовані, сягали такого емоційного впливу на глядачів, що без кінця перериваються гучними оплесками. І, як справедливо зауважив великий шанувальник вистави академік Ростислав Коломієць, «ніби нічого не грають, говорять своїми голосами, ні на чому особливо не акцентують – а відірватись не можна. Як вони це роблять? У виконанні цих майстрів Мартин і Омелько були насамперед друзями, як, власне, було і в житті. Омелько-Коцюлим оберігав, всіляко опікувався, ледь не лікував свого друга. Твердо стоячи на ґрунті фактів, він, як Санчо Панса Дон Кіхота, боронив беззахисного ідеаліста, який сягнув бозна-куди» [2, с. 36-37].

В найкритичніший момент приїхав з міста письменоводитель Грандальов (Т. Давидко, М. Безпалько). Зраділий Боруля – Ячмінський цілком певний, що письменоводитель привіз утвердження в дворянстві. «Отже, пане Красовський, – каже Мартин, – я тобі покажу, яке я бидло і яке теля мій син!» [1, с. 168].

Замість утвердження в дворянстві Трандальов привіз рішення суду про виселення Мартина з землі поміщика Красовського. Боруля вражений, ілюзії зникли, він у розпачі, проте не здається: можна ще віддати дочку заміж за чиновника, який ось-ось повинен приїхати з міста. Честолюбним і корисливим прагненням Мартина Борулі протиставляються світлі, поетичні поривання його дочки Марисі та її нареченого Миколи. Режисер з любов'ю вибудовує хвилюючу оповідь про чистих душею і морально здорових людей, щастю яким перешкоджає «лінія», що на ній так уперто стоїть батько. Ця Мартинова лінія – причина глибокої духовної драми Миколи й Марисі. Завдяки такому рішенню сцени, Марися стає центральною фігурою у третьому акті. Від її рішення залежить чи збудеться Мартинова мрія.

Звістка про те, що жених уже на підході, перевертає дім Борулі з ніг на голову. Непоміченим заходить Націєвський. Німа сцена, що нагадує фінал «Ревізора».

Друга дія вистави шевченківців починається з великих готувань до заручин Марисі з Націєвським (І. Ляховський, І. Сачко). На обід запрошено знатних людей округи з сім'ями, прибувають музиканти.

Боруля-Ячмінський енергійний, невтомний. Здається, немає таких перешкод, яких він не міг подолати. Переконати цю невгамовну людину або примусити її змінити свої переконання – дуже важко. Цю режисерську тезу актор втілює з такою переконливістю у правоті своїх вчинків, з такою фанатичною впертістю, що іноді стає за нього страшно. Часом здається, що він переступає межу нормальності. Але за мить дивишся в його ясні, добродушні очі і бачиш, що все це тільки шумовиння забобонів, які захопили людину, що природою своєю він зовсім непоганий і простодушний. Актор дає зрозуміти і те, яким міг би стати його герой, коли б життя його було людським. Виконавець ролі нас переконує, що Боруля – український хлібороб, звиклий обробляти поле, який з гідністю носить ім'я трудової людини.

Дужче грому вражає Мартина звістка, яку сповіщає Омелько. Жених утік і просив передати батькам, що ніколи більше до них не приїде, що він нібито «пошуткував».

Родина Борулі залишається обплъована і зганьблена.

Усі ілюзії Борулі зруйновані. Повернувшись з погоні за женихом, Мартин тяжко захворів. До того ж одержано повідомлення, що йому відмовлено у дворянстві. Усе надірвалося в ньому. Актор проводить цю сцену на високому емоційному напруженні, блискуче балансує між трагедією і комедією. Він буквально старів на наших очах і по-дитячому розпачливо кидав невпопад репліки. Боруля близький до смерті. Дружина і дочка не знають, що з ним робити.

Зворушлива сцена примирення Гуляницького з невдахою-дворянином Мартином. Гервасій радить своєму другові спалити всі «дворянські папери», бо вони, крім нещастя, нічого не дають. Сцена прощання з дворянством, мрією свого життя у виконанні В. Ячмінського вражала трагікомізмом. Тільки йому відомими засобами актор ставав таким монументальним, що, здавалося, сягає падуг, адже десь там, під самим небом, була його мрія про те, може, хоч його онукам пощастить відновити себе в дворянських правах, може, син... Але тут він дізнається, що син «поза штатом» і зовсім звільнений зі служби. Син повідомляє, що йому, Борулі, відмовлено в дворянстві через дрібницю. Не так написано прізвище. У нових «бомагах» скрізь пишеться: «Боруля», а в старих – «Беруля». Оця злощасна різниця між «бе» і «бо» остаточно вирішила долю невдачливого дворянина. І тут ми бачимо диво – повернення Мартина з висоти і перетворення в малесенького чоловічка, який безпомічно стоїть посеред свого хутора, прибитий тяжкою звісткою з повними сліз очима...

Смисл вистави «Мартин Боруля» зводиться до простої думки, що на землі треба жити натуральним господарством, тоді не буде ні чинів, ні грошей, ні воєн, що само по собі зло. Режисер забарвлює цю серйозну «толстовську», «тобілевицьку» настанову в гумор, а носіїв певних рис характеру, що відповідають моральним категоріям добра, зла, жадібності, агресивності перетворює в соковиті, життєводостовірні сатиричні образи, бо Анатолій Бобровський – режисер, який любить несподівані сценічні пристосування, гру деталі, імпровізацію в середині строго заданого малюнка. Він бере сюжет п'єси як канву і по ньому розміщує, немов би вишиває, фантастичні сцени різних перетворень, лукаві діалоги, несподівано прекрасні знахідки, щедро даруючи акторам щасливе і вірне самопочуття

існування на сцені. Режисер дає кожному актору каркас, умовний кордон, а вони всередині цих кордонів повинні проживати гранично вільно, в імпровізаційному самопочутті. Але і це ще не все. Для режисера Бобровського була ще одна свята театральна заповідь: під час дії глядач не повинен думати про гру акторів, режисерські прийоми і «викрутаси», він згадає про це потім, коли покине театр, необхідно, щоб він постійно жив тим, що і творці вистави, щоб він знову і знову повертався думками до побаченого і почутого в театрі. Вище досягнення актора і режисера – біль за те, що відбувається в світі, потрясіння глядача, його співпереживання з тими почуттями і думками, які несе вистава незалежно від жанру. А це сказано у Чехова: «Тільки те прекрасне, що серйозне».

Мабуть, у цьому і секрет тернопільської вистави «Мартин Боруля».

Отже, «Мартин Боруля» Івана Карпенка-Карого у постановці А. В. Бобровського на сцені Тернопільського обласного українського музично-драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка у 1983 р. можна вважати однією з кращих вистав повоєнного сорокаріччя. Образність, психологічна ґрунтовність і достовірність, романтизм режисер зумів сфокусувати у дуже своєрідній виставі-притчі, яка мала подальший вплив на постановки української класичної п'єси не тільки на тернопільській сцені.

ЛІТЕРАТУРА

1. Карпенко-Карий І. / Іван Карпенко-Карий // Мартин Боруля. Драматичні твори. – К.: Наукова думка, 1989. – С. 149-193.
2. Коломієць Р. Живий і неповторний / Ростислав Коломієць // Душа осяяна театром. Життєвий і творчий шлях народного артиста України Мирослава Коцюлима. – Тернопіль: Джура, 2010. – С. 36-39.
3. Кусяк І. Творча діяльність видатного українського театрального діяча А. Бобровського / І. О. Кусяк // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнаюка. Серія: Мистецтвознавство. – № 2. – 2011. – С. 159-162.
4. Товстоногов Г. Зеркало сцени / Г. Товстоногов. – Т. 2. – Ленінград, 1979. – С. 38.
5. Товстонов Г. Сучасність в сучасному театрі / Г. Товстоногов. – Л.–М., 1962. – С. 81.
6. Хім'як В. Анатолій Бобровський – актор, режисер, педагог / В'ячеслав Хім'як // Просценіум. – Львів, 2005. – № 1-2. – С. 68-71.

УДК 792.077 (477.84) XIX–XX

П. О. СМОЛЯК

ДІЯЛЬНІСТЬ ДЕНИСІВСЬКОГО АМАТОРСЬКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО ГУРТКА В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРНО-ПРОСВІТНИЦЬКОГО РУХУ ТЕРНОПІЛЬЩИНИ КІНЦЯ XIX – ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ XX СТОЛІТТЯ

У статті розглядається історія діяльності аматорського театального гуртка села Денисова Тернопільського повіту в контексті культурно-просвітницького руху кінця XIX – першої третини XX століття. Акцентується увага на ролі керівників – Й. Вітошинського, П. Рибачка, В. Шарика, В. Самиці, Я. Людкевича як активних акторів та режисерів. Звертається увага на акторський склад, репертуар драматичного гуртка та його втілення на аматорській сцені.

Ключові слова: товариство «Просвіта», національна свідомість, народний дім, театральний гурток, вистава, костюм, декорація.

**ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ДЕНИСОВСКОГО ЛЮБИТЕЛЬСКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО КРУЖКА
В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬСКОГО ДВИЖЕНИЯ
ТЕРНОПОЛЬЩИНЫ КОНЦА XIX – ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА**

В статье рассматривается история деятельности любительского театрального кружка села Денисова Тернопольского уезда в контексте культурно-просветительского движения конца XIX – первой трети XX века. Акцентируется внимание на роли руководителей – И. Витошинского, П. Рыбака, В. Шарика, В. Самицы, Я. Людкевича как активных актеров и режиссеров. Обращается внимание на актерский состав, репертуар драматического кружка и его воплощение на любительской сцене.

Ключевые слова: общество «Просвита», национальное сознание, народный дом, театральный кружок, представление, костюм, декорация.

P. O. SMOLYAK

**ACTIVITIES OF THE DENYSIV AMATEUR THEATRICAL SOCIETY IN TERMS OF
CULTURAL AND EDUCATIONAL MOVEMENT IN TERNOPIL DISTRICT IN THE END
OF THE XIX CENTURY AND THE THE FIRST THIRD OF THE XX CENTURY**

The article reveals the history of the activities of the amateur theatrical society of the village of Denysiv of Ternopil district in terms of cultural and educational movement in Ternopil region in the end of the XIX century and the the first third of the XX century. the article focuses on the role of such active actors, directors and leaders as Y. Vitoshynskyi, P. Rybak, V. Sharyk, V. Samytsa, Ya. Liudkevych. The attention is paid to the cast of actors, the repertoire of the dramatic society and its realization on the amateur stage.

Key words: «Prosvita» society, national consciousness, folk recreation centre, theatrical society, play, costume, scenery.

У другій половині XIX – першій третині XX століть у Галичині (тодішній складовій Австро-Угорської імперії, а з 1919 р. Польщі) майже у всіх селах та містечках великого розвитку набуло аматорське театральне мистецтво. Це пов'язано з тим, що воно діяло під патронатом культурно-освітнього товариства «Просвіта», яке знаходилося у Львові й вважалося найбільш масовою і найавторитетнішою громадською інституцією. Його діяльність була спрямована на поширення серед місцевого населення освіти і культури, формування духовності, національної свідомості та патріотизму.

Дослідженням просвітницького руху Галичини, в тому числі Тернопільщини кінця XIX – першої третини XX ст., займалися О. Герман, А. Грицан, Б. Савчук, І. Зуляк, Б. Головин. Аматорське театральне мистецтво цього періоду висвітлювали Р. Пилипчук, О. Боньковська, О. Казимиров, П. Медведик, Б. Савак та інші історики і краєзнавці, але ця сфера дослідження переважно мала загальний характер, меншою мірою торкалася діяльності аматорських гуртків окремих сіл, що пов'язано із малою кількістю архівного та фактологічного матеріалу.

Мета статті – висвітлити історію діяльності аматорського театрального гуртка села Денисова Тернопільського повіту (теперішнього Козівського району) в контексті культурно-просвітницького життя краю другої половини XIX – першої третини XX століть.

Село Денисів Тернопільського повіту в другій половині XIX століття відрізнялося від інших околичних сіл містечковою культурно-мистецькою аурою. Тут зазвичай спостерігався більший потяг місцевих жителів до освіти та культурних цінностей. За свідченнями місцевих краєзнавців, колись села Купчинці та Денисів носили спільну назву – містечко Бродилів – і ця назва походила від непрохідної трясовини (бродів) біля русла річки Стрипи. Тодішні дві сторони містечка з'єднувалися між собою високим земляним (по броду аж до річки) насипом і

розвідним мостом, виготовленим із дерев'яних колод. А назва села походить від імені засновника хутора – Дениса, який у давнину був сполучений греблею із Купчинцями [12; 15].

Село Денисів у другій половині XIX ст. славилося культурно-освітніми установами. У центрі села були розміщені школа, читальня «Просвіти», крамниця, пожежна сторожа та сільськогосподарський магазин. Недалеко цих будівель на початку XX століття був установлений до сторіччя від дня народження величавий пам'ятник Тарасу Шевченку. А поруч з будівлями стояла мурована церква Святого Миколая з дзвіницею та пам'ятником на згадку про звільнення від панщини 15 травня 1848 року [3, с. 476-477].

Варто зауважити, що товариство «Просвіта» та його філії розгорнули активну діяльність у складних для галицьких українців історичних умовах. Галичина в цей час перебувала під владою Австро-Угорської імперії і користувалася до деякої міри автономними правами, особливо в культурно-освітній сфері. Такого роду соціокультурні реалії дали привід денисівському осередку «Просвіти» активізувати діяльність у напрямі пробудження та утвердження національної самосвідомості. Адже «Просвіта» стала тією організацією, яка розповсюджувала серед місцевих мешканців україномовні книги, часописи, формуючи в них інтерес до національної історії та культури. Особливу роль у цих процесах відігравали місцеві провідники товариства (це були в основному священники й вчителі), що мали значний вплив на місцеве населення й уміли спрямувати його на розвиток та поширення освіти, культури, мистецтва і навіть на суспільно-політичну діяльність.

Культурно-освітні традиції в селі Денисові стали основою для заснування однієї з перших у Галичині читалень «Просвіти», відкритої 24 січня 1874 року [3, с. 476; 11, с. 9; 2, с. 27] (до речі, денисівський осередок, за свідченнями письменників-земляків та краєзнавців, з'явився ще в 1870 р., тобто на 2 роки пізніше від заснованої організації «Просвіта» в м. Львові (1868 р) і на 6 років швидше, ніж у Тернополі (1876 р.)). Її засновниками були місцевий священник Йосиф Вітошинський, учитель Омелян Бородієвич, дяк Іван Дідич, війт Іван Гарап'юк, а також місцеві селяни Лука Макогін, Данило Богач, Іван Самиця, Прокіп Стислович [14, с. 15]. Однак є відомості, які заперечують ці дані. Документи, які зберігаються в Державному архіві Тернопільської області, дають підстави стверджувати, що денисівська «Просвіта» була офіційно зареєстрована в 1899 році. Це засвідчують підписи членів громади села Денисова, які виявили бажання «заложити» в себе читальню «Просвіти» [5, арк. 47]. Такі ж дані містяться й у Центральному державному історичному архіві України в місті Львові [16, арк. 1]. Очевидно, до цього часу (1899 р. – П. С.) денисівська «Просвіта» існувала без офіційної реєстрації у Львові.

На початковому етапі своєї діяльності читальня «Просвіти» у Денисові працювала переважно в неділю та в дні релігійних свят. Провідниками культурно-освітньої діяльності в цей час були священник Йосиф Вітошинський та вчитель Омелян Бородієвич. Вони проводили активну просвітницьку роботу: виступали перед місцевим населенням з лекціями, готували і вели збори, програми мистецьких вечорів тощо.

При місцевому осередку Товариства «Просвіта» почав діяти спочатку чоловічий, а згодом – мішаний хори. Керував цими колективами священник Йосиф Вітошинський.

Йосиф Сильвестрович Вітошинський (1838–1901 рр.) народився в Косові в багатодітній сім'ї священника. Закінчив Перемишльську гімназію, де здобув музичну освіту у відомих педагогів Л. Седляка та Ф. Лоренца. Вони в той час були керівниками гімназійного та кафедрального хорів, у яких співав юний гімназист. З 1864 р. Й. Вітошинський студіював богослов'я у Львівській духовній семінарії [13, с. 87]. З 1868 р. аж до кінця свого життя він жив і працював у селі Денисів Тернопільського повіту і там став головним провідником культурно-мистецького життя, яке дало широкий резонанс не тільки в околицях, але й по всій Галичині [10, с. 100]. Створений енергійним денисівським парохом у 1870 році селянський хор почав виступати з концертними програмами не тільки в Денисові, а й в околичних селах та містечках. За власні кошти отець Йосиф Вітошинський закупив у Чехії музичні інструменти й організував у селі духовий оркестр [13, с. 88].

Хоровий та інструментальний гуртки стали основою для організації отцем Йосифом Вітошинським ще й драматичного, який був одним із перших сільських аматорських колективів

на теренах Галичини. Передумовою його створення було те, що денісівські хористи неодноразово перебували з концертами у великих повітових містечках та у місті Львові і мали можливість переглядати вистави як професійних, так і аматорських театрів. Це й стало приводом для створення в Денисові у кінці 1880-х років при читальні «Просвіти» аматорського драматичного гуртка, який в 1891 році показав у stodолі на приходстві першу виставу «За сиротою і Бог з калитою» М. Кропивницького. Місцеві жителі Денисова надзвичайно тепло сприйняли виступ акторів-початківців. Серед них були Антін Савак (виконавець ролі Миколи), Іван Варениця (роль Податковського). Роль Марти зіграла дочка Івана Варениці Марія. Прем'єра першої вистави захопила денісівських аматорів, і в подальшому постановки наступних вистав були складнішими за підбором драматургічного матеріалу та грою виконавців. Це були вистави «Наталка Полтавка» І. Котляревського, «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка, «Назар Стодоля» Т. Шевченка [1, с. 244]. Театральні дійства вимагали добре підготовлених солістів – виконавців головних ролей, хористів та музикантів для оркестрового супроводу. За придбані від показу вистав кошти, а також за благодійні внески місцевих мешканців просвітяни побудували в центрі села народний дім з великим залом для проведення концертів та вистав, який був знищений 1914 р. під час Першої світової війни [1, с. 257].

Йосиф Вітошинський як режисер при постановках вистав особливу увагу звертав на їхнє музичне оформлення. Адже воно значно посилювало сприйняття драматичного твору та надавало йому сценічного забарвлення. Таке мистецьке доповнення можна було використати лише при наявності добре підготовлених у музичному плані учасників театральних дійства (Денісів у другій половині XIX століття славився музичними талантами на всю Галичину).

Акторський склад місцевих драмгуртківців у перші роки своєї діяльності складався переважно з учасників старшого покоління. Однак з часом у денісівську «Просвіту» вливалася молодь, в якій були дещо інші погляди на культурно-мистецьке та громадське життя. Через це відбувалися непорозуміння під час вибору репертуару та рекомендацій акторів на головні ролі. Внаслідок цього на збори, що відбулися в новому громадському домі, «Іван Варениця, Іван Кузів (син Микитів) та Іван Кузів (Сосніїв) винесли на розгляд питання про припинення діяльності читальні «Просвіти». Старші члени, на противагу молодшим, відмовилися від статуту «Просвіти» і прийняли статут москвофільської читальні ім. Качковського, котра здебільшого пропагувала релігійну літературу. Після такого розколу читальня ім. Качковського зайняла приміщення в новому громадському домі, а читальня «Просвіти» розмістилася в хаті Антона Савака [14, с. 18-19].

Денісівська молодь навесні 1899 року, заснувавши нову організацію «Просвіти», створила драматичний гурток, який підготував для своїх членів першу виставу. Її прем'єра відбулася в stodолі одного з членів громади. Це була п'єса М. Кропивницького «За сиротою і Бог з калитою», яку місцеві жителі вже бачили кілька років тому у постановці Йосифа Вітошинського. Це було дещо інше (нове) прочитання п'єси. Воно викликало великий резонанс у сільських мешканців, було продовженням театральних традицій, які заклали члени «Просвіти» старшого покоління.

У 1902 році після завершення будівництва народного дому члени новоствореної «Просвіти» почали орендувати концертний зал. У новому приміщенні на суд глядачів була представлена вистава «Бідна на світі, пещена дитина» М. Устияновича. Головну роль у цій виставі, за свідченням Богдана Савака, виконала місцева вчителька Олександра Самиця [14, с. 19].

Активну просвітницьку діяльність після смерті Йосифа Вітошинського продовжив тодішній студент філософії Львівського університету Григорій Головка. Він очолив керівництво місцевого мішаного хору та духового оркестру, які час від часу виступали не тільки перед денісівцями, а й в околичних селах і містечках.

У 1903 році осередок москвофільського товариства імені Качковського об'єднався з осередком місцевої «Просвіти» для спільної культурно-освітньої роботи. У цей час читальня «Просвіти» поповнила свої фонди новою літературою, привезеною студентами університету Григорієм Головкою, Ільком Кузівим, Остапом Бородієвичем та Остапом Скибінським зі

Львова. В переліку були й драматичні твори, і це стало хорошим матеріалом для розширення репертуару драматичного гуртка [14, с. 20].

У передвоєнні роки денисівці активно займалися постановкою та показом вистав на сцені народного дому. Про це свідчать звіти читальні «Просвіта» у с. Денисів. Так, 1913 р. аматори показали своїм односельчанам такі вистави: «Ох, не люби двох» М. Альбиковського, «Безталанна» І. Карпенка-Карого, «Заверуха» Л. Лотоцького, «Підгіряни» М. Вербицького [6, арк 3].

На жаль, буремні роки Першої світової війни перервали діяльність театрального гуртка. З початком війни Тернопіль та кілька повітів воєводства окупувала російська армія. З перших днів російської окупації у Галичині була заборонена діяльність «Просвіти», а також усіх партій, товариств та клубів. Під час воєнних лихоліть Першої світової денисівський драматичний гурток припинив свою діяльність, було зруйновано народний дім та інші споруди, збудовані зусиллями та коштом денисівської громади.

Після Першої світової війни, коли Австро-Угорська та Російська імперії розпалися, з 1919 р. землі Східної Галичини та Західної Волині перейшли під владу Польщі. Дозвіл на відновлення діяльності філії «Просвіта» в Тернополі і по селах Тернопільського воєводства було отримано в 1921 р. Польська влада вороже ставилася до діяльності читалень «Просвіти», переслідувала активних діячів і старалася використати будь-яку нагоду, щоб заборонити функціонування тієї чи іншої читальні. Для показу концертів, вистав та інших урочин сільські громади щоразу брали дозвіл у повітовому старостві, дуже часто просвітяни отримували заборони на їхні прохання.

В 1924 році в денисівській «Просвіті» активізувалося культурно-освітнє життя. Незважаючи на те, що кожна вистава чи концертна програма прискіпливо цензурувалися польською владою, місцеві ентузіасти-просвітяни посилили свою роботу, намагаючись створювати значну культуротворчу противагу польським шовіністам. У цей час відновили свою діяльність денисівський драматичний гурток, режисером якого був Василь Шарик, мішаний хор під керівництвом Івана Рибак та духовий оркестр (керівник Степан Павлишин) [14, с. 20].

У 1925–1926 роках у Денисові було збудовано новий народний дім, який передали місцевому осередку «Просвіти». Зокрема, у звіті читальні «Просвіти» за 1926 рік зафіксовано, що в цей час активно працював театральний гурток, який складався з 18 учасників. Його очолював Василь Шарик. Протягом року на суд глядачів аматори представили 6 вистав [16, арк. 4].

Діяльність денисівського драматичного гуртка з кожним роком все більше посилювалася. Це, зокрема, відзначено у звітах читальні «Просвіти» за 1931–1933 роки. У звіті за 1931 рік зафіксовано, що в Денисові існував театральний гурток, який мав 20 членів, керівником гуртка був Василь Шарик. Протягом року аматори показали 11 вистав [16, арк. 7]. Впродовж 1933 року театральний гурток, ймовірно, мав ще більшу кількість акторів. Це пояснюється тим, що для сценічного оформлення підготували нові декорації: хатній інтер'єр та фрагмент сільської вулиці. У перелік одягу входило 7 костюмів, 6 жупанів, 2 пари шароварів. За звітний період відіграли 7 вистав: «За батька», «Серед бурі» Б. Грінченка, «Гаркуша» О. Стороженка, «Між двох сил» В. Винниченка, «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка, «Захар Беркут» І. Франка, «Жидівка вихрестка» І. Тогобочного. Керувати гуртком продовжував Василь Шарик, а деякі вистави були поставлені місцевим актором-аматором Петром Рибак [16, арк. 12].

У Великодній четвер 1934 року в Денисові пожежа знищила 179 господарств (у тому числі й народний дім) [14, с. 20]. Через те в цьому році театральний гурток не дав жодної вистави. Адже згоріли вщент костюми, декорації та інше театральне обладнання [16, арк. 16].

У наступному 1935 році драматичний гурток знову активізував свою роботу. Його очолив місцевий актор і постановник вистав Петро Рибак. Завдяки старанням нового керівника розширився склад акторського колективу, кількість якого збільшилася до 35 чоловік. За рік роботи режисер оновив театральні реквізити: декорації, костюми тощо. У театральній бібліотеці нараховувалося 24 п'єси. Впродовж року драматичний гурток показав місцевим та околичним мешканцям 6 вистав. Серед них: «Ніч під Івана Купала» М. Старицького, «Хмара»

О. Суходольського, «Жидівка-вихрестка» І. Тогобочного, «Там, де воля ніжним квітом завітчана» (автор невідомий), «Клуб Суфражисток» Д. Гунькевича [16, арк. 20].

Невдовзі на звітних зборах осередку «Просвіти» керівник драматичного гуртка Петро Рибак вніс пропозицію побудувати нове приміщення народного дому. Місцеві активісти-просвітяни розпочали збір коштів на будівництво. Як зазначає краєзнавець Богдан Савак, «першим допомогу надав Микола Коваль, який офірував 16 кубометрів каменю. У 1936 році було збудовано великий на той час народний дім, котрий використовується за призначенням й до сьогодні. Його будували всією громадою, оскільки майже всі мешканці села належали до «Просвіти» [14, с. 20].

У новозбудованому народному домі мистецьке життя розвивалося з новими силами. Найпліднішою серед аматорських гуртків була діяльність театрального. У кінці 30-х років керівництво гуртка очолив молодий і талановитий актор, а згодом і постановник вистав Василь Самиця¹. Колектив під його головуванням нараховував 30 осіб [9, арк. 87-88]. Акторський склад гуртка оновився представниками молодого покоління, серед них: Мирослав Шегедин, Володимир Стадник, Микола Стадник, Ярослава Іваськів, Євгенія Качалуба, Марія Рибак, Марія Войцехівська, Стефанія Шебивлок, Стефанія Возьмірська, Ольга Пуга, Марія Соломко, Роман Корпак, Ольга Дусановська, Іван Перожак, Богдан Миколишин, Богдан Микитів, Іванна Перожак, Ольга Кузів, Марія Білас, Ольга Гурецька, Богдан Шарик, Марія Макогін, Ольга Бендюга, Ольга Бунковська, Зіновій Бурин, Василь Буковський, Іван Куліч, Ганна Макогін, Іванна Кушельовська [14, с. 21; 4, арк. 3]. Для постановок вистав режисер використовував нові декорації, костюми та інше театральне приладдя, кількість котрого щороку збільшувалась. У 1938 р. аматорський гурток під керівництвом В. Самиці показав 8 вистав, серед яких «Лицарі ночі» Г. Лужницького, «Вихрест» А. Уманька, «Пройдисвіт» М. Вовчок та інші [9, арк. 87-88].

У 20–30-х роках ХХ ст. у селі Денисові діяли 2 читальні «Просвіти», також були читальні і на хуторах. У хуторських драматичних гуртках, зокрема на хуторі Веснівка, керівником був Григорій Микитів. Під його керівництвом працював такий акторський склад: Катерина Вівчар, Галина Коваль, Марія Чамбул, Маркіян Савак, Іванна Генсюр, Іван Рибак, Анастасія Микитів, Тетяна Микитів [4, арк. 1]. Вони брали участь у виставах «Криваві перли» Д. Гунькевича, «Поки сонце зійде, роса очі виїсть» М. Кропивницького, «Маруся Богуславка» М. Старицького, «Украдене щастя» І. Франка, «Невольник», «Глитай, або ж Павук», «За сиротою і Бог з калитою» М. Кропивницького, «Назар Стодоля» Т. Шевченка, «Отаман Хмара» Ю. Горліс-Горського, «У кігтях ГПУ» Ф. Олехновича, «Титарівна» Т. Шевченка (в інсценізації М. Кропивницького) [14, с. 21]. У 1935 р. театральний гурток нараховував 24 члени. Власного приміщення просвітяни Веснівки не мали, тому загальні збори, вистави та концерти проводили у домі Василя Варениці. Основна увага зосереджувалась на діяльність аматорського гуртка, дохід з котрого використовували на закупівлю площі для будівництва народного дому, каменю, дерева та інших будівельних матеріалів [8, арк. 3-4].

12 січня 1936 р. відбулися загальні збори. Головою аматорського театального гуртка обрали Григорія Микитіва, а заступником Володимира Мазепу. Їм дали завдання – активізувати діяльність гуртка, оновити склад акторів і відшукати здібного режисера-постановника вистав [7, арк. 16]. У звіті читальні «Просвіта» у Веснівці за 1937 р. дізнаємося, що цього року діяв

¹ Самодіяльний актор, режисер і музикант Василь Петрович Самиця народився 16 листопада 1903 року у с. Денисові Тернопільського повіту в селянській родині. В рідному селі закінчив початкову школу, де виявив нахил до співу та музики. Коли в 1921 р. була відновлена читальня «Просвіти», він активно включився в її життя. Молодий Василь бере участь у постановці українських п'єс під керівництвом талановитого сільського режисера В. Шарика. Він виконує головні ролі у постановках «Ой не ходи, Грицю, та на вечорниці», «Мати-наймичка», «Украдене щастя», «Невольник», «Мартин Боруля» та ін. Вже у 30-х роках вдало виконує провідні ролі у таких постановках, як «Сава Чалий», «Назар Стодоля», «Отаман Хмара», «У кігтях ГПУ», «Степовий гість», «Маруся Богуславка». Денисівські актори з великим успіхом ставили п'єси не лише у Денисові, але й у багатьох сусідніх селах. Часто режисуру вже перед Другою світовою війною у постановках вів сам Василь Самиця. При німецькій окупації він деякий час був солтисом, але пізніше брав активну участь у художній самодіяльності села. В післявоєнні роки працював на державній роботі. Помер 14 січня 1991 р. в с. Денисові [15, с. 63-64].

аматорський гурток, який складався з 19 членів. Керівником та режисером став талановитий актор і диригент Ярослав Людкевич¹. У театральній бібліотеці гуртка нараховувалось 35 примірників, звідки добирався репертуар драмгуртківців і визначалася їхня діяльність. Впродовж 1937 р. зіграно 5 вистав, зокрема: «Січовий суд» Г. Лужницького, «Довбуш» Г. Хоткевича [8, арк. 11-12] та інших драматургів, у творах яких висвітлювалися сторінки з історії українського народу та його боротьба за національне визволення від іноземних загарбників. 1938 року театральний гурток поповнився одним актором і його кількість збільшилась до 20 чоловік. Керувати аматорами продовжував Я. Людкевич. Протягом року було показано лише одну виставу «Довбуш» Г. Хоткевича [9, арк. 43-44]. Очевидно, вагомою причиною щодо послаблення активності гуртка було те, що серед населення відчувалася неспокій, пов'язаний з політичними та військовими подіями напередодні Другої світової війни.

У період польської окупації 20–30-х років ХХ ст, особливо під час пацифікації, влада все більше чинила перешкоди в діяльності читальням «Просвіти». Погромники знищували меблі, інвентар, книги, костюми та декорації для вистав. Активісти товариства піддавалися жорстоким катуванням з боку польських поліцаїв. В Денисові та на хуторах було знищено багато просвітницької літератури (у тому числі й драматургічної). Це заважало діяльності аматорських колективів й приводило до їх поступового занепаду. Прихід восени 1939 року радянських «визволителів» остаточно поставив крапку в культурно-освітньому житті Денисова.

Отже, створення у Денисові в кінці 80-х років ХІХ ст. аматорського драматичного гуртка дало міцний ґрунт для постановок складних драматургічних п'єс, які були основою репертуару багатьох професійних театрів того періоду. Великою заслугою в цьому стала діяльність місцевого священика Йосифа Вітошинського. Завдяки його титанічній праці на цій ниві денисівські аматори славилися не тільки в Тернопільському повіті, а й у всій Галичині. Значний внесок у розвиток культури та мистецтва села зробили послідовники отця Й. Вітошинського П. Рибак, В. Шарик, В. Самиця, Я. Людкевич та багато інших акторів-аматорів, які своїм ентузіазмом і великими стараннями підносили серед земляків моральну, духовну культуру, виховували почуття національної гідності та патріотизму. Денисівські аматори, неодноразово гастролуючи селами та містечками Тернопільського повіту, демонстрували вистави широким колам громадськості й таким чином запалювали в них любов до української культури та відчуття гордості за свою батьківщину.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бородієвич І. Денисів / Іванна Бородієвич // Шляхами Золотого Поділля. Регіональний збірник Тернопільщини. – Т. II. – Філадельфія, ПА., 1970. – 281 с.
2. Головин Б. Сторінки історії Тернопільської «Просвіти» / Богдан Головин // Нації незгасний смолоскип. Статті. Інтерв'ю. Спогади. – Тернопіль: Просвіта, 2003. – С. 25-30.

¹ Український диригент і самодіяльний актор Людкевич Ярослав Йосипович народився 5 лютого 1913 року в селі Липиця Нижня Рогатинського повіту на Івано-Франківщині в родині сільського коваля.

У 1930 р. батьки Я. Людкевича переселилися у с. Росоховатець, де завели власне заможне господарство. В 1931 р. Я. Людкевич перебував в тюрмі у Львові та Бережанах. 1932 р. вийшов на волю і жив разом з батьками у с. Росоховатець. Згодом більше року працював актором у театрі М. Заньковецької у Львові. Пізніше працював диригентом хору у с. Золотій Слободі та вів самодіяльний сценічний гурток в с. Росоховатець, де майстерно ставились постановки «Маруся Богуславка», «Мартин Боруля», «Невольник», «Довбуш» «Назар Стодоля», в яких провідні ролі з великою артистичною талановитістю виконував сам молодий Ярослав Людкевич.

Біля п'яти років Я. Людкевич як талановитий самодіяльний актор вів режисуру таких п'єс на Веснівці «Сватання на Гончарівці», «Отаман Хмара», «Наймичка», «Назар Стодоля», «Украдене щастя», «У кігтях ГПУ», «Бій під Крутами» та ін., які з успіхом ставились у Денисові, Плотиці, Купчинцях, Драгоманівці, Яструбові, Ішкові, Росоховатці, Золотій Слободі, Городищі, Кальному та інших селах.

У 1941–46 роках перебував у концтаборах Магнітогорська і Челябінська. Після повернення в 1946 р. знову жив у с. Росоховатець. У 50–60-х роках вів хор та режисуру у постановках вистав с. Росоховатця. Помер 21 жовтня 1982 р. в с. Росоховатці [15, с. 50-51].

3. Денисів. Б. Савак, В. Хома // Тернопільський Енциклопедичний Словник / [передмова Г. Яворського]. – Тернопіль: ВАТ ТВПК Збруч, 2004. – Т. 1. А – Й. – С. 476-477.
4. Державний архів Тернопільської області (далі ДАТО). – Ф. 3. Тернопільське повітове староство, оп. 2, спр. 1266. Статут і періодичні відомості повітового староства та читальні українського товариства «Просвіта» про зміни складу керівників у с. Денисів Тернопільського повіту. – 4 арк.
5. ДАТО. – Ф. 231. Тернопільське воєводське управління, оп. 2, спр. 1137. Періодичні відомості повітового староства про зміни складу керівників товариства «Просвіта» в с. Денисів (1924–1939 рр.). – 49 арк.
6. ДАТО. – Ф. 294. Філія українського товариства «Просвіта» в м. Тернополі, оп. 1, спр. 41. Звіти про діяльність читальні «Просвіта» у сс. Кип'ячка, Денисів (1914 р.). – 8 арк.
7. ДАТО. – Ф. 294, оп. 1, спр. 111. Протоколи загальних зборів членів читальні «Просвіта» у сс. Мишковичі, ... Денисів, Веснівка та ін. (1932–1937 рр.). – 21 арк.
8. ДАТО. – Ф. 294, оп. 1, спр. 116. Періодичні відомості про керівний склад читальні «Просвіта» та її діяльність у сс. Веснівка, Денисів (1936–1938 рр.). – 12 арк.
9. ДАТО. – Ф. 294, оп. 1, спр. 173. Звіти про керівний склад та діяльність читальні «Просвіта» у сс. Бірки Великі, Байківці, ... Веснівка, Денисів та ін. (1938–1939 рр.). – 108 арк.
10. Іздепська-Новицька М. Поширення та розвиток духовної музики на теренах Західного Поділля у другій половині XIX – на початку XX століття / Марія Іздепська-Новицька // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка та Національної музичної академії України імені Петра Чайковського. Серія: Мистецтвознавство. – № 1 (20). – 2009. – С. 99-104.
11. Календар національного відродження на 1993 рік (методичні поради вчителям і вихователям) / [упоряд. М. Кришук, О. Тимчишин]. – Тернопіль, 1993. – 35 с.
12. Савак Б. З історії села Денисова: туристичний нарис-довідник / Богдан Савак. – Тернопіль: Тернограф, 2006. – 64 с.
13. Савак Б. Селянський диригент / Богдан Савак // Жовтень. – 1989. – № 3. – С. 87-91.
14. Савак Б. Сторінки історії «Просвіти» в Денисові / Богдан Савак // «Просвіта» в Денисові (матеріали виступів на святковій академії, присвяченій 120-річчю реєстрації першої читальні «Просвіти на Тернопільщині) / [упоряд. Б. Савак]. – Тернопіль–Козова–Денисів, 1995. – С. 15-22.
15. Хома В. А Денисів село славне / Володимир Хома. – Тернопіль, 1997. – 72 с.
16. Центральний державний історичний архів України, м. Львів (ЦДАЛ). – Ф. 348. Товариство «Просвіта», м. Львів, оп. 1, спр. 2133. Звіти та листування про діяльність читальні «Просвіта» у с. Денисів (1904-1938 рр.). – 35 арк.

ВІЗУАЛЬНІ МИСТЕЦТВА

УДК 7.071.1 (477.43) (092)

В. А. БЕДНАР

КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКЕ СЕРЕДОВИЩЕ ФОРМУВАННЯ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ ОЛЕКСАНДРА ГРЕНА: ЄВРОПЕЙСЬКА ТА УКРАЇНСЬКА СПЕЦИФІКА

У статті аналізуються впливи вітчизняного та європейського культурно-мистецького середовища на формування особистості художника Олександра Грена.

Ключові слова: культура, суспільство, мистецькі течії, художник, стиль.

В. А. БЕДНАР

КУЛЬТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СРЕДА ФОРМИРОВАНИЯ ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ АЛЕКСАНДРА ГРЕНА: ЕВРОПЕЙСКАЯ И УКРАИНСКАЯ СПЕЦИФИКА

В статье анализируется влияние отечественной культурно-художественной среды на формирование личности художника Александра Грена.

Ключевые слова: культура, общество, художественные течения, художник, стиль.

V. A. BEDNAR

CULTURAL-ART ENVIRONMENT OF FORMING OF CREATIVE PERSONALITY OF ALEXANDER GREN: EUROPEAN AND UKRAINIAN SPECIFICITY

In the article analyses influences of domestic and european cultural-art environment on forming of personality of artist Alexander Gren.

Key words: culture, society, artistic current, artist, style.

Зміст, форма, стильові зміни в культурі залежать не тільки від еволюції мистецтва, вони тісно пов'язані з усіма сторонами життя суспільства, з особливостями та закономірностями історичного процесу в цілому. У період ХІХ–ХХ ст. в європейському культурному просторі відбулися глобальні зрушення, з'явилися нові явища, виникли нові тенденції: відчутно посилилася єдність світу, взаємозалежність народів і держав й водночас загострилися міждержавні протиріччя, різко зросла загроза світового конфлікту. Європейське суспільство вийшло на якісно новий етап свого розвитку, що у свою чергу спричинило виникнення кардинально нових мистецьких напрямів. Розвиток поліграфії, поява телефону, радіо, кіно посилили інтенсивність інформаційного обміну, заклали основи індустріалізації культури.

Суспільне життя дедалі більше набуває рис масовості, що зумовлює концентрацію робочої сили в економіці та формування масових суспільно-політичних рухів у політичній

сфері. Соціально-економічна диференціація, що прогресує, спричиняє зростання політизації суспільного життя, появу на історичній сцені політичних партій.

«Звідки ми, хто ми, куди ми йдемо» – так називається одна з символічних картин французького художника нової мистецької хвилі Поля Гогена. Свої відповіді на них у культурній сфері запропонував модернізм (від франц. *moderne* – новітній, сучасний). Ця доволі оригінальна художньо-естетична система об'єднувала декілька відносно самостійних ідейно-художніх напрямів та течій – експресіонізм, кубізм, футуризм, конструктивізм, сюрреалізм та ін. [2, с. 318].

Окреслено та проаналізовано коло історичних, мистецтвознавчих та культурологічних джерел, у яких автори тією чи іншою мірою торкаються питань розвитку української культури ХХ століття; подано інформацію про різні аспекти творчої діяльності українських художників-авангардистів. Зокрема, О. Бойко у посібнику «Історія України» окремі події та факти культурного життя розглянув у єдностях та суперечностях різноманітних тенденцій з осмисленням їх витоків. Торкалися висвітлення загальних особливостей та окремих аспектів культурно-мистецького життя України В. Греченко, І. Чорний, В. Кушнерук, А. Режко, Л. Масол, Г. Ничкало, О. Веселовська.

Життєвий шлях і творчий доробок Олександра Грена майже не досліджений. Зустрічаються лише поодинокі публікації мистецтвознавців і дослідників Н. Урсу, А. Данилюка, І. Підгори та статті у місцевій періодичній пресі.

Метою нашої статті є з'ясування впливу вітчизняного та європейського культурно-мистецького середовища на формування особистості художника Олександра Грена.

У даний період в культурній сфері чітко окреслилися дві тенденції – збереження національно-культурної ідентичності (народництво) та пересадження на український ґрунт новітніх європейських зразків художнього самовираження (модернізм). Своєрідною синтезованою моделлю народництва і модернізму стала «нова школа» української прози (М. Коцюбинський, В. Стефаник, О. Кобилянська, М. Черемшина), яка у своїй творчості органічно поєднувала традиційні для вітчизняної літератури етнографізм, розповідь від першої особи з новітніми європейськими здобутками – символізмом та психоаналізом. Характерною рисою розвитку українського варіанта модернізму був значний вплив романтизму, що пояснюється як традицією, так і ментальністю українського народу, для якого романтизм є органічним елементом світобачення будь-якої доби.

Наприкінці ХІХ – початку ХХ ст. стиль модерн набуває поширення в українській архітектурі, що виявилось в геометрично чітких лініях споруд, динамічності їхніх форм. У цьому стилі побудовано залізничні вокзали Львова, Києва, Жмеринки, Харкова, перший в Україні критий ринок (Бессарабський). Найяскравішими постатями архітектурного модернізму були К. Жуков, О. Вербицький, М. Верьовкін та ін. Пошуки та експерименти архітекторів-модерністів мали на меті забезпечити максимальну функціональність будівлі, зберігши при цьому чіткість у лініях фасаду [2, с. 319].

Українська скульптура початку ХХ ст. теж не уникла модерністських починань. Під впливом західних мистецьких шкіл формується плеяда українських скульпторів-модерністів – М. Гаврилко, М. Парашук, В. Іщенко, П. Війтович та ін. Їхній творчості властиві контрастні світлотіньові ефекти та глибокий психологізм. Зірка світового масштабу О. Архипенко збагатив мову пластики ХХ ст. та змусив порожній простір стати органічним і виразним елементом композиції.

У живописі прихильниками модерністських експериментів стали Михайло Жук, Олекса Новаківський, Василь та Федір Кричевські тощо.

Український варіант модернізму був досить своєрідним і мав свої особливості. Через те, що українські землі були позбавлені власної державності, роз'єднані та перебували в статусі провінцій, суспільний розвиток у них був уповільненим порівняно з провідними європейськими країнами, тому і конфлікти між цивілізацією і культурою, художником і суспільством не були такими гострими [2, с. 319-320]. Отже, своєрідність українського варіанта модернізму полягає у тому, що він із естетичного феномена перетворився на культурно-історичне явище, став спробою подолання провінційності, другорядності, вторинності української національної

культури, формою залучення до надбань світової цивілізації. Він ніби символізував перехід українського суспільства від етнографічно-побутової самоідентифікації, тобто виокремлення себе з-поміж інших, до національного самоусвідомлення – визначення свого місця і ролі в сучасному світі.

Зазначені художні якості повною мірою притаманні творам Олександра Грена. Це композиції, в яких втілюється великий багаж знань з етнографії, культури та історії Поділля в контексті тогочасних напрямів європейського авангардного мистецтва. Роботи майстра вирізняються високим рівнем стилізації, несподіваними узагальненнями форм, багатоманітною колористичною гамою [1, с. 76]. На зразок численних європейських живописців Олександр Грен колекціонував і реставрував оригінальні предмети давнього подільського побуту, які згодом ставали родзинкою його натюрмортів і портретів. Приголомшений красою та цілісністю подільської матеріальної культури, О. Грен створив неповторний образ подолянки у національному вбранні, що увібрав у себе риси й барви багатонаціонального подільського простору. Твори майстра – портрет, пейзаж чи натюрморт – сприймаються досить декоративно, значною мірою стилізовано, і фоном для них завжди слугує уявний подільський килим. Натюрморти не відзначаються багатопредметністю, але в тому і полягає майстерність художника, що кожен предмет «на своєму місці», натхнений та сповнений глибокого змісту. Гренівські твори – відвертий та щирий пошук національного в українському мистецтві.

Політика радянського керівництва в 20-30-х роках у галузі культури офіційно була названа «культурною революцією». У короткий строк планувалося ліквідувати неписьменність; створити систему народної освіти; сформувати кадри нової інтелігенції; перетворити літературу, мистецтво, гуманітарні науки на інструмент ідеологічного впливу на маси; використати наукові досягнення для соціалістичного будівництва. Характерними рисами духовного життя суспільства в цей період стали, з одного боку, новаторство і пошук, ламання стереотипів, залучення широких народних мас до надбань і продукування культури, а з іншого – форсованими темпами наростали уніфікація, централізація, тотальна ідеологізація, загальне зниження рівня культури [2, с. 401].

Складні й неоднозначні процеси відбувалися в українській культурі. Художнє осмислення суспільних процесів помітно впливало на їх перебіг. 20–30-ті роки в радянській історії – доба суперечлива. З одного боку, під гаслом демократії народ у пориві революційного романтизму та віри у світлі ідеали долав складнощі відбудовчого періоду, закладав фундамент індустріального прориву. З іншого – поступове, але нестримне вихолощення змісту демократичних гасел та принципів, широкий наступ на права людини, утвердження системи тоталітаризму. Цей клубок протиріч позначився як на змісті й формі мистецьких творів, так і на всьому творчому процесі. Трагічний розкол суспільства, зумовлений революційними подіями 1917–1920 рр., призвів до поляризації мистецького життя. У мистецтві на початку 20-х років чітко окреслилося дві позиції – радикальна та помірковано-консервативна. Перша постала на ґрунті синтезу модерністських впливів європейської культури та соціального замовлення новоствореної пролетарської держави і була націлена на пошук нових форм та засобів самовираження та світосприйняття. Друга, формуючи нове бачення світу, прагнула не втрачати професійних висот та мистецьких надбань попередніх поколінь [2, с. 404].

У цей час помітно розширилася стильова палітра, яка відкрила простір для творчого пошуку молодому поколінню митців. Одним із таких і став Олександр Грен. Художник унікальним чином увібрав авангардні європейські мистецькі ідеї та майстерно поклав їх на подільський багатонаціональний ґрунт. Кам'янецьчина, де творив Грен, – край, якого не обминали жодні історичні події, що відбувалися на українській землі. А Кам'янець-Подільський був не лише адміністративним центром, але й своєрідним перехрестям наукових інтересів різних напрямів, культурних та мистецьких зв'язків, що відображено в етнографії та архітектурі міста. Тут жили і працювали відомі діячі науки, освіти та культури, письменники і поети С. Руданський, Ю. Свідзінський, В.Беляєв, композитори М. Леонтович, В. Ганіцький, науковці та дослідники Ю. Ролле, І. Огієнко, В. Січинський, художники В. Розвадовський, В. Гагенмейстер та багато інших. «Соціальним замовленням» постає революційний футуризм, якому притаманні наступальність, агітаційність, плакатність, публіцистичність, що суттєво потіснили характерні для стилю інтелектуальність та психологізм. О. Грен опинився у вирі

зазначених подій, жваво реагував на спалахи мистецького життя, впроваджуючи у власну творчість новітні тенденції.

Радикальні модерністи нової хвилі, що тяжіли до західної культури, почали організаційно згуртовуватися. У 1921 р. в Києві утворилася «Асоціація панфутуристів» (М. Семенко, Г. Шкурупій, Ю. Шпол, І. Слісаренко, М. Бажан та ін.), естафету якої після її занепаду підхопила харківська «Нова генерація» (1927–1931). Пропаганду та утвердження техніцизму в літературі було покладено в основу діяльності «Літературного центру конструктивістів» (1924–1930) та літературно-мистецької групи конструктивістів «Авангард» (1926–1930) [2, с. 407].

Післяреволюційна доба стимулювала організаційне згуртування митців на різних мистецьких платформах й у сфері малярства. Під впливом російської Асоціації художників революції в Україні виникла Асоціація художників Червоної України (АХЧУ), що об'єднала у своїх лавах І. Іжакевича, Ф. Кричевського, С. Прохорова, М. Самокиша, Г. Світлицького. Обидва об'єднання вважали себе продовжувачами справи передвижників. У їх світобаченні та формах самовираження домінували реалізм і традиція. Оскільки передвижництво з його показовим етнографізмом та акцентом на викриття соціального зла в нових суспільних умовах дедалі більше втрачало свою актуальність, прихильники цього напрямку в 20–30-х роках ХХ ст. намагалися відійти від традиційного академічного реалізму, збагачуючи свою творчість поміркованим використанням елементів імпресіонізму, постімпресіонізму, модерну. Для українських послідовників народницького реалізму головним було не стільки засвоєння та використання новітніх здобутків західних мистецьких шкіл, скільки вираження української національної своєрідності в тематиці, колористиці, мотивах. Якщо митці АХЧУ тяжіли до реалізму з поміркованим використанням модерних стильових принципів та художньої мови, то члени Асоціації революційного мистецтва України (АРМУ), яку утворили О. Богомазов, М. Бойчук, К. Гвоздик, В. Меллер, В. Седляр, орієнтувалась на авангардистський творчий пошук. Український авангард – це синтетичне поєднання національного фольклору, народного мистецтва з елементами європейського модернізму. Його суть полягала у філософському осмисленні культурно-стильових здобутків попередніх поколінь художників. Кожен з українських художників-авангардистів був ще й теоретиком мистецтва, знавцем світової культури. Однією з найяскравіших постатей українського авангарду цієї доби став М. Бойчук, який започаткував новий напрям монументального мистецтва ХХ ст. – неовізантизм, поклавши в його основу органічне поєднання традицій давньоруського іконопису з конструктивними особливостями візантійського живопису. Цю мистецьку концепцію поділяла плеяда його учнів та послідовників – О. Бірюков, О. Павленко, І. Падалка, О. Мизи, М. Шехман та ін. Їх творам були притаманні узагальненість, зовнішня спрощеність, кольорова обмеженість, лінійність, фольклорна традиція, відчутний національний акцент [3, с. 459]. Пізніше більшість представників українського авангарду спіткала трагічна доля (навіть якщо їм поталанило уникнути фізичної розправи). Засобами репресій, нагнітання морального тиску, створення централізованих організацій творчої інтелігенції (Спілка художників України та ін.) система стимулювала посилення уніфікації художнього мислення в межах офіційно схваленого єдиного методу «соціалістичного реалізму», намагалася примусити митців до створення художніх творів за шаблоном: «культура». Аналогічні тенденції та процеси розгорнулися і в інших сферах української культури. У цей період Олександр Грен накопичує враження, переживає внутрішній конфлікт, намагається знайти себе у мистецтві та визначити перспективи власного розвитку.

Отже, у культурному процесі 20–30-х років в Україні чітко простежується боротьба двох протилежних тенденцій оновлення: гуманістичної, пошукової, творчої та державно орієнтованої, централізованої, регламентованої. На початку 20-х років переважає перша, наприкінці 20-х – на початку 30-х років – домінує друга. У контексті такого протиріччя й відбувалось становлення Олександра Грена – подільського художника-живописця.

Духовне життя в Україні відродилося в період хрущовської «відлиги» та визначилось складними й неоднозначними процесами.

Проголошений Хрущовим у квітні 1958 р. на XIII з'їзді ВЛКСМ курс на перебудову народної освіти був покликаний вирішити одне головне завдання – подолати відірваність від життя шкіл та вузів. Це було вже четверте за роки радянської влади велике реформування народної освіти [2, с. 525]. Олександр Грен, починаючи з 1924 року, займався педагогічною діяльністю, викладаючи фахові мистецькі дисципліни [4, с. 12]. Таким чином, художник не залишався осторонь суспільного життя країни та намагався впровадити основи академічного мистецтва та авангардних напрямів в образотворчий процес навчальних закладів.

Розширенню меж творчої культурної та наукової діяльності сприяли пом'якшення цензури, реабілітація відомих діячів культури: письменників В. Антоненка-Давидовича, М. Годованця, О. Ковіньки, З. Тулуб; композиторів Б. Лятошинського, М. Колесси, М. Вериківського та інших; відміна низки партійних постанов 40-х років.

Творчу активність української інтелігенції стимулювала поява суспільно-політичних, наукових та літературних журналів: «Прапор», «Український історичний журнал», «Радянське літературознавство», «Всесвіт», «Знання та праця» та ін. Розширенню культурної та наукової діяльності сприяло посилення контактів української інтелігенції із зарубіжними культурними та науковими центрами. Чимало вчених та діячів культури з України брали участь у міжнародних з'їздах та конференціях. На початку 60-х років у Києві своєрідним осередком духовного життя став клуб творчої молоді «Супутник», який було засновано 1959 р. студентами театрального інституту та консерваторії, літераторами та художниками. Президентом клубу став Л. Танюк, активними його членами – І. Драч, М. Вінграновський, І. Світличний, Є. Сверстюк, А. Горська та ін. Члени клубу організували творчі вечори, самвидав. Шістдесятники формувалися не лише в Києві, а й у Львові, Харкові, на Донеччині. Зокрема, під впливом київського клубу було створено клуб творчої молоді «Пролісок» у Львові, президентом якого став М. Косів. У Харкові молода, демократично настроєна інтелігенція гуртувалася навколо російського поета Б. Чичибабіна-Полухіна. І хоча ці невеличкі об'єднання спочатку були лише ледь помітними острівками у вирі суспільного життя, згодом їхня діяльність стала важливим чинником пробудження громадської активності, своєрідним симптомом нової спроби національного відродження [2, с. 527].

На літературній та суспільній обрії вийшла плеяда творчої молоді. Це було нове покоління українських письменників, художників – В. Симоненко, М. Вінграновський, Л. Костенко, Б. Олійник, І. Драч, В. Коротич, І. Світличний, І. Дзюба, П. Заливаха, А. Горська та ін. Починаючи з відкидання стереотипів та пошуку нових форм самовиразу в мистецтві, вони поступово усвідомили необхідність докорінного оновлення на засадах загальнолюдських цінностей всього суспільного життя. На цей історичний момент і Грен уже сформувався як самобутній художник, який цілком заслужено зайняв власну нішу в європейському, зокрема українському мистецькому просторі. Втілюючи ідею кубофутуризму в 60–80 рр., він не робить простий парафраз, митець використовує ремінісценції стильових ознак напряму, вдихає у мистецтво кубофутуризму нове життя. У О. Грена було власне світовідчуття, і це своє, власне, лягло на полотно, проте не було відірване від подільського, а навпаки – органічно поєднане, інтегроване.

Таким чином, суспільно-політична та, як наслідок, культурно-мистецька ситуація на європейських, зокрема українських, теренах позначилась на становленні та формуванні феномена особистості Олександра Грена. Внаслідок унікального синтезу європейської та української ментальності, академічного та авангардного мистецтва викристалізувався власний стиль митця, результатом чого стали оригінальні творчі композиції, що потребують глибокого мистецтвознавчого аналізу. Тільки такий комплексний аналіз дозволить детально вивчити мистецьку спадщину Олександра Грена та визначити місце майстра в історії українського образотворчого мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

1. Беднар В. А. Творчі інтерпретації зразків народного подільського мистецтва у живописних полотнах Олександра Грена / В. А. Беднар // Теоретичні та практичні

- питання культурології: Зб. наук. статей. Вип.: XXIV, Ч. I. – Мелітополь: Видавництво «Сана», 2007. – С. 76-79.
2. Бойко О.Д. Історія України / О.Д. Бойко. – К.: Академвидав, 2003. – 656 с.
 3. Греченко В. А. Історія світової та української культури / В. А. Греченко, І. В. Чорний, В. А. Кушнерук. – К.: Літера ЛТД, 2005. – 464 с.
 4. Данилюк А. Можна прожити двічі / А. Данилюк // Україна. – 1990. – №7. – С. 12-13.
 5. Масол Л.М. Художня культура України / Л. М. Масол, Г. І. Ничкало, О. І. Веселовська. – К.: Вища школа, 2006. – 239 с.
 6. Український живопис XIX – поч. XX ст.: Галерея, К.: Артанія Нова. – 2005 р. – 272 с.
 7. Урсу Н.А. Дерево життя / Н. А. Урсу // Атеистическое чтение. – Вып. 20. – А 92. – М.: Политиздат, 1991. – С. 156-169.

УДК 74 (075).8

Т. Ф. КРОТОВА

**АРИСТОКРАТИЧНА ТА РЕВОЛЮЦІЙНА МОДА У ФРАНЦІЇ
КІНЦЯ ХVІІІ СТОЛІТТЯ: ЕТАП ЗАРОДЖЕННЯ НОВИХ
ФОРМ КЛАСИЧНОГО КОСТЮМА**

У статті проаналізовано історичний процес руйнування галантного стилю та утворення нових форм європейського костюма під впливом Великої французької революції 1789–1795 рр.

Ключові слова: французька мода, сюртук, кюлоти, карманьйола, санкюлоти, класичний костюм.

Т. Ф. КРОТОВА

**АРИСТОКРАТИЧЕСКАЯ И РЕВОЛЮЦИОННАЯ МОДА ВО ФРАНЦИИ КОНЦА
XVIII ВЕКА: ЭТАП ЗАРОЖДЕНИЯ НОВЫХ ФОРМ КЛАССИЧЕСКОГО КОСТЮМА**

В статье проанализирован исторический процесс разрушения галантного стиля и образование новых форм европейского костюма под влиянием Великой французской революции 1789–1795 гг.

Ключевые слова: французская мода, сюртук, кюлоты, карманьйола, санкюлоты, классический костюм.

Т. Ф. КРОТОВА

**ARISTOCRATIC AND REVOLUTIONARY FASHION IN FRANCE
THE END OF XVIII CENTURY.: PHASE EMERGENCE OF NEW FORMS OF
CLASSICAL SUIT**

The article reviewed the historical process of the destruction of the gallant style, and the formation of new forms of European dress under the influence of the French Revolution, 1789–1795.

Key words: French fashion, jacket, Pantaloons, karmanyola, sans-culottes, the classic suit.

Грандіозні зміни, що стосувалися усіх сфер життя під час і після Великої французької революції 1789–1795 років, стосувалися також смаків та манери вдягатися. Головна особливість французької моди кінця ХVІІІ століття полягала у виокремленні в ній двох протилежних

напрямів: аристократичної моди, яка розповсюджувалася по усій Європі завдяки дворянам-емігрантам, та революційної, що символізувала нові ідеали французького суспільства. У результаті зіткнення різних політичних систем, що змінюють одна одну, в історії завжди відбувається різочі зміни в костюмі: виникають або принципово нові форми, або видозмінені в результаті взаємовпливу «старих» і «нових». Досліджуючи еволюцію європейського класичного костюма, не можна не відзначити етапу появи нових форм саме в період Великої французької буржуазної революції. Цей період характеризується зіткненням двох сил, що витікало з гостроти класових протиріч та накопичених економічних і політичних проблем.

Питанням зміни стилів приділяли увагу в своїх працях історики костюма, мистецтвознавці І. Блохіна [1], Р. Захаржевська [2], дослідники інституту костюма м. Кіото [4] та ін. У контексті нашої роботи значний інтерес представляє дослідження психологічних факторів модних змін, пов'язаних саме із такими подіями, як війни, революції, поява нових ідеологічних течій, викладене російським вченим М. Килошенко [5]. У встановленні зв'язку між модою і характером історичної епохи автор спирається на праці А. Іванова [3], А. Манфреда [6], А. Моруа [7] та ін. Утім, історичний етап в історії костюма, пов'язаний із зародженням його нових форм під впливом Великої французької революції, не аналізувався у контексті еволюції форм європейського класичного костюма. Отже, метою статті є висвітлення етапів зародження нових форм європейського класичного костюма внаслідок руйнування аристократичної моди доби рококо (галантного стилю) та розповсюдження революційної моди 1789–1795 років.

Шляхом виключно естетичної спрямованості та створенням штучного образу людської краси іде у XVIII ст. Франція: тут розвивається галантний стиль «рококо». Нарядам у стилі рококо властиві надзвичайна витонченість, широке використання оздоблення та прикрас. Костюми створюються насамперед для задоволення і кокетства та повною мірою відповідають витонченим і безтурботним ідеалам галантної доби. Але назвати зручним і практичним цей одяг неможливо, оскільки, наприклад, у жіночому модному силуеті порушуються природні пропорції тіла: маленька голівка, вузькі плечі, тонка талія поєднуються із надмірно збільшеними стегнами. Зупинимось лише на чоловічій моді рококо, яка створює новий образ у костюмі, та виокремимо ті елементи і деталі, що згодом трансформуються у класичні форми.

Чоловік галантної доби повинен мати скептичний розум, розбиратися в літературі та живописі, вміти грати роль галантного співрозмовника та слухача. Як ми бачимо на картинах художників цієї епохи Антуана Ватто «Портрет кавалера. 1715–1720. Музей Лувр, Париж», «Вывеска лавки Жерсена. 1720. Дворец Шарлоттенбург, Берлін» та Жана Франсуа де Труа «Зустріч у парку або освідчення у коханні. 1731. Шарлоттенбург, Берлін», мода рококо надає чоловічій фігурі м'якості та вишуканості. Це втілюється у використанні хвилястих, вигнутих ліній в костюмі, підкреслено вузькими формами одягу, багатими прикрасами. Основу чоловічого костюма у стилі рококо складає сюртук, що прийшов на зміну жюстокору, камзол і штани-кюлоты, що мають довжину до коліна (Іл. 1). Модний сюртук середини XVIII століття має бути приталеним, з вузькою лінією плечей і рукавів, із складками у бокових швах і шліці спинки, яка розширюються до стегон. Поли сюртука, що складаються з клинів, спереду підрізаються, пізніше їх починають укріпляти прокладкою з китового вуса, надаючи округлу форму. Сюртук зазвичай виготовляли з шовку, атласу, бархату, пізніше – з вовняно-паперових та бавовняних тканин. Вироби різноманітної кольорової гама прикрашали фестонами, складною розкішною вишивкою по борту, у тому числі золотою і срібною нитками, манжетами і клапанами кишень, деталями з мережива, що надавали костюму вишуканого та ошатного вигляду. Гудзики, якими прикрашали сюртук і кюлоты, могли бути металевими, з емалі, чеканки, з коштовних каменів або обтягнуті основною тканиною. Різновидом жюстокора та сюртука другої половини XVIII століття є абі – «...довгий каптан з вузькими плечима, без коміру, який щільно облягає фігуру. В бокових швах мав декілька складок-фалд, ззаду – розріз із фальшивою застілкою. Пізніше – назва фрака у Франції» [1, с.189]. Форма його з часом ставала суворішою та простішою; зникали складки в шліці й жорстка прокладка знизу, використовувалося менше оздоблення.

Найяскравішою деталлю камзола, або його різновиду весткоута (прототипу жилета) є полочки, вишиті кольоровим шовком, стеклярусом, золотом і срібною ниткою, пайетками та прикрашені тюлевими аплікаціями по бархату. Спинка зшита з більш дешевої вовняно-паперової або полотняної тканини, при цьому колір камзола часто контрастував із кольором сюртука, абі. У другій половині XVIII століття починають носити скорочений камзол, довжина якого була на двадцять сантиметрів нижче талії.

У першій половині XVIII століття носили оздоблені тонким мереживом шийні хустки з батисту або білого полотна, які щільно прилягають до шиї, а поверх них пов'язували чорну шовкову стрічку. А ближче до середини століття вони застаріють, і замість них почнуть носити краватки. До модних чоловічих аксесуарів належать брелоки, прикріплені до пояса кюлотів ланцюжком або плетеним шнурком.

Між тим, модні англійські тенденції починають розповсюджуватися по усій Європі, чому сприяють журнали мод, що виходять у Франції, Англії, Німеччині. Англійська мода, завдяки зручності та практичності починає здійснювати серйозний позитивний вплив на європейський костюм. Суворий і раціональний англійський одяг, що набував у французькому варіанті певну вигадливість і кокетливість, ставав символом нових ідей політичної свободи і суспільного рівноправ'я, що отримували широке розповсюдження під час Французької революції.

Першим провісником революції була відмова від зайвих, надто вигадливих або незручних деталей одягу. Спочатку одягом чоловіків-революціонерів була біла сорочка без жабо, короткий жилет, вузький суконний фрак, колоти з вовняної тканини або з кашеміру та панчохи. Взуттям слугували чоботи з відворотами, туфлі без підборів або дерев'яні сабо. Звичним одягом стає англійський прототип пальто – редингот. В костюмі простежуються тенденції до практичності та простоти форм, він втілює образ народного героя, готового пожертвувати життям в ім'я революції.

Головним елементом, що виділяв революційний костюм, стає триколіорова кокарда. Паризький комітет виборців виніс постанову, що кокарда має бути червоного і синього кольорів, відповідно до кольорів паризького герба. Після взяття Бастилії один з вождів початку революції – Лафайет – пропонує додати до кокарди білий колір як знак примирення з королем, котрий схвалював руйнування народом страшною в'язниці. Білий колір невдовзі втрачає це значення, а триколіорова червоно-синьо-біла кокарда стає символом свободи, рівності і братерства та символом нової республіканської Франції. Вона є обов'язковою ознакою капелюха революціонера. Національні кольори швидко розповсюджувалися у повсякденному вжитку, з'являються триколіорові тканини, стрічки, рукавиці, що доповнюють одяг громадян. Костюм доповнювався вільно пов'язаним кольоровим шарфом-краваткою та тростиною. Широке розповсюдження у Франції отримують елементи робочого, військового і селянського одягу із символом революції – триколірним червоно-біло-синім бантом.

Одним з головних символів Французької буржуазної революції є також червоний фригійський ковпак: його носили біднота та раби в античному Римі. Французи носили його із доповненням – триколіоровою кокардою.

Дуже швидко під впливом моди на військову форму фрак і кюлоти замінюються на коротку куртку – карманьйола, яка була розповсюджена серед моряків, та довгі матроски – панталони синього кольору, оздоблені червоною тасьмою. Революціонери внаслідок такого способу вдягатися отримали прізвисько – санкюлоти («sans-culottes» – безкюлотники), тобто люди, які віддають перевагу довгим панталонам [1, с. 213]. Образ такого санкюлота яскраво відтворений на картині Луса-Леопольда Бойля «Портрет актора Шенара в костюмі санкюлота. 1792р. Музей Карнавале, Париж» (Іл. 2) та французьких гравюрах того часу.

Що ж відбувається із галантною модою у цей період? Ті аристократи, кому не вдалося емігрувати з Франції за кордон, у своєму костюмі підкреслюють відданість монархії, спочатку носять одяг чорного кольору на знак трауру за знищеною королівською владою, але з подальшим розвитком революційних подій їм доводиться відмовитися від явного вираження своїх політичних переконань: щоб замаскуватися, вони вдягалися дуже скромно. Фрак витісняє камзоли і сюртуки, доповнюється туалет вузькими панталонами нижче коліна або до середини ікри та маленьким

жилетом. Це говорить про те, що аристократична придворна мода впала раніше, ніж королівська влада.

Одяг буржуа через демократичні міркування також розвивається у напрямі більшої простоти і зручності. Чоловічий буржуазний костюм включає замшеві кюлоти, світлий жилет і темний фрак з бавовни.

Презирство до аристократизму підкреслювалося у певній недбалості в костюмі: розхристаний фрак або двобортний жилет. Комір сорочки могли також не застібати, а шию неохайно обмотувати шарфом.

Хочеться особливо відзначити важливий момент у контексті нашого дослідження еволюції класичного костюма: з появою санкюлотів, а разом з ними першого варіанта довгих штанів – прототипів брюк – розпочинається сперечання між кюлотами до колін та довгими штанами. Відмова від традиційних кюлотів зіграла важливу роль в історії моди. Люди поступово звикали до чоловічих довгих штанів. І не дивлячись на те, що кюлоти аж до середини XIX століття продовжували вважатися єдиним достойним одягом для великих балів та придворних церемоній, брюки у 1818 році остаточно одержать перемогу, і модні журнали та кравці перестануть пропонувати кюлоти як альтернативу брюкам.

Довгі панталони-штани санкюлотів стали причиною для появи бретелей-підтяжок, котрі з того часу входять у європейський костюм. На основі одягу санкюлотів з'являються варіанти офіційних або напівофіційних костюмів для громадян, що займали державні або громадянські посади, наприклад, члени революційного комітету та їх помічники. Отже, як бачимо, державні служби першими виявили необхідність мати представницький одяг на основі класичних форм. Оскільки займати такі посади могли лише люди революційних переконань, природно, що їх одяг нагадував напіввійськовий костюм санкюлота. У якості символу свободи усі посадові особи, у тому числі міська поліція, носили червоний фригійський ковпак. У 1793 році костюм санкюлотів, зручний, невибагливий, увійшов майже у всезагальне носіння. Це продовжувалося до 1794 року: із падінням яacobінської диктатури Париж буде відкритий для нових впливів у галузі моди.

Нові образи чоловічої моди кінця революції – 1795 року – можемо бачити на полотнах цього часу. Жак-Луї Давид зображує П'єра Серизіа (Іл. 3) у фрак, жилеті, замшевих кюлотах, у високому капелюсі з кокардою. А на полотні Франсуа Жерара бачимо французького художника, придворного портретиста Наполеона – Жана-Батиста Изабе та його доньку (Іл. 4). На ньому – карманьйола, довгі кюлоти, хустка на шиї поверх сорочки із високим коміром-стійкою, м'які чорні чоботи.

Слід відзначити появу нових форм і в жіночому одязі. У дні революції 1789 року жінки, які брали активну участь у боротьбі, одразу відмовилися від корсетів і каблуків. Вони не розлучалися зі зброєю, стригли волосся як чоловіки, до плеча, ходили у зручних чоботах, які шнурувалися, носили спідниці до щиколоток та короткі чоловічі куртки. Через економічну блокаду в країні припинилося виробництво дорогих тканин – парчі, шовку, бархату, прикрас і предметів розкоші; налагоджується випуск більш дешевих тканин: модними стають красиві але недорогі однотонні бавовняні, лляні та змішані тканини. Серйозно конкурують з паризькими майстрами лондонські, берлінські, віденські модельєри.

У зв'язку з тим, що у французів у період кінця століття відсутній єдиний стиль в одязі, який відповідав би революційному духу нового часу, французький Конвент доручає художнику Жаку-Луї Давиду створити модель національного костюма для так званої третьої верстви – для буржуазії та народних мас. Костюми Давида включають фригійські ковпаки з триколовими кокардами, легкі шарфи, просторі чоловічі плащі та туніки для жінок в античному стилі. Конвент затвердив проект Давида, але лише окремі елементи виявилися дійсно затребуваними.

В урочистих ходах, у котрих за задумом Давида брав участь народ, можна було побачити мера з шарфом через плече поряд з дроворубом або каменярем, суддю в мантії й капелюсі поряд із ткачем і шевцем, молодих дівчат у білому з триколовими поясами, що несли в руках лаврові гілки – символ перемоги. Дистанційний соціальний бар'єр був знищений, а придворний ритуал залишився до наших днів у невеликій кількості країн як данина традиціям або театралізоване видовище. А коли у 1795 році Конвент передав владу директорії, в моді

остаточно утверджується новий стиль – класицизм, у якому прагнення до суворих античних форм і природної людської краси поєднувалося із демократичними ідеалами.

Після встановлення у Франції консульства у 1799 році та приходу до влади Наполеона мода стає суворішою, зникають протиріччя стилів та різноманіття смаків. За його наказом Жак-Луї Давид створює спеціальні ескізи костюмів для коронації та урочистостей. У таких пишних декораціях ампірного стилю завершується XVIII ст. і починається нове, XIX, а з ним і новий етап в історії моди, пов'язаний у тому числі й з утвердженням форм класичного костюма.



*Лл. 1. Антуан Ватто.
Портрет кавалера.
1715–1720. Лувр, Париж*



*Лл. 2. Луї Леопольд Бойль.
Портрет актора Шенара в
костюмі санкюлота. 1792.
Музей Канавале. Париж*



*Лл.3. Жак-Луї Давид.
Портрет П'єра Серизія. 1795.
Лувр, Париж*



*Лл. 4. Франсуа Жерар.
Жан-Батист Ізабе та його донька. 1795.
Лувр, Париж*

ЛІТЕРАТУРА

1. Блохина И. В. Всемирная история костюма, моды и стиля / И. В. Блохина. – Минск: Харвест, 2007. – 400 с.
2. Захаржевская Р. В. История костюма: От античности до современности / Р. В. Захаржевская. – 3-е изд., доп. – М.: РИПОЛ классик, 2005. – 288 с.
3. Иванов А. Ю. Повседневная жизнь французов при Наполеоне / А. Ю. Иванов. Серия «Живая история: повседневная жизнь человечества». – М.: Молодая гвардия, 2006. – 350 с.
4. История моды с XVIII по XX век: коллекция института костюма г. Киото, Япония / [Ред. А. Фукай, М. Ивагами]. – Италия–Россия: Taschen, 2007. – 737 с.
5. Килошенко М. И. Психология моды: Учеб. пособие для вузов / М. И. Ки-лошенко. – 2-е изд., испр. – М.: Изд-во Оникс, 2006. – 320 с.
6. Манфред А. З. Три портрета эпохи Великой французской революции.
7. Моруа А. История Франции: от римского времени до начала Великой Французской революции / А. Моруа; [пер. с фр. А. Ю. Серебрянникова]. – СПб.: Гуманитарная Академия, 2008. – 349 с.
8. Турчин В. С. Французское искусство от Людовика XVI до Наполеона: l'ancien regime, революция и империя, XVIII – начало XIX вв. / В. С. Турчин. – М.: Жираф, 2007. – 286 с.

УДК 745.54.048 (477)

О. В. ТИХОНЮК

**ТРАДИЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ВИТИНАНКИ
У ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ МАЙСТРІВ**

У статті розглядається традиційний напрям української витинанки кінця XX – початку XXI ст. У ній проаналізовано витинані твори орнаментально-декоративного характеру. Висвітлено джерела інспірації їх авторів та встановлено роль цього напрямку в розвитку мистецтва витинанки.

Ключові слова: витинанка, орнаментально-декоративні композиції, мотиви, традиції, стилістичні особливості, техніка.

О. В. ТИХОНЮК

**ТРАДИЦИИ УКРАИНСКОЙ НАРОДНОЙ ВЫТИНАНКИ
В ТВОРЧЕСТВЕ СОВРЕМЕННЫХ МАСТЕРОВ**

В статье рассматривается традиционное направление украинской вытинанки конца XX – начала XXI века. В ней проанализированы произведения орнаментально-декоративного характера. Отражены источники инспирации их авторов и установлена роль этого направления в развитии искусства вырезанки.

Ключевые слова: вырезанка, орнаментально-декоративные композиции, мотивы, традиции, стилистические особенности, техника.

О. V. TYKHONIUK

**TRADITIONS UKRAINIAN FOLK PAPER CUT
IN CREATION OF MODERN OF MASTERS**

The article is devoted traditional direction the modern Ukrainian paper-cut. In it is analysed paper-cut's works ornamental character. The sources of inspiration of their authors are reflected and the role of this direction is set in development of art of paper-cuts.

Key words: paper-cut, ornamental compositions, traditions, stylistic features, technique.

У період активного зацікавлення витинанкою професійними митцями вже відбулись певні стилістичні, композиційні та тематичні видозміни у сфері українських традиційних паперових оздоб. Однак багато сучасних митців (як народних майстрів, так і професійних художників) вивчають та інтерпретують саме традиційні зразки. Витинані твори, в основі яких характерна для української народної витинанки орнаментально-декоративна композиція, становлять один з напрямів розвитку витинанки кінця ХХ – початку ХХІ століття.

Серед досліджень, присвячених мистецтву витинанки, основною працею є монографія М. Станкевича [8]. У ній автор ґрунтовно висвітлює традиційні риси українських паперових прикрас та простежує їх еволюцію до 1980-х років. Окремі відомості щодо регіональних особливостей народної витинанки подають В. Гагенмейстер, Б. Бутник-Сіверський, Н. Кочережко, М. Гоцуляк [1; 13; 5; 2]. Висвітленню історії, типології, мотивів і символіки української витинанки присвячені публікації майстра сучасної витинанки С. Танадайчука [9-11]. Витинанку в контексті розвитку українського декоративно-прикладного мистецтва 60–80-х років минулого століття розглядає Т. Кара-Васильєва [4].

Метою статті є висвітлення одного з напрямів у сучасній українській витинанці, в основі якого лежить інтерпретація традиційних зразків хатніх паперових прикрас, а також визначення його специфіки у творчості професійних художників.

Працюючи в традиційному напрямі, художники вирішують такі завдання: організувати елементи композиції в узгоджену систему; віднайти доцільне співвідношення матеріалу та форми; перейняти образно-символічну систему народної орнаментики, розширити її; зберегти локальні й національні особливості витинанки в контексті декоративного мистецтва. Приклади традиційних витинаних композицій знаходимо у ранній творчості витинанкарів, що в подальшому пішли експериментальним шляхом (Л. Мазур, Д. Мимрик, О. Турянська).

В інших випадках вихідці з місцевості, де міцні традиції витинанкарства, отримавши професійну художню кваліфікацію, продовжували відтворювати знані з дитинства мотиви на якісно іншому рівні (Л. Бабіч). Тому збережені традиційні форми у творчості професійних майстрів з'явилися за двох обставин: як транслявання традицій із покоління в покоління (передусім в осередках, де витинанка була більш поширена – Поділля, Подніпров'я) та у вигляді свідомого імітування орнаментики традиційної витинанки.

Використовуючи багатий досвід попередніх поколінь місцевих майстрів, професійні художники вдосконалюють майстерність виконання. Проте збереження майстрами традицій витинанки без змін більшою мірою притаманне народним майстрам, тоді як подібні приклади серед професійних митців рідкісні, але для нашого дослідження вони важливі як перехідний етап між паперовими прикрасами селянських хат і декоративними аркушами виставкового призначення. Найбільш цілісно народна витинанка представлена у ранніх роботах Дмитра Мимрика, а також у творах Оксани Цимбалюк, Людмили Бабіч, які засвідчують тонке відчуття витоків цього мистецтва (Лл. 1). Особливістю їх творчості є також збереження регіональних ознак. Відносно добре збереглися до нашого часу народні традиції петриківської витинанки, зокрема той із її різновидів, де витинали окремі частини зображення з кольорового глянцевого паперу. Потім їх з'єднували й укладали на стіні в окремі композиції [8, с. 42].

Спадкоємицею майстрів Петриківки є художниця з Царичанки Людмила Бабіч. Про глибоке знання традицій та внутрішнє відчуття народної естетики свідчить серія фіранок та рушників, виконана у 1990-х роках (Лл. 2). Тут майстриня поєднала ажурне витинання зі складеним, аплікативним. З країв цільних аркушів прямокутної форми витято орнаментальні стрічки, що з нижнього краю завершуються фігурними виступами декору. В центральній частині кожної композиції розміщено квітковий мотив складеного типу, стилістично наближений до традиційної петриківської витинанки. На прикладі таких творів можна простежити більш пізній, перехідний етап функціонування паперових прикрас. За основу творів взято паперові фіранки з білого, тонкого і напівпрозорого паперу, що слугували прикрасою для вікон у селянських хатах приблизно до середини 50-х років ХХ століття [2, с. 78]. Такий вибір матеріалу у системі хатнього декору пояснювався потребою у

багаторазовому складанні під час вирізування (довжина деяких фіранок сягала 110 см) та здатністю пропускати сонячні промені.

Ажурна частина фіранок Л. Бабіч також виконана з напівпрозорої кальки. Однак функціонального навантаження транспарентність паперу не несе – твори виставкового призначення, які служать для сприйняття в оформленому вигляді, наклеєні на тло, а витятий на аркуші стандартного формату А-3 орнамент (стрічковий рапорт) має фрагментарний характер. Ймовірно, крім буквального відтворення традицій, майстриню привабила художня особливість матеріалу, яка надавала декору витонченого, нюансового характеру. Це підкреслює й обраний майстринею колір фону – світло-сірий. Такий підхід дозволив утримати рясний, багаторівневий декор на другому плані, створюючи контраст матеріалу між ажурною витинанкою та центральною, складеною. Яскраві поліхромні квіткові композиції в такому оточенні звучать більш «дзвінко», збагачено. Таким чином, художні особливості та композиційні структури, які мали функціональне значення в народній витинанці, у творах сучасних митців набувають виключно декоративної якості.

Зі збереженням регіональних ознак і стилістики петриківських мальованок виконано останні твори Л. Бабіч у 2000-их роках. Основним їх мотивом є вазон або букет. Більшість композицій виконано із застосуванням дзеркальної одноосової симетрії. Окремі елементи (квіти, бутони, листочки) за формою нагадують зразки традиційної петриківської витинанки. Майстриня витинає окремі елементи з глянцевого паперу, здебільшого використовуючи чисті, відкриті, насичені кольори. Однак уникає широкого різнобарв'я, притаманного традиційному петриківському декору від середини ХХ століття. Кожна композиція витримана в певній гамі. Послугуючись широкою палітрою відтінків основного кольору, Л. Бабіч доповнює його одним контрастним (до відтінків червоного – чорний, синього – жовтий, фіолетового – білий). Проте такий підхід не порушує тісного взаємозв'язку петриківської витинанки з розписом, де також трапляються експерименти, особливо у випадках виконання його професійними майстрами. Більше того, у витинанках майстрині віддзеркалено пластику й технічні прийоми сучасних мальованок – форма окремих елементів нагадує специфічні мазки пензля. Окрім власного багатого доробку, майстриня передає регіональні витинанкові традиції наступному поколінню майстрів у студії при Царичанському будинку культури (Іл. 3).

Багату спадщину петриківської витинанки використовує у своїй творчій та педагогічній діяльності Олена Половна-Васильєва [3]. В основі формотворення її витинанок покладені принципи декоративно-орнаментального мистецтва («Вужики», 2007).

Досить довго зберігались автентичні традиції на Поділлі, де найбільш стійкі композиційні структури дійшли до наших днів [9, с. 59]. Багата композиційними варіаціями місцевих традиційних витинанок творчість Д. Мимрика. Особливо чітко це помітно в його творах на зразок фіранок і розеток: «Кульбаба», «Терен цвіте» (1970 – 80), «Коні» (1991). Для створення рапортних композицій майстер послуговується різними за розміром та формою пробійниками, а вже потім доповнює твір відповідними прорізами. У його творах домінують квіткові мотиви у вигляді розеток, які відзначаються різноманітністю та фантазією. Інколи Д. Мимрик вводить у рослинні зображення мотив хреста.

Майстриня Оксана Цимбалюк теж черпає натхнення з народної подільської витинанки. Її твори – це органічне поєднання індивідуальної художньої пластики з традиційними композиціями та мотивами. Популярне на Поділлі початку ХХ століття зображення «дерева життя» чи «вазону», в якому поєднували фігурки людей, птахів, рослинні елементи, знайшло відображення у витинанках майстрині [9, с. 44], де застосовано дзеркальну одноосову симетрію. Різноманітні варіанти цих мотивів поєднані загальною композиційною структурою: за віссю симетрії розміщено центральний пагін, що «виростає» з умовного горщика, завершується вгорі квіткою (Іл. 4). Ці два елементи почергово (у різних творах) виконують роль композиційного центру. Від осі відходять численні відгалуження, що теж завершуються різноманітними (залежно від розміру) рослинними елементами. Птахи, вплетені в загальну композицію, підпорядковані загальній декоративній мові. Зображення витято з цільного аркуша кольорового паперу та наклеєне на кольоровий фон з дотриманням тонального контрасту.

Витинанки невеликих розмірів (29×20, 10×15 см) насичені дрібними, рясно декорованими елементами з вражаючою філігранністю виконання.

В окремих випадках дипломовані художники звертаються до первинних витинанкових форм і створюють аналогії до традиційних хатніх прикрас, відгукуючись на побачені ними колекції чи репродукції. «Народне мистецтво, будучи таким «недосяжним зразком», служить для професійно-художньої творчості джерелом не лише натхнення, але й джерелом художніх ідей, уроком нескороминущої краси та мудрості» [7, с. 23]. Осягнувши цю глибинну художню мову, пропустивши її крізь своє етнічне мислення та професійний рівень, митці використовують її у декоративних варіантах різноманітних тем. Мистецтвознавець Ольга Петрова слушно зауважує, що при використанні художниками у творчості прийомів народного мистецтва відбувається «діалог особистості з художньою традицією» [7, с. 14].

Вірність народним традиціям – такий пріоритет у творчості визначив для себе київський витинанкар Василь Корчинський. Свідомо обмежуючи себе в експериментаторстві, художник обирає з притаманних витинанці засобів виразності ті, що відповідають його художньому задуму. Насамперед це симетрія (найчастіше – дзеркальна, в деяких творах – осьова). Впаде у вічі й обмеження колірної гами – у всіх без винятку роботах майстра домінує чорний колір з допоміжними фоновими вставками стриманого кольору. Ще одним запозиченням з царини традиційного декоративного мистецтва є лаконічна стилізація та чіткі силуетні вирішення. Щільне мереживо декоративних форм збагачується чіткими, виконаними під різним кутом рухами (надрізами) інструмента, що лаконічно моделюють форму зображуваних об'єктів. За допомогою такого аскетичного підходу художник намагається сконцентрувати увагу на глибині образів, архаїчній символіці, не втратити те первинне враження від народного мистецтва й витинанки зокрема, що стало рушійною силою у його творчості. Чіткі, узагальнені форми та стримані кольорові вставки свідчать про сформоване розуміння майстром сутності української витинанки.

Зацікавлення витинанням прийшло до В. Корчинського в період творчого становлення, після знайомства з колекцією витинанок Київського музею українського народного декоративного мистецтва 1978 року. Наставниця митця монументаліст Галина Зубченко-Пришедько розкрила композиційні закономірності та художню цінність селянських паперових прикрас, поєднавши таким чином дитячий досвід митця в декоруванні оселі витинанками з професійним баченням художника-графіка. Саме поліхромні розеткові витинанки, які побутували в рідному селі майстра, стали першими зразками для наслідування. Василь Корчинський розвиває структури традиційної орнаментики у витинанках з рослинними та тваринними зображеннями. Розлога, соковита композиція творів «Квітка Поділля» (2002), «З дитинства», «Королівські півні» (2001), «Ранок», «Мамі» (2004) є прикладом авторського переспіву мотиву «вазон». Домінуюча вертикаль у витинанках «Українська ніч», «Пасхальна» (2001), «Весільне деревце», «Весільна», «Квіти для мамі», «Смоковниця» (2004) запозичена з відомого мотиву «дерево життя».

Орнаментальні композиції дизайнерки Лілії Стельмах є зразком професійного відбору, опрацювання форми, ритму та пластики. Виконані художницею 1996 року одинарні двоосьові витинанки «Шовкова травичка», «Рута», «Мелодія кохання», «Берегиня», «Кучерява», «Сині птахи», «Павучки» наділені народною образністю й асоціативністю (Лл. 5). Майстриня оперує двома-трьома досить простими елементами (плавні дугоподібні чи заокруглені форми), змінюючи їх розмір, щільність і нахил. Деколи тематичну лінію підтримує колір паперу. Глибокий зелений тон, м'які абриси та розмірений ритм хвилястих ліній точно відображають назву роботи «Шовкова травичка». Симетричний злет пружних ліній твору «Сині птахи» віддзеркалений і горизонтально, формує динамічну концентровану композицію.

Живописець Світлана Байдукова обрала прикладом для наслідування одинарні білатеральні сайнські витинанки. Чіткими лаконічними формами художниця відтворює традиційні мотиви («Квітка з пташками», «Дерево», 2008).

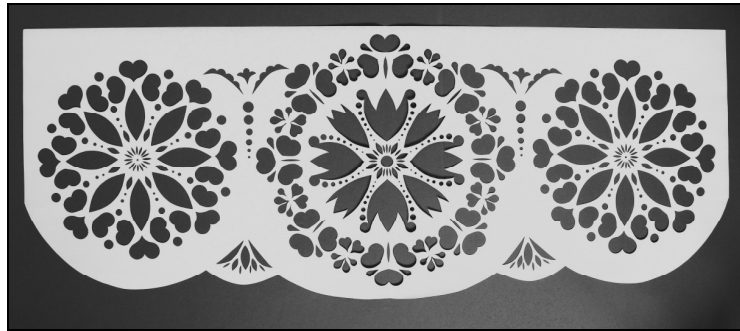
У переважній більшості випадків використовується симетрія: дзеркальна одноосьова з вертикальною віссю симетрії, чотирьохосьова, обертова четвертого порядку, дзеркальна двоосьова (подаємо в порядку зменшення використання); зрідка зустрічаються стрічкова та

розеткава різновиди симетрії. Також кількісна перевага в цьому напрямі належить простим одинарним витинанкам.

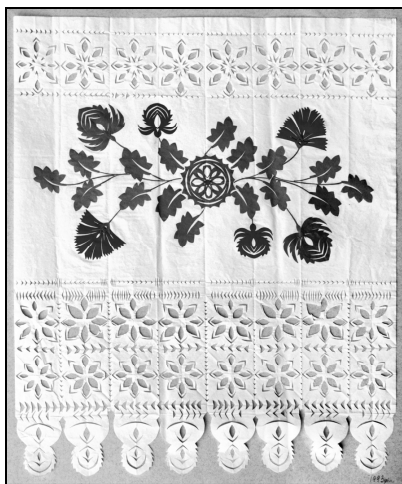
Для витинанки орнаментально-декоративного характеру притаманне відтворення традиційної народної витинанки, її композиційної структури, мотивів, стилістики шляхом безпосереднього передавання досвіду народних майстрів чи наслідування автентичних зразків. Підвищується якість технічної майстерності, ускладнюються прийоми виконання, витончуються деталі, збільшується кількість дрібних елементів. Твори позначені мінімальною видозміною форми, збереженням іконографії основних мотивів, їх поєднання та компоновання.

Загальним для всіх напрямів є продовження використання традиційно поширених у народному мистецтві мотивів: «дерево життя», «вазон», «берегиня», інтерпретація витинанкових зображень «баби», «козаки», «зірки», «хрестики». Домінуючими є рослинні мотиви та похідні від них форми. Тваринні й антропоморфні зображення виконано спрощено, умовно або шляхом декоративного наповнення їх внутрішньої площини.

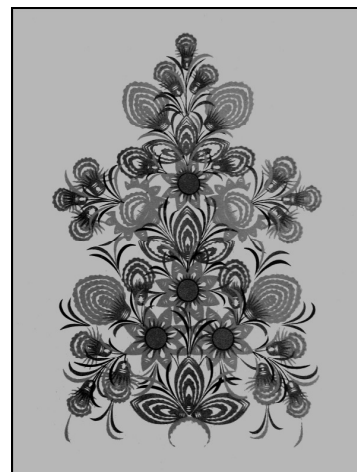
Професійний відбір полягає у створенні композицій з виразною, продуманою структурою та в подальшому розвитку більш цілісних художніх прийомів, виокремлених із загальної маси паперового декору. Орнаментально-декоративний розвиток професійної витинанки спрямований на збереження унікальних засобів художньої виразності цього виду мистецтва та його етнічної приналежності.



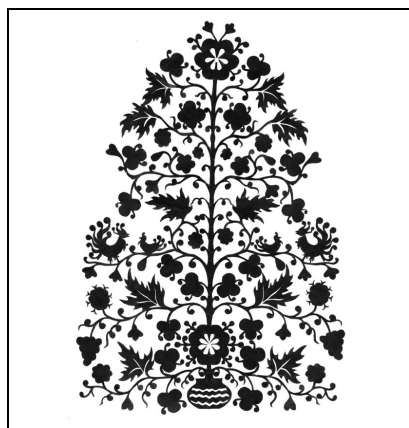
*Дмитро Мимрик (в монашестві Дем'ян). Фіранка.
Папір, вирізування, пробійник, Тернопільська обл., 2000-ні.*



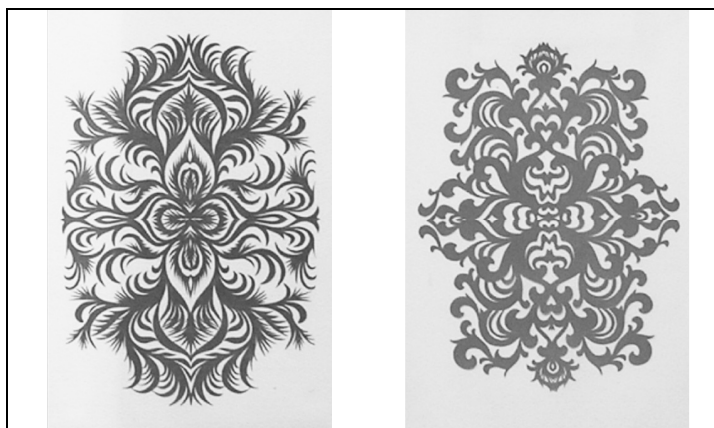
*Людмила Бабіч. Фіранка.
Папір, калька, витинання, аплікація, 40x30,
смт. Царичанка Дніпропетровської обл., 1993*



*Наталія Новоселя. Букет квітів.
Папір, витинання, аплікація, 40x30, смт.
Царичанка Дніпропетровської обл., 2009,
власність автора.*



*Оксана Цимбалюк.
Квітами красується весна.
Папір, витинання, 29x20, м.
Дунаєвці Хмельницької обл.,
2006, власність автора.*



*Лілія Стельмах.
Шовкова травичка. Рута.
Папір, витинання, 60x42, 1996,
м. Луцьк, власність автора*

ЛІТЕРАТУРА

1. Гагенмейстер В. М. Настіні паперові прикраси Кам'янецьчини / В. М. Гагенмейстер. – Кам'янець-Подільський. – 1930. – 23 с.
2. Гоцуляк М. Подільська витинанка: повернення із забуття / М. Гоцуляк // Українська керамологія. – 2002. – № 2. – С. 66-73.
3. Дніпропетровська область. Народне образотворче мистецтво [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://www.regional.dp.ua/europa/>
4. Кара-Васильєва Т. Декоративне мистецтво України ХХ століття. У пошуках «великого стилю» / Т. Кара-Васильєва, З. Чегусова. – К.: Либідь. – 2005. – 280 с.
5. Кочережко Н. Витиначі / Н. Кочережко // Сонячні барви. – К. – 1978. – С. 32-40.
6. Некрасова М. А. Народное искусство как часть культуры. Теория и практика / М. А. Некрасова. – М.: Изобразительное искусство, 1983. – 344 с.
7. Петрова О. М. Мистецтвознавчі рефлексії. Історія, теорія та критика образотворчого мистецтва 70-х років ХХ століття – початку ХХІ століття: збірка статей / О. М. Петрова. – Київ: Видавничий дім КМ Академія – 2004. – 400 с.
8. Станкевич М. Є. Українські витинанки / М. Є. Станкевич. – К.: Наукова думка, 1986.
9. Танадайчук С. Витинанки / С. Танадайчук // Народне мистецтво. – 2000. – № 3-4. – С. 48-49.
10. Танадайчук С. Декоративне мистецтво. Розпис, пластика, витинанка, писанка / С. Танадайчук. – К.: Видавничий дім Соборна Україна, 1998.
11. Танадайчук С. Дерево життя: символ витинанок села Саїнка Чернівецького району / С. Танадайчук // Народне мистецтво. – 2002. – №3-4. – С. 60-61.
12. Українське народне мистецтво: альбом [ред. колегія: Заболотний В. І., Рильський М. Т., Серєда А. Х. та ін.]. – К.: Мистецтво, 1967.
13. Живопис / [авт. тексту канд. іст. наук Б. С. Бутнік-Свієрський. Упор. Б. С. Бутнік-Свієрський (керівник), В. Г. Нагай, В. П. Самойлович]. – 1967. – 60 с.

**СИНЬО-БІЛА КЕРАМІКА ЯК РЕЗУЛЬТАТ ТА СТИМУЛ
МІЖКУЛЬТУРНОГО ОБМІНУ**

Стаття присвячена феномену синьо-білої кераміки. Аналізуються передумови виникнення та розповсюдження традиції кобальтового розпису, її роль у розвитку світового керамічного мистецтва.

Ключові слова: *кераміка, порцеляна, кобальт, міжкультурна взаємодія.*

**СИНЕ-БЕЛАЯ КЕРАМИКА КАК РЕЗУЛЬТАТ И СТИМУЛ
МЕЖКУЛЬТУРНОГО ОБМЕНА**

Статья посвящена феномену сине-белой керамики. Анализируются предпосылки возникновения и распространения традиции кобальтовой росписи, её роль в развитии мирового керамического искусства.

Ключевые слова: *керамика, фарфор, кобальт, межкультурное взаимодействие.*

**BLUE AND WHITE CERAMICS AS A RESULT AND STIMULUS OF
INTERCULTURAL EXCHANGE**

The article is dedicated to the phenomenon of blue and white ceramics. Prerequisites of occurrence and spread of the cobalt painting, its role in the world traditions of ceramics art are analysed in the article.

Key words: *pottery, porcelain, cobalt, cross intercultural interaction.*

Популярні і сьогодні через свою феноменальну привабливість синьо-білі керамічні вироби завдячують існуванню доленосній зустрічі двох культурних традицій – близькосхідної та китайської. Разом з тим, будучи породженням міжкультурної взаємодії, перетворившись на жаданий товар, синьо-біла кераміка сприяла розширенню міжнародної торгівлі та плідному взаємопроникненню культурних традицій країн Сходу та Заходу. Проблема традиції синьо-білої кераміки розглядається у ряді досліджень переважно іноземних учених, серед яких окремо слід відзначити фундаментальну працю англійського дослідника Джона Карсвела [9] та статтю співробітниці музею Метрополітен Клер ле Корбейє. Дослідження Карсвела присвячено історії розповсюдження кобальтової порцеляни, в ньому автор насамперед зосереджується на керамічних традиціях Східного регіону. Поза увагою дослідника залишився значний корпус фаянсових синьо-білих виробів. У статті Ле Корбейє аналізується вплив далекосхідної порцеляни на європейське виробництво фаянсів. Автор підіймає проблему специфіки перенесення та засвоєння «чужого» культурного досвіду. Серед вітчизняних робіт слід відзначити публікацію співробітника Національного музею мистецтв ім. Богдана та Варвари Ханенків Г. Рудик, присвячену кобальтовій кераміці мусульманського Сходу [7]. Окрім того, при написанні статті автор активно використовував загальні праці, в якій проблемі кобальтової кераміки приділяється певна увага [1; 2; 4; 5; 6; 8; 10; 11; 12; 14]. Короткий огляд літератури із зазначеної проблематики свідчить про необхідність систематизації накопиченого фактологічного матеріалу для чіткішого усвідомлення ролі синьо-білої кераміки у розвитку світового мистецтва.

У сучасній ситуації формування єдиного культурного простору актуалізується проблема національної самоідентифікації різних народів. Кераміка, що супроводжує людство з перших його кроків, пов'язана з багатьма сферами культурного життя і виступає своєрідною скарбницею національних культурних надбань. Сьогодні у багатьох країнах світу існують специфічні місцеві традиції синьо-білої кераміки, які мають єдине коріння, що водночас і зближує, і розмежовує їх. Спроба поглянути на синьо-білу кераміку як єдину світову традицію дозволить визначити і специфіку її локальних варіацій. Важливість усвідомлення ролі синьо-білої кераміки у розвитку світового керамічного мистецтва обумовило мету дослідження, яка полягає у детальному розгляді особливостей зародження, становлення, розповсюдження та трансформації традиції кобальтового декору.

Розвиток та розповсюдження синьо-білої кераміки, для зручності викладу матеріалу, можна умовно розділити на два етапи:

- *мусульманський*, пов'язаний з традицією близькосхідної кераміки;
- *китайський*, який розпочинається із закріплення при владі монгольської династії Юань (1280-1368) та пов'язаний з налагодженням широкого експорту синьо-білої порцеляни.

Вражаючий насичений синій колір для розпису керамічних виробів отримували за допомогою додавання до глазури оксиду кобальту. Інноваційне застосування кобальту в якості барвника для декорування кераміки пов'язане з майстернями Іраку кінця VIII–IX століть [7, с. 278]. Слід зазначити, що у мусульманському світі керамічне виробництво отримало високий статус мистецтва завдяки зовнішньому імпульсу, а саме – впливу кераміки та порцеляни Китаю [10, с. 209].

Відносини між мусульманськими країнами та Китаєм мають довгу історію. Вже у VII столітті, під час правління перших халіфів, до Піднебесної було відправлено офіційне посольство. Разом з тим у VIII столітті мусульманські мореплавці успішно освоїли шлях з Перської затоки до Південно-Китайського моря, встановивши прямий зв'язок між Іраком та Китаєм. За часів правління династії Тан (618–907), в результаті перемоги над тюркськими племенами, які в той час господарювали в Монгольських степах та Східному Туркестані, китайці відкрили шлях до Середньої Азії. Через Східний Туркестан значна кількість мусульман проникла на територію Китаю, де вони заснували власні поселення. Все це сприяло налагодженню широких економічно-культурних зв'язків між Китаєм та країнами Близького Сходу.

Вироби китайських керамістів, які у значній кількості ввозилися до близькосхідних країн, вражали тамтешніх мешканців незвичністю матеріалу та вишуканим декором. Ймовірно, що у Іраку, при дворі могутніх Аббасидів (750–1258), були зібрані перші колекції китайської порцеляни, яка вабила своєю вишуканою красою, спонукаючи до створення власного порцелянового виробництва [14, с. 37]. Проте неможливість точного повторення іноземних зразків підштовхувала гончарів до експериментування, що призвело, врешті-решт, до створення власної, не схожої на китайську, унікальної продукції.

Так, напрочуд важливим зрушенням у керамічному мистецтві Близького Сходу було застосування білої непрозорої глазури, яку отримували за допомогою додавання до свинцевої глазури оксиду олова. Непрозору білу глазур, яка набула поширення у IX столітті, використовували ще у доісламські часи [12, с. 5]. Але її вдосконалення та загальне поширення, безперечно, пов'язані з бажанням у будь-який спосіб імітувати білосніжну основу китайської порцеляни, секрет виготовлення якої так і не був розгаданий близькосхідними майстрами.

У багатьох керамічних центрах мусульманського світу, про що свідчать археологічні знахідки, у виробництві застосували білу непрозору глазур. Проте найдосконалішими за технічним рівнем були вироби майстерень Басри – портового міста, яке у VIII–IX століттях було одним із важливих культурних та економічних центрів Халіфату. Їх жовтувата керамічна основа була тоншою, а декор захоплював довершеністю виконання. Саме у майстернях Басри у якості керамічного барвника вперше почали застосовувати кобальт, який спочатку призначався для декорування скляних виробів [14, с. 37-38]. Запозичивши у китайців білу основу та деякі форми виробів, майстри Басри сполучили їх із суто ісламським асиметричним декором, який і

досі зачаровує своєю вишуканою простотою. Декоративне рішення синьо-білих виробів Басри стає настільки популярним, що його починають копіювати майстри Китаю та численних керамічних центрів мусульманського світу.

Китайські керамісти дуже швидко освоїли нову техніку розпису кобальтом і вже у VIII–IX століттях створювали вироби, що відрізнялися високим художнім рівнем. Так, за часів династії Тан кобальт вперше з'явився на порцеляні і вперше синьо-біла порцеляна виступала у якості експортної продукції [2, с. 65]. Однак значного розвитку в цей період у Китаї синьо-білі вироби не зазнали і традиція кобальтового розпису була перервана.

Майстри ж мусульманських керамічних центрів, не маючи у розпорядженні коштовного кобальтового барвника, який був доволі складним у використанні, відтворювали декоративні схеми басрійців в іншій кольоровій гамі. Так, наприклад, у Хорасані замість кобальту застосовували марганець, тобто отримували не синій, а фіолетовий колір. Дуже популярними були також зелена та зелено-жовта гама, які своєю популярністю завдячували моді на китайську порцеляну¹ [12, с. 6].

Окрилені успіхом синьо-білих виробів, іракські керамісти, продовжуючи експерименти, винайшли оригінальну техніку декорування – розпис люстром. Вперше люстровання для оздоблення керамічних виробів почали застосовувати в майстернях Іраку за часів правління Аббасидів². Ймовірно, Іраку належала монополія на виробництво вишуканих посудин, декорованих люстром, які отримали широке розповсюдження і новий для місцевої кераміки статус предметів розкоші [14, с. 184]. У X столітті, в результаті ослаблення династії Аббасидів, Ірак втратив статус провідного політико-економічного та культурного центру, фокус змістився до Північної Африки, де володарювала шийтська династія Фатимідів (909–1171). Невтішна доля спіткала і портове місто Басру, де виготовлення люстрованої кераміки поступово припинилося, перемістившись до керамічних майстерень Єгипту. Після падіння династії Фатимідів виробництво люстрів підхоплюють майстри Сирії та Ірану. «Історія розповсюдження люстру найкращим чином показує культурну єдність ісламського регіону» [6, с. 28].

Саме завдяки культурній єдності ця найскладніша та найдорожча керамічна технологія мусульманського світу через Північну Африку та Середземне море, врешті-решт, потрапила до Південної Європи, а саме – мусульманської Іспанії. З часом іспанці налагодили власне виробництво люстрованої кераміки, значними центрами якого були Альгамбра, Малага та Валенсія. На виробках іспанських майстрів люстр доволі часто поєднувався з кобальтом, як це було у продукції славнозвісних майстерень Сирії та Єгипту. З часом іспанці все рідше зверталися до кобальтового розпису, більшу увагу приділяючи звабливому мерехтінню люстрованої поверхні. Врешті-решт, кобальт майже зник з розпису іспанських фаянсів, лише іноді маркуючи окремі деталі зображення [6, с. 75]. Проте на цей час виразність синього розпису вже встигла підкорити Італію, в якій іспанська кераміка користувалася неабиякою популярністю і була широко поширеною.

Про значний ввіз іспанської кераміки на територію Італії свідчать як історичні документи, так і той факт, що на території Італії було знайдено більше іспано-мавританської кераміки, ніж на території самої Іспанії. Заможні італійці замовляли іспанським майстрам прикрашені власними гербами вишукані фаянси, які, порівняно з простими виробами місцевих майстерень, були наділені високим статусом творів мистецтва [4, с. 54-55]. Поступово, під впливом коштовної експортної продукції, в Італії налагодилося виробництво місцевих фаянсів, так званих майолік, які сприймалися, як і їх іспано-мавританські прототипи, в якості дорогоцінних речей, не призначених для використання у побуті. Про високий статус італійських фаянсів свідчить і те, що вони іноді виступали в якості дипломатичних подарунків правителям інших країн.

У другій чверті XV століття особливою популярністю користувалися флорентійські посудини, декоровані неймовірної краси розписом темно-синьою фарбою по білому тлу [5, с. 6-8].

¹ Поряд з простими монохромними виробами китайський імпорт включав білосніжні посудини, декоровані бризками та рядами крапок зеленого кольору [14, с. 37].

² У ранньоісламський період в Єгипті люстр використовували для декорування скла.

Синій розпис по білому тлу використовували в багатьох майолікових центрах Італії періоду кватроченто. Разом з тим вишукана і виразна, проте стримана, синьо-біла гама не могла довго задовольняти нові естетичні вимоги. Поступово майстри переходять до більш пишного, соковитого буяння поліхромного розпису, що більшою мірою відповідав чуттєвості Ренесансу.

Отже, популярність винайденого іракцями синьо-білого декору, який поширився на величезній території за допомогою експорту мусульманської керамічної продукції, поступово згасає. Ставши поштовхом до розвитку нових технік декорування, кобальтовий розпис втрачає провідні позиції.

Новий етап розвитку синьо-білої кераміки, нова хвиля захоплення його декоративною виразністю були пов'язані з монгольськими завоюваннями XIII століття.

За доволі короткий час монголи підкорили величезну територію, об'єднавши в рамках однієї імперії різні народи, різні культурні традиції, що створило сприятливі умови для міжкультурного обміну. Саме монгольське володарювання стало каталізатором розвитку однієї з найзначніших світових керамічних інновацій [9, с. 52]. Безумовно, не можна применшувати роль мусульманського впливу на китайську порцеляну, враховуючи і винахід іракців і той факт, що кобальт, який китайці називали «магометанським синім», імпортували до Піднебесної саме мусульманські купці. Проте ми знаємо, що й імпортна керамічна продукція, і імпортний дорогоцінний барвник були відомі китайським майстрам ще у Танську епоху, що, однак, не стало поштовхом до вкорінення традиції синьо-білого декору та налагодження масштабного виробництва. Саме під владою монгольської династії Юань (1280–1368) стало можливим успішне зближення двох керамічних традицій на новій платформі, що мало надзвичайний резонанс.

У XIII столітті провідним центром китайської керамічної індустрії стало місто Цзиндечжень, майстри якого поступово налагодили масове виробництво синьо-білої порцеляни. Значна кількість юанської синьо-білої порцеляни виготовлялася для експорту у країни Південно-Східної Азії, Індії, Африки та Близького Сходу [9, с. 12]. Різна якість численних синьо-білих виробів майстерень Цзиндечжени періоду Юань свідчить про те, що кобальтова порцеляна користувалася значним попитом і мала досить різних за статусом і художніми смаками замовників, а, отже, без перебільшення може вважатися масовою продукцією.

Особливого розвитку синьо-біла порцеляна у Китаї досягла під час правління національної династії Мін (1368–1644). Знаходячись під впливом традиційного живопису, художники-керамісти, окрім виразної, гнучкої лінії, розвивали широкі можливості живописної плями [1, с. 17]. Таким чином, у середині XVII століття був підготовлений розквіт акварельної манери розпису, за допомогою якої керамісти створювали тонку градацію відтінків синього кольору. Так, під час правління імператора Кансі (1662–1722) наступної династії Цин (1644–1911) вироби з підглазурним розписом кобальтом користувалися надзвичайним попитом як у самому Китаї, так і далеко за його межами. Порцеляна цього часу відрізняється незнаним до того рівнем технічного виконання [11, с. 129]. Високоякісна білосніжна поверхня у поєднанні з розписом ретельно очищеним кобальтом чистого синього кольору вражала льодовою довершеністю. З середини XVIII століття синьо-біла порцеляна, не без європейського впливу, поступово втрачає в Китаї провідні позиції, поступаючись місцем поліхромним виробам. Однак синьо-біла порцеляна на той час вже була поширена майже по всьому світу, підкоривши Корею, Японію, країни Середнього Сходу, Індії, Африки, Європи, Південної та Північної Америки.

Не будемо детально зупинятися на кожному з локальних виробництв, зазначимо лише, що саме китайська продукція стимулювала їх формування та розвиток, сприяючи поміж іншим і розповсюдженню численних імітацій та підробок, саме Піднебесній кобальт завдячує своєю незмінною багатовіковою популярністю.

Особливо важливим для нас є той факт, що захоплення синьо-білими китайськими виробами активізувало керамічне виробництво Європи. Одну із перших спроб відкрити секрет виробництва порцеляни у Європі ініціювали флорентійські майстри на фабриці Медичі в кінці XVI століття. З м'якої «порцеляни Медичі», яка складалася з багатьох інгредієнтів,

виготовляли посудини, декоровані синім розписом, мотиви якого були запозичені переважно з китайської порцеляни. В цей час далекосхідна порцеляна в Європі була ще доволі рідкісною і не зазнала широкого розповсюдження. У зв'язку з цим виробництво Медичі мало камерний характер, його продукція призначалася для особистих потреб двору та використовувалася у якості дипломатичних подарунків [8, с. 414].

Важливою подією для розповсюдження загальної моди на порцеляну було захоплення голландцями у 1604 році португальського галеону «Катаріна», на борту якого було близько ста тисяч виробів китайської порцеляни. Цінний експортний товар розповсюдили через аукціон в Амстердамі. Це спричинило справжній порцеляновий бум, активувавши і торгівлю, і спроби налагодити власне виробництво порцеляни [13, с. 269]. З цього часу далекосхідна порцеляна ввозилася на територію Європи у величезній кількості. Серед експортних виробів на початковому етапі особливою популярністю користувалася синьо-біла порцеляна типу «краак»¹. Форми та декор цих виробів майже не позначені впливом європейського мистецтва і зберігають китайські національні традиції.

Мода на дорогоцінну далекосхідну порцеляну та перебої із постачанням експортних товарів призвели до того, що у Європі все більшим стає бажання відкрити секрет порцеляни і налагодити власне виробництво. Проте до початку XVIII століття європейцям доводилося вдовольнятися фаянсовими імітаціями дорогої східної порцеляни. Вплив експортної продукції, передусім китайських синьо-білих виробів та японських імарі², найперше позначився на продукції керамічних майстерень невеликого голландського містечка Дельфта. Розвиток дельфтського фаянсового виробництва, який починається в першій половині XVII століття, йшов за двома напрямками: наслідування східним зразкам та створення продукції національного характеру.

Спочатку дельфтські керамісти намагалися доволі точно повторити неосвоєні мотиви далекосхідної порцеляни і навіть ставили на своїх виробах китайські марки. Проте ці вироби все ж важко сплутати з китайським чи японським фарфором. До того ж голландці з часом почали більш вільно трактувати іноземні мотиви, створивши свій власний фантастичний декор у східному дусі. Тож дельфтські фаянси не можна вважати простим наслідуванням чи невмілою імітацією, адже майстри були покликані не підробити таку бажану та недосягну у своїй технічній досконалості далекосхідну порцеляну, а створити її образ. Як вдало зазначила Клер Ле Корбельєр, «дельфтська продукція – це не дослівний, а художній переклад, який передає зміст, дух оригіналу, враховуючи особливості своєї рідної мови» [13, с. 270].

Слідом за Дельфтом, який став провідним керамічним центром Європи, синьо-білі вироби, адаптовані до місцевих смаків, починають виготовлятися у Німеччині, Англії та Франції.

«Біло-синій фарфор (...) став тим матеріалом, з яким автоматично ідентифікувався і фарфор, і сам Китай, який з країни шовку (Seres) перетворився на країну порцеляни (China)» [8, с. 411]. Захоплення китайською порцеляною було всезагальним. Монархи та аристократи азартно колекціонували екзотичні вироби. Аристократична стриманість та виразність контрастного синьо-білого декору зачарувала навіть французький двір. За часів правління неперевершеного Короля-Сонця Людовика XIV, в той час, коли Франція стає еталоном художнього смаку для усієї Європи, для фаворитки короля маркізи де Монтеспан у Версальському парку за проектом Луї Лево було зведено Порцеляновий Трианон. Ансамбль було виконано у стилі європейського бароко, проте як екстер'єр так і інтер'єр будівлі прикрашали синьо-білі керамічні вироби.

У палацах європейських монархів та будинках аристократів стали облаштовувати різноманітні «кабінети», в оформленні яких чільне місце займала синьо-біла порцеляна, без якої не обходилося також і дороге та модне у той час чаювання [3, с. 32]. Іноді оформлення

¹ Назва «краак» походить від голландського позначення португальських вантажних кораблів, на яких перевозили китайську порцеляну.

² Імарі – тип японської порцеляни майстерень Аріта, в декорванні якого підглазурний розпис кобальтом доповнювався надглазурною червоною фарбою та золотом.

інтер'єрів китайською порцеляною вражає своєю безумною надмірністю та нестриманістю. Таким прикладом може слугувати стеля лісабонського палацу Де Сантос, для оформлення якої було використано більш ніж 260 виробів китайської синьо-білої порцеляни XVI–XVII століть [9, с. 129]. Захоплення синьо-білим декором спонукало європейців і до ексцентричних вчинків. Так, один англієць, сер Джордж Сітуелл, вирішив на усіх корів у своїх володіннях нанести синій візерунок у модному китайському стилі [8, с. 411].

Отже, в результаті налагодження міжкультурної взаємодії під впливом імпортової китайської порцеляни активувався розвиток художньої кераміки мусульманського Сходу і на межі VIII–IX століть іракці вперше використали для декору кераміки синьо-білу гаму, яка мала великий успіх. Так розпочалася перша хвиля поширення синьо-білого декору, який у різних куточках світу стимулював розвиток керамічного мистецтва і вбирав у себе все нові культурні коди. І якщо перший етап розповсюдження синьо-білого декору можна порівняти зі стрімким струмком, який під впливом ландшафту змінює русло і інколи майже зникає, то після монгольського завоювання воно стає схожим на повідь. Китайська синьо-біла порцеляна поширюється у країнах Азії, Європи, Африки та Америки, викликаючи захоплення, спонукаючи до налагодження більш тісних культурних зв'язків. Так синьо-біла порцеляна стала катализатором розвитку у Європі стилю «шинуазрі» та стимулювала розвиток місцевих керамічних традицій, підштовхувала до більш уважного ознайомлення з культурою Сходу і разом з тим збудувала один із перших культурних мостів між Сходом та Заходом.

ЛІТЕРАТУРА

1. Арапова Т. Б. Китайский фарфор в собрании Эрмитажа. Конец XIV – первая треть XVIII века. / Т. Б. Арапова. – Л.: Аврора, 1977. – 136 с.
2. Арапова Т.Б. Фарфор и керамика Китая / Т. Б. Арапова // Горный журнал. Спецвыпуск. – 2008. – С. 64-71.
3. Джекобсон Д. Китайский стиль / Доон Джекобсон; [пер. з англ. В. Самошкин]. – М.: Искусство–XXI век, 2004. – 240 с.
4. Кубе А. Н. История Фаянса / А. Н. Кубе. – Берлин: ГИЗ, 1923. – 128 с.
5. Кубе А. Н. Итальянская майолика XV–XVIII веков. / А. Н. Кубе. – М.: Искусство, 1976. – 126 с.
6. От Китая до Европы: Искусство исламского мира: каталог выставки / [под общей ред. Пиотровского М. К.]. – СПб.: Чистый лист, 2008. – 376 с.
7. Рудик А. Б. Великий кобальтовый путь. Коллекция мусульманской керамики Музея искусств имени Богдана и Варвары Ханенко / А. Б. Рудик // Н. К. Рерих и его современники. Коллекции и коллекционеры. – Одесса: Астропринт, 2008. – 632 с.
8. Фишман О. Л. Китай в Европе: миф и реальность (XIII – XVIII вв.) / О. Л. Фишман – СПб.: Петербургское Востоковедение, 2003. – 544 с.
9. Carswell J. Blue and White: Chinese Porcelain around the World / John Carswell. – London: British Museum Press, 2007. – 208 p.
10. Grube, Ernst J. The Art of Islamic Pottery / Ernst J. Grube // The Metropolitan Museum of Art Bulletin. – 1965. – № 6. – p. 209-228.
11. Hobson R. L. Chinese Pottery and Porcelain: an account of the potter's art in China from primitive times to the present day, Vol II / R. L. Hobson. – London, New York, Toronto, Melbourne: Cassell and Company Ltd, 1915. – 326 p.
12. Jenkins M. Islamic Pottery: A Brief History / Marilyn Jenkins // The Metropolitan Museum of Art Bulletin. – 1983. – № 4. – p. 4-52.
13. Le Corbeiller C. China into Delft: A Note on Visual Translation / Clare Le Corbeiller // The Metropolitan Museum of Art Bulletin. – 1968. – № 6. – p. 269-276.
14. Watson O. Ceramics from Islamic Lands / Oliver Watson. – London: Thames & Hudson, 2004. – 512 p.

УДК 72.477.8

В. Ю. ДЯЧОК

**ТВОРЧИЙ ВНЕСОК МИХАЙЛА НЕТРИБ'ЯКА В АРХІТЕКТУРНИЙ ПРОСТІР
ТЕРНОПІЛЬЩИНИ**

У статті досліджується творчий шлях відомого українського архітектора Михайла Нетриб'яка і його вклад в архітектуру Тернопільщини.

Ключові слова: архітектура, стиль в архітектурі, храмобудування, історична спадщина.

В. Ю. ДЯЧОК

**ТВОРЧЕСКИЙ ВКЛАД МИХАИЛА НЕТРИБ'ЯКА В АРХИТЕКТУРНОЕ
ПРОСТРАНСТВО ТЕРНОПОЛЬЩИНЫ**

В статье исследуется творческий путь известного украинского архитектора Михаила Нетриб'яка и его вклад в архитектуру Тернопольщины.

Ключевые слова: архитектура, стиль в архитектуре, храмостроение, историческое наследство.

V. U. DIACHOK

**CREATIVE DONATION INTO TERNOPIL'S ARCHITECTURAL SPACE OF MIKHAIL
NETRIBYAK**

In this publication investigates the creative way of a famous Ukrainian architect Mikhail Netribiak and his donation in the architecture of Thermopile's region.

Ключевые слова: architecture, steles into architecture, church buildings, historical speaking.

На початку 90-х років після багаторічної заборони храмобудування виникла гостра нестача церков. Перед українськими архітекторами постала проблема відродження будівельної культури, архітектурної майстерності, пошуку стилю сучасних сакральних споруд. Тернопільщина – край, у якому до сьогодні продовжується будівельний бум релігійних споруд. Одним із провідних архітекторів, який долучився до цього процесу, є тернопільський архітектор Нетриб'як Михайло Миколайович.

Мета статті – дослідити творчість М. Нетриб'яка та його внесок у сучасну сакральну архітектуру.

Творчість М. Нетриб'яка частково досліджували Б. Черкес, Ю. Криворучко, Р. Галишич, С. Лінде, Р. Гнідець та інші науковці.

Нетриб'як Михайло Миколайович народився 25 лютого 1947 року у с. Трибухівці Буцацького району Тернопільської області. Він – заслужений архітектор України з 1998 року, член Національної Спільки архітекторів України з 1983 р., лауреат Державної премії України в галузі архітектури (2005 р.). У 60-х роках ХХ ст. Михайло Миколайович отримав першу мистецьку освіту в Буцацькій дитячій художній школі, серед випускників якої багато відомих художників, архітекторів, мистецтвознавців. У 1965–1970 роках він навчався на архітектурному факультеті Львівського сільськогосподарського інституту, після закінчення якого з 1971 року розпочав свою архітектурну діяльність в Тернополі [1].

В умовах масового застосування типових проектів Михайлові Миколайовичу вдалось розробити ряд індивідуальних проектів будівництва, зокрема: культурно-спортивні комплекси в селі Коцюбинці Гусятинського району та в селі Лошнів Тербовлянського району, аптеку в місті Бучач, школу в селі Баріш Буцацького району, житловий квартал «Кутківці» в Тернополі.

За проектами Михайла Нетриб'яка збудовані села Людвинівка на Київщині для переселенців з Чорнобильської зони (1986 р.) і Конджалі Амасійського району у Вірменії для потерпілих від землетрусу (1991 р.).

Найбільш плідні роки в творчості Михайла Миколайовича – це період з 1990 по 2002 рік, коли в Україні відбувався процес духовного відродження. На Тернопільщині постала проблема проектування нових, реконструкції та добудови існуючих храмів. Митці шукали натхнення і національний стиль в архітектурі, часто звертаючись до історичної спадщини. У цей період зодчий зробив більше 40 проектів для будівництва культових споруд, основні з яких: собор на 2000 прихожан та монастир на бульварі Данила Галицького в Тернополі, собор на 1000 прихожан в смт. Козові, собор на 1500 прихожан в Чернівцях, церква на 800 прихожан в місті Хоросткові Гусятинського району та інші.

Михайло Нетриб'як є автором проекту споруди Української автокефальної православної церкви на 600 прихожан в місті Копичинці Гусятинського району Тернопільської області, збудованої у 2003 році. Церква хрестова складається із тринавного простору з хорами, святилища та вхідного тамбуру. В цокольному поверсі розміщені універсальний зал, класи та інші приміщення. Гілки хреста мають склепінчасте перекриття, пов'язані з середньохрестям арками, які є одночасно і підпружними для центрального барабана середньохрестя. Над приміщеннями, які примикають до внутрішніх кутів хреста – центрального нефу, запроектовані чотири бані. Стіни оздоблені теразитовою штукатуркою, цоколь облицьований плитами червоного пісковика, вікна – вітражні.

Але найвидатнішим проектом митця є комплекс Марійського Духовного центру в селі Зарваниця Терехівлянського району Тернопільської області (рис.1).

Зарваниця відома як об'єкт прочанства ще з княжих часів, вона віками була для українського народу форпостом християнської віри, передавала від покоління до покоління духовні та національні традиції греко-католицької церкви.

Природний ландшафт обумовив архітектурний задум комплексу, розміщення головного храму на природному плато, яке височіє над долиною річки Стрипи. Комплекс духовного центру складається із собору на 1500 парафіян, дзвіниці, надбрамної церкви, рекреаційного корпусу, архітектурно-скульптурної композиції ікони Зарваницької Матері Божої, каплиць над джерелами, Хресної дороги .

Увесь комплекс майстерно вписаний в природний ландшафт і являє собою гармонійну єдність архітектурних споруд, вільних просторів, терасного розпланування, зелені, творів мистецтв.



Рис. 1. Комплекс Марійського Духовного центру

Архітектурною окрасою та доміантою ансамблю є компактний однефний, безстовпний собор Зарваницької Матері Божої загальною площею 1173, 58 кв.м, у якому використані принципи неовізантизму (рис.2). Це хрещата в плані споруда, яка завершується п'ятьма банями і складається із двох об'ємів – верхнього та нижнього. Центральна частина завершується ступеневими півциркульними склепіннями, які допомагають внутрішньому простору розкритись і є конструктивною основою для восьмигранного підбанника центрального купола. У плані, біля внутрішніх кутів хреста, розташовано чотири малі бані. Фасади розчленовано вертикальними тягами, які динамічно переходять в арки. Ярусність склепінь підкреслює динамічне наростання маси до центру.

При вході до комплексу збудовано надбрамну церкву, яка доповнює ансамбль. Однобанна споруда має широкий центральний і два бічні входи, це зримо підкреслює її чотирипелюстковий купол. Загальна площа церкви – 96 кв.м. За вхідною брамою богомольцям відкривається великий майдан площею 38500 кв. метрів, на якій відбуваються прощі і Хресна дорога.

Навпроти собору, в центрі майдану, споруджено архітектурну композицію іконі Зарваницької Матері Божої (скульптори Олесь Маляр і Дмитро Пилип'як, архітектор Данило Чепіль). На насипаному пагорбі встановлено гранітний постамент, що є фундаментом для декоративної відкритої каплиці, в центрі якої випромінюється стела із зображенням ікони Зарваницької Матері Божої. Композицію увінчує корона із хрестом. Цей оригінальний пам'ятник утверджує єдність нашого народу від часів Русі-України до наших днів.

У південно-західній частині комплексу на одному терасному рівні з собором споруджено реколяційний корпус з внутрішньою каплицею.

Завершенням комплексу і його вертикальним акцентом є чотириярусна дзвіниця. Її висота із хрестом сягає 60 метрів. Перший двоповерховий ярус у плані прямокутний, інші – восьмигранні. Дзвіниця увінчується банею. На дзвіниці встановлені п'ять дзвонів, виготовлених в Україні та у відомій дзвонарні Фальчинських у Перемишлі (Польща). Між собором і дзвіницею вимурувано бювети, де прочани можуть брати воду, що тече із цілющого джерела.

Архітектору вдалося створити монументальний комплекс і в той же час гармонійний, легкий, пропорційно-завершений. У 2005 році М. Нетриб'яку було присуджено Державну премію України в галузі архітектури та почесне звання заслуженого архітектора України.



Рис. 2. Собор Зарваницької Матері Божої

З 2002 року по 2005 рік Михайло Миколайович працював заступником міського голови – начальником містобудування та архітектури Тернопільської міської ради, а з 2005 року – головним архітектором проектів ПМ творчо-виробничого підприємства «Архітектурно-проектної майстерні Нетриб'яка М.»

У 2008 році у Старому парку Тернополя (колишній парк Слави) освятили дерев'яну церкву, збудовану за проектом Михайла Миколайовича. Споруда нового храму розташована приблизно за 1,5 км від центру Тернополя. Вона органічно вписується у краєвид зі старими деревами та одноповерховими приватними будинками. Тепер на Тернопільщині існує 230 культових дерев'яних споруд, 168 з яких – церкви, а решта – каплиці, дзвіниці тощо.

Частини нового храму з карпатської смереки з'єднуються не звичайними цвяхами, а дерев'яними кілками. Здебільшого великі дерев'яні споруди зводять довше за кам'яні, проте на основі розробки Михайла Нетриб'яка церкву у Старому парку до будівництва підготували за межами Тернополя і повторно склали на постійному місці дуже швидко. Три куполи, що символізують Пресвяту Трійцю, покрили дерев'яною черепицею. Внутрішня частина храму збудована у формі хреста [2].

Як бачимо із наведених прикладів, архітектор інтерпретує традиційну архітектурно-планувальну структуру в українському храмовуванні, виражає її по-сучасному відповідно до нових вимог і потреб, залишаючи незмінною сутність сакрального простору.

Матеріали статті не є вичерпними, багато об'єктів зодчого ще не досліджені. Сьогодні Михайло Миколайович продовжує свою архітектурну діяльність і, напевно, ще не раз потішить громадськість новими спорудами. Та і сьогодні зрозумілим є той великий вклад Михайла Нетриб'яка в архітектуру Тернопільщини. Його будівлі є яскравими домінантами в архітектурному просторі, які стали невід'ємною частиною планувальної і образної структури міст і сіл України.

ЛІТЕРАТУРА

1. Водоп'ян А. Нетриб'як Михайло Миколайович / А. Водоп'ян // Тернопільський Енциклопедичний Словник. – Тернопіль: ВАТ ТВПК Збруч, 2005. – Том 2. – К – О. – С. 624-625.
2. Гнідець Р. Б. Традиція і сучасність у церковній архітектурі Львова / Р.Б. Гнідець // Записки наукового товариства ім. Шевченка, праці Комісії архітектури та містобудування. – Львів: НТШ, 2008. – Т. ССLV. – С. 299-312.
3. Черкес Б. Традиція та ідентичність в новій українській церковній архітектурі / Б. Черкес // Вісник Національного університету «Львівська політехніка»: архітектура. – 2003. – № 486. – С. 71-79.
4. <http://who-is-who.com.ua/bookmaket/bild2008/4/170.html>.

УДК 398.332.12

К. В. ПОДНЄЖНА

ХАРАКТЕРИСТИКА ТРАДИЦІЙНИХ ТА НОВАТОРСЬКИХ МЕТОДІВ І ПРИЙОМІВ ВИКОНАННЯ ПИСАНОК

У статті розглядаються традиційні та новаторські способи оздоблення писанок, зокрема вишивка, ажурне різьблення, бісерування, витравлювання тощо. Описуються методи їх виготовлення, висвітлюється обрядовість писанки, її значення в давнину і для сучасності.

Ключові слова: писанки, писанкарство, вишивка, ажурне різьблення, розпис, народне мистецтво, оздоблення.

**ХАРАКТЕРИСТИКА ТРАДИЦИОННЫХ И НОВАТОРСКИХ МЕТОДОВ И ПРИЁМОВ
ИЗГОТОВЛЕНИЯ ПИСАНОК**

В статье рассматриваются традиционные и новаторские способы отделки писанок, в частности вышивка, ажурная резьба, бисерование, вытравливание и др. Описываются методы их изготовления, освещается обрядность писанки, ее значение в древности и для современности.

Ключевые слова: писанки, писанкарство, вышивка, ажурная резьба, роспись, народное искусство, отделка.

K. V. PODNEZHNA

**DESCRIPTION OF TRADITIONAL AND MODERN METHODS AND TECHNIQUES
INCARRYING EASTER EGGS**

In this article is shown the traditional and modern ways of Easter eggs decoration such as: embroidery, openwork carving, beading, etching, etc. Also describes the methods of their production, explains ritualism of Easter eggs, and their importance in antiquity and modern life.

Key words: Easter eggs, the art of the Easter eggs, embroidery, openwork carving, painting, folk art, finishing.

Писанкарство – вид декоративно-прикладного мистецтва, поширений у слов'ян та інших народів. Розпис писанок має стародавнє язичницьке коріння, характеризується вишуканими і символічними орнаментальними мотивами – геометричними, рослинними, антропоморфними, які чітко й злагоджено підпорядковуються сферичній формі яйця. Тому писанку називають твором-мініатюрою. Наші предки вірили у магічну силу розмальованого яйця, у те, що за допомогою певних схематичних зображень можна здійснити бажання. Так, хворі писали на яйці символи здоров'я, щоб одужати, неодружені – щоб одружитись, землероби вкладали у розпис зміст прохання до землі – на багатий урожай. Люди були переконані, що ці сакральні символи мали надприродну силу, підтвердженням цього є згадування таких символів у численних легендах та переказах. Колись, ймовірно, це пов'язувалося з атрибутами поганських богів. У християнські часи вони набули іншого змісту та трактування. Писанкарі й сьогодні вірять у надзвичайні властивості розмальованого яйця, тому при роботі дотримуються певних ритуалів [1, с. 27].

Писанкарство розглядалося Р. Загайською [2]; Н. Луцан детально описує символіку кольору та орнаментику писанок [4]. М. Кириченко поверхнево розглядав мистецтво писанкарства: історію його виникнення, символіку писанок та їх регіональні особливості [3].

Актуальність теми полягає у відродженні й підтримці народних традицій, самобутньому розвитку особистості, її естетичному вихованні.

Метою статті є висвітлення основних інноваційних підходів до оздоблення писанок, значення обрядовості писанки в давнину і на сучасному етапі.

Писанка – це не предмет повсякденного побуту, а передусім твір мистецтва. Процес її виготовлення не зовсім простий, і не кожен може розписувати яйце, бо для цього потрібне особливе терпіння і бажання. У наш час повернення й збереження національної скарбниці писанкарства стає дуже актуальним. З'являються нові посібники, які сприяють вивченню народознавства у школі та в дошкільних закладах.

Кожен предмет народного мистецтва поряд з практичним призначенням в побуті відігравав роль знака соціальних відносин, оскільки уособлював у собі єдність символічного і практичного змісту. Саме у традиційному фольклорному середовищі предмети завжди несуть знаки, а знаки – несуть предмети. Образно-символічний статус зумовлюється їхнім функціональним призначенням у семіотичній системі свята та обряду. При введенні в цю

систему вони функціонують як «знаки», обрядові символи з певною семантикою, без неї – позбавляться цього символічного змісту, перетворюючись на звичайні ужиткові вироби. Залежно від актуалізації тієї чи іншої властивості предмети набувають того чи іншого статусу.

Історія писанок як символу весняного відродження природи сягає у далеке минуле і пов'язана з ритуалом весняного відродження на землі. Люди, які прийняли звичай «писати писанки», побачили у ньому знак воскреслої радості і вічного життя. Писанка є символом України. Українські писанки – це ціла світоглядна система з десятками орнаментальних мотивів. Традиції українського писанкарства надзвичайно різноманітні. Різні регіони України мають свої особливості, орнаменти й кольори так само, як говірки й діалекти, хоча загалом мова українських писанок спільна [4, с. 31-32].

Писанки писали у Чистий четвер – перед Великоднем. Писанкар обов'язково повинен був працювати з добрими думками, чистим серцем та з молитвою.

Писанки й сьогодні пишуть, опираючись на давні традиції з використанням сакральних символів. Проте, якщо колись писанки були святим оберегом для кожного дому, люди вірили, що вони захищають від злого, то тепер писанка має лише обрядове значення, оскільки воскові візерунки на пташиному яйці зустрічаються все рідше і, як правило, тільки на Великдень.

Існує декілька технік виготовлення писанки. Найдавнішою і найбільш традиційною є «крапанка», яка побутує й досі. Візерунок на поверхні яйця наноситься послідовно гарячим воском за допомогою саморобних інструментів (у давнину яйце опускали у фарбу, потім крапали на нього гарячим воском, коли віск вистигав, яйце клали у темнішу фарбу, потім у гарячу воду, де віск сходив, залишаючи різної величини й форми крапочки на кольоровому тлі). Із кінця XIX ст. з'явилися «дряпанки» і «мальованки». «Дряпанка» – це крапанка, на якій орнамент видряпано голкою або металевим стержнем. «Мальованка» – це яйце, розписане фарбами за допомогою пензля. Часто в оздобленні писанок використовують поєднання двох і більше прийомів розпису. На Київщині та Чернігівщині, зокрема, виробляють так звані «галунки» – вишукані білі писанки, у яких після нанесення кольорового орнаменту решту поверхні яйця знебарвлюють, і на сніжно-білому тлі розквітають неперевершеної краси та яскравості малюнки [7, с. 96-100].

Нинішньому поколінню цікавіше оздоблювати писанки новими матеріалами і придумувати власні техніки.

Фантазія людини – могутня сила. Поряд з традиційними техніками оздоблення обрядових яєць останнім часом з'явилося безліч нових.

Основним напрямом осучаснення технік є використання нових оздоблювальних матеріалів. Іншим напрямом є перенесення традиційних технік з інших видів декоративного мистецтва. Яскравим прикладом є розпис гуашевими фарбами. В стилі примітивізму можна отримати яскраві стилізовані композиції.

Існує також техніка створення композицій з насіння різних рослин, різнобарвного пір'я на основі клею, зернових культур.

Деякі майстри використовують спеціальні інструменти для створення писанок в техніці ажурного різьблення.

Можна відзначити і той факт, що в писанкарстві використовуються техніки, які раніше застосовувалися в інших видах декоративно-прикладного мистецтва. До таких видів можна віднести вишивку. Майстри, використовуючи спеціальні інструменти, виготовляють вишивку на яйці.

Однією з популярних технік сьогодні є вишивка на яйці. Це дуже копітке заняття, яке вимагає від майстра терпіння та уваги, працьовитості та наполегливості. Тут поспіх і нетерплячість тільки нашкодять. Вишивка на яйці здається неможливою, адже працювати потрібно не на полотні, а на овальній поверхні яйця.

Завдяки такій техніці на писанках тепер можна побачити такі ж орнаменти, як на традиційній вишивці на полотні. Але набагато вишуканіше виглядає вишивка на яєчній шкарлупі за допомогою стрічок.

Великих успіхів у цій нелегкій справі досягла французька майстриня Елізабет Кляйн, яка працює над цим мистецтвом більше десяти років. Труднощі вишивання зводяться до того,

що це відбувається без руйнування форми яйця. А голку з ниткою перетягують через малесеньку дірочку на дні яйця. Майстриня видала книгу про те, як створювати такі вишивки.

Після вишивки на яйці, мабуть, важко чимось здивувати. Робота з таким крихким матеріалом, як яєчна шкаралупа, викликає у глядачів захоплення і здивування. І коли бачиш такі роботи, починаєш сумніватися, чи дійсно це яєчна шкаралупа? Окрім вишивки існує ще один дуже делікатний спосіб оздоблення яйця – різьблення. Першопроходцями та лідерами в цій нелегкій справі є Франк Грім і Олександр Вовк. Обидва автори – дуже талановиті, про що свідчать їхні роботи.

А якщо врахувати, що яйця бувають різних розмірів, від перепелиних до страусиних, то можна навіть створювати скульптури, щось на зразок яйця в яйці.

Бісероплетіння – захоплююче рукоділля. Дітям воно допомагає розвинути просторову уяву, дрібну моторику і координацію рухів пальців рук, а дорослим – зняти втому після напружених трудових буднів.

Популярною є техніка бісерування. Бісер традиційно поширюється на різні види декоративно-ужиткового мистецтва. Ним уже оздоблюють дерев'яні вироби технікою наклеювання або інкрустації. Яйця, оздоблені бісером, зустрічаються досить часто. Технік оздоблення бісером є декілька: наклеювання на віск, наклеювання шнурочка з бісеру на шкаралупу, обплітання бісером.

Краще використовувати в якості основи не справжні курячі яйця, а дерев'яні. Для початку потрібно нанизати бісер на нитку за допомогою голки і закріпити його на кінцях за допомогою клею. Можна (і треба) чергувати різні кольори і розміри бісеру, щоб вийшов візерунок.

Після цього нитка з бісером приклеюється на яйце. Для цього яйце потрібно змастити клеєм і акуратно по спіралі намотувати на нього нитку, ретельно притискаючи бісер, щоб він приклеївся до яйця. Дуже важливо уважно стежити, щоб бісер приклеївся добре, інакше візерунок не вийде.

Коли клей висохне, можна додатково прикрасити готове бісерне яйце стрічками. Якщо потрібно прикрасити яйце складним візерунком з ефектом об'ємного малюнка, то перед тим, як приклеювати до яйця бісер, потрібно нанести на заготівку малюнок за допомогою фарб. Коли фарби висохнуть, можна намотувати нитку з бісером (у цьому випадку бісер повинен бути прозорим, а замість нитки, яка може просвічувати, краще взяти прозору волосінь).

Також можна обплести варені яйця або дерев'яні заготівки ажурною сіткою з бісеру. Принцип плетіння в цьому випадку один, а різноманітність досягається за рахунок різних технік і візерунків.

Білі писанки є одним з підвидів воскової писанки, яка пишеться за тією ж технологією, що і вище описані воскові техніки, але у процесі написання є певні відмінності.

Такі писанки починають писати не з білого кольору, а з жовтого. Яйце обробляють оцтом для знежирення і забарвлюють у жовтий колір. Усі контурні лінії в орнаментах на таких писанках – жовтого кольору. Усі наступні операції виконують згідно з технологією, за якою кожен раз писанку занурюють в темніший колір відповідно до орнаментування. Коли писанка зафарбована в останній найтемніший колір, її орнаментовані місця закриті воском, а тло залишається непокрите воском, писанку починають відбілювати.

Відбілювання, або травлення, проводять кількома способами. Для травлення використовують сік із квашеної капусти. Писанку опускають в цей сік на 30-35 хвилин. Саме за цей час витравлюється фон писанки і стає такого кольору, якого було саме яйце перед написанням. Після травлення писанку промивають чистою водою. Після цього вона була готова до зняття воску, який потрібно знімати акуратно і стежити за тим, щоб свічка не затьмарила білого кольору.

Слід стежити, щоб віск добре закривав поверхню, аби не було пробілів, тому що на чорному тлі не завжди видно незакриті воском місця. Щоб пришвидшити процес відбілювання, можна використовувати хлорний відбілювач (дві столові ложки на склянку води). У розчині процес відбілювання відбувається впродовж кількох секунд. Він відбілює писанку дуже швидко, і вже через кілька секунд можна продовжувати роботу над композицією. Виконавши

перший етап писанки, тобто зафарбувавши її в усі кольори від світлого до найтемнішого, протирають відбілювальною сумішшю. Процедура повторюється відносно ескізу до тих пір, доки не досягнеться необхідна кольорова гама, кількість запланованих кольорів, використання різноманітних фактур.

Таким способом можна виконувати писанковий розпис у декілька прийомів і досягати найрізноманітніших кольорових рішень, доводячи кольорову гаму до 17-20 кольорів. При цьому немає небезпеки утворення «болота» у кольорах. Також, використовуючи відбілювання, досягають градації білого кольору з різноманітними фактурами. Домогтися цього можна, корегуючи час відбілювання писанки у розчинах. Писанки, виконані такою технікою, доволі рідкісні [1, с. 124].

На жаль, нові техніки не мають такого символічного змісту, як традиційна писанка, не відтворюють народних вірувань, а є просто декоративною прикрасою.

ЛІТЕРАТУРА

1. Воропай О. Великдень в Україні / Олекса Воропай. – К.: Музична Україна, 1993. – 120 с.
2. Загайська Р. Писанка. Традиції та модерний дискус / Роксоляна Загайська. – Львів: Априорі, 2009. – 164 с.
3. Кириченко М. А. Український народний декоративний розпис: навчальний посібник / М. А. Кириченко. – Київ: Знання-прес, 2006. – 228 с.
4. Луцан Н. Декоративно-прикладне мистецтво та основи дизайну / Надія Луцан. – К: Слово, 2010. – 172 с.
5. Музиченко Я. Великдень / Ярослава Музиченко. – Львів: Свічадо, 2011. – 160 с.
6. Русанова Т. Світ української писанки / Т. Русанова. – Київ: Кондор, 2009. – 164 с.
7. Старко В. Писанкарство як вид мистецтва / В. Старко. Шкільна бібліотека. – 2007. – № 3. – С. 12.

УДК 85.126.(37.248)

І. О. ВЕРБИЦЬКА

ЛЯЛЬКА-МОТАНКА – ХУДОЖНІЙ ОБЕРІГ У ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ

У статті розглянуто ляльку-мотанку як художній оберіг, частку культури, важливе мистецьке явище й водночас самобутній вид декоративно-прикладного мистецтва України. Прослідковано способи формотворення та декорування ляльок за регіональними ознаками тієї місцини, де їх виготовлено.

Ключові слова: декоративно-прикладне мистецтво, лялька-мотанка, художній оберіг, традиції, символ, декор.

И.О.ВЕРБИЦКАЯ

КУКЛА-МОТАНКА – ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБЕРЕГ В ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОМ ИСКУССТВЕ УКРАИНЫ

В статье рассмотрено куклу-мотанку как художественный оберег, часть культуры, важное художественное явление и в то же время самобытный вид декоративно-прикладного искусства Украины. Прослежены способы формообразования и декорирования кукол по региональным признакам того места, где они изготовлены.

Ключевые слова: декоративно-прикладное искусство, кукла-мотанка, художественный оберег, традиции, символ, декор.

DOLL «MOTANKA» – AN ARTISTIC TALISMAN IN THE DECORATIVE-APPLIED ART OF UKRAINE

This article examines doll-motanka as an artistic talisman, a part of culture, an important artistic phenomenon and at the same time an original kind of Ukrainian decorative-applied art. The author also observes the ways of making and decorating these dolls according to the regional signs of the locality where they are made.

Key-words: *decorative-applied art, doll-motanka, artistic talisman, traditions, symbol, decor.*

Оберіг як знак віри у вище заступництво, сфокусований у символічній речі, в художньому образі, в побутовому предметі або предметі релігійного призначення, був відомий практично всім народам. Здавен у кожній родині лялька-мотанка виконувала роль оберегу, була символом мудрості, берегинею роду, символом матері-прародички та зв'язку між поколіннями, одна із найдревніших іграшок і сакральних (священних) істот нашого народу, якій тисячі й тисячі років. В українському декоративно-прикладному мистецтві лялька-мотанка найпоказовіше зберегла характерні місцеві ознаки. Вона відзначається багатством тематики, розмаїттям матеріального втілення, своєрідністю пластичного, орнаментального та колірною рішеш.

Абстрагований, умовний характер народної ляльки стимулює асоціативну інтерпретацію, перетворює її в об'єкт, сповнений різним змістом, її зовнішня простота має високу ступінь складності, яка репрезентує її як культурний знак з глибокою сутністю. У статті розглядається лялька-мотанка як художній оберіг, предмет, що виготовлений власноруч, наділений позитивною захисною енергетикою, важливе мистецьке явище в декоративному мистецтві, виразник етнорегіональних ознак духовно-матеріальної спадщини українського народу.

Шляхи розвитку української іграшки, її призначення в національних звичаях, народному мистецтві досліджувало багато вчених. Вагомий внесок у вивчення народної ляльки зробив видатний етнограф, перший збирач і дослідник української народної іграшки Марко Грушевський. Відоме також одне із сучасних фундаментальних досліджень української народної ляльки у працях етнографа О. Найдена. Л. Герус та М. Станкевич розглядають українську народну іграшку як явище культури та вид декоративно-прикладного мистецтва.

Мета статті – дослідження та виявлення особливої ролі ляльки-мотанки, художнього оберегу в декоративно-прикладному мистецтві України.

Лялька як дитяча іграшка й оберіг родини й роду, як могутній магічний талісман та символ зв'язку між поколіннями znana в багатьох традиційних культурах земної кулі – від Аляски до Австралії, від Африки до України. Ляльки різних народів відрізняються між собою ззовні і матеріалом, з якого зроблені: в Африці вона здебільшого кам'яна або дерев'яна, дець глиняна, а ще дець зроблена з тканини. Але суть і призначення ляльки – незмінні, і це споріднює більше, ніж відмінність матеріалу.

Найдавніші ляльки з тканини – це коптські ляльки з вовни, знайдені під час розкопок стародавніх поселень у Єгипті. Цікава деталь цих ляльок – відкрита спіраль на місці обличчя. Спіраль – це один з найдревніших символів вічності і безконечності буття, символ родючості й нового народження у всіх народів Землі. Вже зараз учені прийшли до висновку, що спіраль – це схематичний образ власне самої еволюції Всесвіту, динамічний аспект буття, який відображає водночас плинність і вічність. Цікавим є також те, що в основу виготовлення української ляльки-мотанки теж покладена спіраль [5].

Багато хто з дослідників, відзначаючи важливість традиційної ляльки у процесі виховання дитини і формування її світогляду, водночас залишає поза увагою інший аспект народної ляльки. Звісно, лялька завжди була іграшкою, але в давнину кожна річ мала, крім побутового, буденного, ще й сакральне призначення. І лялька – не виняток. Однак у давнину лялька мала досить віддалену схожість з живою людиною, на відміну від ляльки сучасної. У

цьому є причина не тільки майстерності лялькаря. До наших днів дійшли дуже вишукані ляльки, які свідчать про естетичний смак і художній талант майстра. На те були інші, потаємні причини. Вважалося, що якщо лялька дуже схожа на людину, в неї може перейти душа живого власника, і саме тому ляльку, особливо дитячу, або ту, що була призначена для ритуалів, свідомо позбавляли яскравих ознак «людськості», зокрема в багатьох традиціях, в тому числі і в українській, ляльку «обезличували», обличчя її було або умовно промальованим, або ж його зовсім не було [4].

Існує безліч способів формотворення та декорування ляльок. Мотанка виконується виключно шляхом намотування, не має обличчя і несе в собі тепло людських рук, любов і турботу, з якою створена. Голова називається «куклою». Для неї шматочок тканини складається вузько (як пасок або крайка), а тоді згортається «рулетиком» і обмотується тканиною. Мотанка навіть може не мати рук – тільки обгортається тканиною. І тут уже годиться все, що знайдеться в господі. Раніше найкоштовнішим убранням для ляльки ставали клапті старих вишитих сорочок, іншого одягу. Власне, тому українська мотанка позначена регіональними ознаками тієї місцини, де її виготовлено.

Так, у ляльок зі Середнього Подніпров'я основу становить голова циліндроподібної форми із вільно звислими краями полотна. Голови цих ляльок навхрест перетягнуті чорними або кольоровими нитками, що позначають обличчя. Хрест у багатьох випадках зміщений донизу. Часто нитки переплетені так, що утворюють на розхресті квадрат або ромб. Зокрема, набрані з різноколірних ниток хрести з широкими раменами є помітною ознакою ляльок кінця XIX – початку XX ст. зі Суботова Київської губернії [1].

Серед українських традиційних ляльок унікальним особливим явищем є ляльки Київщини, Полтавщини і Черкащини. Саме тут збереглася ота древня сакральність в образі. Тут мистецтво виготовлення ляльки зберегло сакрально-магічні ознаки ще до 70-х років XX століття.

До особливих іконографічних рис українських ганчір'яних ляльок належить порожнє, без акцентування будь-яких рис, обличчя. Древні народи вважали, що лялька є посередником між живими й тими, кого на цьому світі вже чи ще немає. Вважається, що лялька-мотанка повинна бути безлика, а та, яка служить берегинею – з хрестом замість обличчя. Те, що у традиційної ляльки-оберегу немає обличчя як такого, має подвійну причину: по-перше, хрест як один з найдревніших оберегів має сильне захисне значення, а по-друге, ляльку остерігалися пов'язувати з конкретною людиною, якщо це не диктувалося спеціальними магічними обрядами, бо вважалося, якщо ляльці зробити обличчя, а особливо очі, в них може влетіти дух живої істоти. Такі ляльки поширювались в усіх етнографічних районах України.

Обов'язковим елементом «одягу» більшості ляльок є прикрашений барвистими стрічками фартушок. Значну роль у творенні художнього образу ляльки відіграє головний убір у нареченої – вінок, «маячки», «волочки», у заміжньої жінки – очіпок, хустина [1].

У деяких регіонах України ляльку робили не лише з самої тканини, а й з допомогою інших матеріалів: наприклад, голову могли вирізати з дерева або робити з макової голівки. Втім, останній випадок – це зразок обрядової магії, адже мак – це водночас і символ родючості, і могутній оберіг проти нечистої сили.

Особливо поширені в Україні ляльки, які зображують немовлят у сповитку. Найвиразнішими ознаками ляльок-«немовлят» є обгорнена шматком тканини, наче хусткою, куляста голова й запеленена циліндрична основа.

Ляльки з Прикарпаття та Буковини мають основу з тканини, дерева або комбіновану. Одяг ляльок повторює, часто достеменно, елементи святкового та буденного вбрання місцевості, з якої вони походять.

Визначальною рисою народних ганчір'яних ляльок є те, що вони створювались та існували у традиційному середовищі, де, очевидно, ляльку не прагнули наповнити реальним змістом, акцентували лише найсуттєвіше, найголовніше.

Тривалий час майже до середини XX ст. народні ганчір'яні ляльки зберігали релікти вірувань дохристиянської доби. Лялька як зображення жіночого божества, предка, вважалась оберегом дитини, родини, домівки тощо.

Оскільки робилась лялька-мотанка з тих матеріалів, які були під руками – чи то солома, чи старі непотрібні речі, а одягалась в клаптики тканини зі старого одягу матусь і бабусь, то й не дивно, що така лялька, зроблена власноруч, оспівана піснями, обласкана казками, одягнена в усе своє, домашнє, рідне – вважалась оберегом у родині. Якщо в сім'ї хворіла дитина, то їй робили спеціальну ляльку-мотанку, яку змотували з тієї трави, яка допоможе при хворобі, і давали дитині – і забавка, і цілющий ефект [3].

Окремий різновид ляльки-оберегу, яка робилася на добробут і щастя, – це весільна подвійна лялька, що зображувала «князя з княгинею», тобто молодого й молоду. Такій подвійній ляльці робили одну ручку на двох, що повинно було символізувати злагоджене любов'ю життя. І нерідко таку парну ляльку садовили на першій підводі, якою молоді їхали до церкви вінчатися, щоб ця лялька захищала майбутнє подружжя від лихого ока.

Лялька-мотанка ні в якому разі не шиється, не проколюється голками чи шпильками – виключно мотається. Звідси і назва – МОТАНКА. Голку можна застосовувати лише при виготовленні одягу для ляльки і ні в якому разі не пришивати нічого до самої лялі. Лише в останні часи майстри, що роблять колекційні ляльки, які вже мають не тільки сакрально-обрядове, але й художнє та естетичне значення, використовують голку для оздоблення лише вбрання ляльки вишивкою або гаптуванням. Всі інші, найважливіші деталі ляльки-оберегу дотепер виготовляються без застосування голки [3].

Марко Грушевський у своїй фундаментальній праці «Дитина у звичаях та віруваннях українського народу» дає ґрунтовний опис ляльки-мотанки як дитячої іграшки.

Зокрема, він пише про один із способів виготовлення мотанки: «Щоб ляльку зробити, спочатку пожують хліба в роті, а з нього виліплять кульку, положать її в полотничку, зав'яжуть як вузлик, ниткою, сформують голівку, а зверху придушать, щоб вийшло таке, як очіпок у молодиці чи стрічка в дівки. Як висохне, вив'язують, наче молодицю, хусткою, або як дівці, вичешуть кіску з прядива, і узявши за лоб, ззаду заплетуть її з кісниками і стрічками. У вузлик-голівку, на місці, де він зв'язаний і де буде у ляльки шия, встромлюють коротеньку паличку або ще більше обмотують її, щоб було за що зачепити сорочечку і крамки, подібні до грудей і живота. Рук немає, лише рукави й уставки приробляють і керсет одягають. Далі на поясі намотують мотузку чи прядива тісно і ним прив'язують спідницю, запаску чи плахту, попередницю чи фартух» [2, с.86].

В основі української ляльки-мотанки – хрестоподібна фігура, де єдина об'ємна деталь – це голівка. Її виготовлення – це найважливіший момент процесу створення ляльки-мотанки. Голівка обмотується ниткою, яка викладається у формі хреста. І обов'язково вузлова лялька мотається за рухом сонця – тоді вона принесе вдачу та щастя. Коли голівка готова, майстриня називає майбутню ляльку тим іменем, яке буде символізувати її призначення. Далі з валиків тканини формуються ручки (перекладина хреста) і тулуб. Дехто з майстрів надає ляльці більшої схожості з жіночою постаттю, формуючи ще й груди. Після того ляльку одягають – вбрання та кольори підбирає майстер за своїми уподобаннями та враховуючи символічне призначення ляльки. Наприклад, якщо лялька робиться на добробут та здоров'я родини – для одягу підбираються червоно-зелені відтінки, для успіху в фінансових справах – зелені та золотисті, для щастя у коханні чи подружньому житті – червоні, рожеві, помаранчеві кольори, для успіху в творчості – блакитні. І, звісно, велику силу має вишивка, особливо, якщо це вишивка старовинна, яка несе в собі древню символіку і позитивну енергію багатьох поколінь. Потужну захисну силу мають ляльки, виготовлені з натурального конопляного полотна – це універсальний родинний оберіг від нещастя і хвороб [3].

У наш час майстри, які працюють з традиційною народною лялькою, відзначають позитивний вплив, який має процес виготовлення такої ляльки на психіку людини. Виготовлення ляльки-мотанки – це свого роду психотерапія, яка бере свої витoki в глибокій давнині, яка допомагає зняти певні психічні травми. Наприклад, помічено, що діти-сироти, які пройшли майстер-класи з виготовлення ляльки, стають врівноваженішими і разом з тим вони, роблячи свою лялечку, формують образ своєї майбутньої матері. Так само жінки, які в період вагітності проходять майстер-клас, формують для своєї дитини щастя, здоров'я, успіх.

Таким чином, лялька-мотанка – це один із найдревніших архетипічних символів, який єднає культури і традиції, оберіг людської душі й долі, символ предків. Це ознака не історичної спорідненості культурних традицій, які розвивалися у різних регіонах, а єдності духовного, сакрального простору для всіх людей, у яких попри всі війни і роздори, якими повна людська історія, завжди було прагнення до злагоди й гармонійного життя, яке уособлює зроблена з молитвою та любов'ю лялька-мотанка.

Попри загальні риси ганчір'яні ляльки як речі рукотворні позначені виконавською майстерністю авторів, що головним чином виявляється у їхніх пропорціях, пластично-фактурній та колористичній характеристиках, є органічною часткою культури й водночас самобутній вид декоративно-прикладного мистецтва України.

Особливістю української народної ляльки є узагальнені образи-типи або моделі предмета, створені простими прийомами формування основних частин об'єму фігурок або зовнішніх ознак предмета, із використанням декількох уточнюваних деталей.

Зараз актуальним є збереження творів декоративного мистецтва, вивчення їх регіональних ознак, художнього та естетичного призначення. На щастя, інтерес до створення ляльки-мотанки у сучасних майстринь не згасає. Тому є доцільним провести подальші дослідження у напрямі поглибленого вивчення методів створення ляльки-мотанки, її використання, декорування, а також виявлення художніх та регіональних особливостей.

ЛІТЕРАТУРА

1. Герус Л. Українська народна іграшка / Л. Герус. – Львів: Інститут народознавства НАН України, 2004. – 261 с.
2. Грушевський М. Дитина у звичаях і віруваннях українського народу / М. Грушевський. – К.: Либідь, 2006. – 256 с.
3. Напиткіна Г. Українська лялька-оберіг / Г. Напиткіна. – Тернопіль: Підручники і посібники, 2007. – 32с.
4. Орлова Т. Символи та образи крізь віки / Т. Орлова. // Народне мистецтво. – №1–2. – 2000. – С. 39.
5. <http://gromovytsya.sumno.com/article/narodna-lyalka-motanka-oberig-nashyh-dush/>.

УДК 748.5

Н. М. ГІЛЯЗОВА

ВІТРАЖІ ГРОМАДСЬКИХ ПРИМІЩЕНЬ ІВАНО-ФРАНКІВЩИНИ ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

У статті розглянуто твори вітражного мистецтва Івано-Франківського регіону початку ХХІ століття у стилістичному та художньому аспектах. Проаналізовано колористичні відмінності композиційних схем.

Ключові слова: вітражі, вітражне мистецтво, застосування, формування, творення.

Н. М. ГИЛЯЗОВА

ВИТРАЖИ ОБЩЕСТВЕННЫХ ПОМЕЩЕНИЙ ИВАНО-ФРАНКОВЩИНЫ НАЧАЛА XXI ВЕКА

В статье рассмотрено произведения витражного искусства Ивано-Франковского региона начала XXI века в стилистическом и художественном аспектах. Проанализировано колористические отличия композиционных схем.

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

**STAINED-GLASS WINDOWS OF THE PUBLIC APARTMENTS OF
IVANO-FRANKIVSCHINI OF BEGINNING OF XXI CENTURY**

In the article the examples of stained-glass windows art of Ivano-Frankivsk region of beginning of XXI century are in the stylistic and artistic aspects of their creation. Colouristic differences of composition schemes are analyzed.

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

З початком нового тисячоліття розвиток вітражного мистецтва в Україні, а саме на Івано-Франківщині, набирає обертів і широко входить в об'ємно-просторове середовище. Характерні стильові і композиційні вирішення залежать від інтер'єру, куди буде вписане вітражне полотно, а також від бажань замовника, які з кожним роком стають більш вибагливішими, складнішими і неординарними.

Цю проблему досліджували Р. Грималюк, В. Рагін, Г. Фар-Беккер, М. Станкевич та ін. Загалом вітражні засклення громадських споруд належать до малодосліджуваних творів українського вітражного мистецтва, тому існує потреба у глибшому висвітленні цієї теми.

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

На початку XXI століття вітраж набув у суспільстві актуалізації в громадських закладах. Прикладом цього можуть бути вітражі 2000 р. до ресторану «У Галини» (м. Яремче Івано-Франківської обл., автори М. Яковина, М. Сарапін, Я. Господарчук).

Твори виконані у класичній манері – гутне скло у свинцевій спайці, вставлені у масивні дерев'яні рами. Засклення першого залу видовженої по вертикалі форми. Тло вітражного полотна сформоване з цільних прямокутних модулів фактурного безбарвного скла. На стиках модулі об'єднані дрібними ромбовидними елементами червоного та зеленого кольорів. Внаслідок контрастного поєднання великих і малих форм та кольорових сполук автор посилив виразність композиції.

По периметру вітраж окантований широкою каймою, рисунок якої утворений жовтими, вохристими, зеленими смугами та червоними ромбами, що ритмічно повторюються. З обох боків облямівка додатково опоясана синіми тонкими смугами, які об'єднують вітраж та завершують композиційне рішення. Узагальнює обрамлення у верхній частині полотна декоративний овальний медальйон з сигнатурою виконавців по центру, над яким примхливо звивається стрічка білого кольору із зазначеним роком виконання. Центральна частина вітража утворена з абстрактних жовтогарячих, фіолетових та синіх смуг, об'єднаних між собою червоними ромбами. Такі сполуки кольорів є найбільшим контрастом світла і тіні з-поміж хроматичних кольорів [4, с. 30].

Манера створення композиції вітража у наступній залі є схожою до попереднього, відмінним є лише середина полотна. У цьому випадку наповнення центральної площини творить абстрактне поєднання синіх, зелених та вохристих овалів і голубих та синіх квадратних форм, які об'єднані червоними трикутниками і ромбами.

Унікальності вітражним заскленням надає контрастне поєднання кольорових сполук. Формуючи їх, автори врахували особливості дії світлового контрасту, де правильне його застосування передбачає врегулювання насиченості кольорів [4, с. 48].

Аналізуючи засклення ресторану, видно, що композиції різняться між собою елементами наповнення, але мають єдину стилістичну мову виконання, а саме кольорову гаму та елементи декору. Доцільно відзначити високий рівень фахової підготовки авторів-виконавців як у теоретичних знаннях кольорознавства, так і в технічному виконанні.

Заслугує особливої уваги низка вітражів 2000 р. до Історико-меморіального музею Степана Бандери (с. Старий Угринів Калуського р-ну Івано-Франківської обл., автор М. Сарапін). Шість полотен вмонтовані в два ряди у переносні ковані обрамлення.

Композицію вітражів верхнього ряду творить портретне зображення народного ватажка Мухи, гетьмана П. Сагайдачного, митрополита П. Могили та гетьмана Б. Хмельницького. Вони інспірують до зображення репрезентативного портрета, який набув популярності в українському живописі XVII–XVIII століття [3, с. 187]. Орієнтуючись на живописні портрети вище перерахованих діячів, автор максимально наблизився до їхнього станкового зображення, стилізуючи під вітражну техніку.

Портрети на полотнах позначені лаконізмом деталей та стриманістю у зображенні емоцій. Особливої уваги автор надав трактуванню лиця, виявленню характеру та вдачі. Митець добився характерного виразу обличчя за допомогою графічної, темної лінії та чіткого штриха.

Одяг постатей сформований з цільних мас скла у єдиній кольоровій гамі фіолетових, зелених та жовтих відтінків. Дрібні деталі розписані графічною лінією без світлотіньових переходів. Яскраві у тонах постаті цілісно сприймаються на тлі світлого блакитного неба, що змодельоване з великих шматків скла.

Кожна фігура розміщена у круглomu медальйоні, обрамлення якого інтерпретовано у вигляді стрічки-сувою, сформованого з жовтого скла. На тлі стрічки підписано ім'я та роки життя зображуваної особи. Зовнішній край обрамлення у чотирьох кутах декорований великим стилізованим листям аканту з жовтого скла, що вдало завершує композицію вітража. Пластичні форми рослини нагадують елементи рельєфної різьби [1, с. 77].

Нижній ряд заповнили два вітражі, які розміщені під зображенням народного ватажка Мухи та гетьмана П. Сагайдачного. Тематика полотен відповідає найважливішим моментам у житті діячів. Композицію засклення, що під портретом Мухи, творить багатофігурне зображення повстанців у бою. Символічне відтворення характеризує основний момент у житті постаті ватажка Мухи.

Композиція наступного вітража відтворює захоплення запорожцями неприступної фортеці в Кафі під головуванням гетьмана П. Сагайдачного. Вітражі нижнього ряду сформовані з дрібних шматків скла синіх, блакитних, фіолетових та жовтих кольорів. Фігури розписані чіткими штрихами.

Отже, у вітражних заскленнях Історико-меморіального музею Степана Бандери за основу формування композиції автор використав український живопис XVII–XVIII століття. Вітражі, що об'єднані єдиною стилістикою, кольоровою гамою та манерою виконання, гармонійно вписалися в інтер'єр приміщення. Варто відзначити високу майстерність автора щодо індивідуальної інтерпретації, стилізації та розпису форм, що надало зразкам унікальності та неповторності.

Від початку XXI століття на Івано-Франківщині дуже розвинулися ремонтно-реставраційні роботи споруд, збудованих у кінці XIX – на поч. XX століть. Великого поширення набуло відкриття в реставрованих будівлях закладів харчування: кав'ярень, ресторанів тощо, інтер'єри яких оздоблені з урахуванням стилістики сецесії.

Яскравим прикладом вищесказаного є декорація вітражами у 2004 р. кав'ярні «Галка» (м. Івано-Франківськ). Споруда, в якій знаходиться кав'ярня, збудована на поч. XX століття, а відреставрована на початку XXI століття з дотриманням усіх стилістичних канонів, характерних для періоду модерн. Вітражі становлять невід'ємну частину інтер'єра кав'ярні. Вони створені на основі мотивів, типових для сецесійного мистецтва, і разом з ліпниною, масивними дерев'яними рамами, меблями органічно вписалися у загальний декор архітектурного середовища.

Провідним елементом композиції інтер'єру є великий вітраж віконного отвору у центральній залі кав'ярні. Центральна частина вікна заповнена зображенням квітів лілей, у яких гнучкі, довгі контури стебел з листям об'єднані у вишуканий букет. Манера зображення цілої рослини – квітка, довга хвиляста лінія стебла, листя, коріння – характерна для творчості польських вітражистів періоду сецесії [8]. Верхню частину вікна продовжує зображення однієї квіткі лілей, чим завершує загальне художнє вирішення твору. Пастельні жовто-вохристих відтінків квіти зі вкрапленням червоних серединок та насичених зелених барв листя на монохронному тлі доповнює композиційно-пластичне вирішення

Дві бокові вертикальні площини вітража творять хвилясті по вертикалі лінії різної форми. Таким чином вони служать об'єднуючим та завершальним елементом декору вітражного засклення.

Засклення кав'ярні виконує декілька функцій, а саме: служить відгородженням відвідувачів від внутрішнього двору будівлі та одночасно є декоративним панно, яке є окрасою цього інтер'єру.

Додають ансамблевості декору внутрішнього архітектурно-просторового середовища споруди вітражні світильники на стелі та стінах.

Композиція світильника на стелі ввібрала в себе декоративні елементи попереднього вітражного панно. Пластична, вишукана лінія стебла та квітки лілеї огортає всю площину плафона. Відмінною рисою є кольорове забарвлення тла – воно насичено-вохристого кольору. Таке трактування фону є дещо проблемним, враховуючи високі стелі та невеликий розмір інтер'єру. Темне скло мало пропускає світло, тому не може добре освітлювати приміщення.

Протилежний ефект мають світильники на стінах. Автор використав для формування вітража напівпрозоре жовтуватого відтінку фактурне скло, яке добре пропускає світло та освітлює приміщення. Верхня та нижня частини світильника сформовані з овальних елементів, які мають символічний вигляд кавового зерна. Овали розміщені у смужці та метрично повторюються. Середня площа світильника залишилася вільною, декорована декількома скляними кульками такого ж кольору, як і тло. Видовжена по вертикалі форма та незавантажена декором композиція є позитивним моментом у формуванні вітража настінного світильника.

Ще одне вітражне засклення інтер'єру кав'ярні – це вдала імітація акваріума, яка не є органічним продовженням засклень цього приміщення. Вітраж вмонтований у прямокутну дерев'яну раму та розміщений у перестінку між окремим приміщенням кафе і сусіднім магазином.

Динамічну композицію полотна творить зображення води з підводними рослинами, які вибагливо звиваються на площині вітража. За допомогою здатності скла розсіювати світло автор досягнув імітованого мерехтіння води, що додало заскленню унікального ефекту. Зазначимо, що зображення флори є також характерним елементом європейської сецесії [7, с. 210].

У формуванні кольорової гами автор використав лиш декілька відтінків вохристого та зеленого кольорів за різним ступенем насиченості. Доречно зазначити, що композиційне та кольорове вирішення вітража у перестінку кардинально відрізняється від решти засклень інтер'єру кав'ярні, але це не завадило йому органічно вписатися в архітектурно-просторове середовище та бути доповнюючою складовою у формуванні естетичного настрою приміщення.

У підвальному приміщенні кав'ярні декоровано вітражем два псевдовікна та світильники на стелі та стінах. Вітражі у псевдовікнах створені у стилі модернового мистецтва, але вже не європейського, як попередні засклення верхнього поверху, а американського. При розробці проекту вітража за основу взято основні елементи побудови відомого вітражного панно американського майстра кінця XIX – початку XX століття Л. Тіффані «Дерево життя» [5, с. 269].

Віконний отвір кав'ярні декорований сітчастим вітражем. Прямокутні тафлі безбарвного «морозного» скла з'єднані між собою металевою спайкою. Часто в такий спосіб поділена площа стає тлом для розв'язання на ньому складнішої декоративної композиції, утвореної барвистими зображеннями [2, с. 181]. У центрі полотна – стилізоване дерево, яке до верху від тонкого стовбура розкривається гілками, створене у вигляді вишуканого орнаменту. Внизу стовбур завершується вибагливим корінням, що переплітається. Декор засклення створений за законами дзеркальної симетрії. Схема полотна вдало підтримана забарвленням, створена на основі гармонійності кольорового контрасту. Підсилює звучання червоних, жовтих, зелених, яскравих барв у відтворенні дерева безбарвне тло. Об'єднує та завершує засклення обрамлення хвилястої форми білого кольору.

Продовжується тематика американського модерну і в підвісному світильнику. Восьмигранний плафон доволі великих розмірів об'єднаний по периметру вишуканими

елементами декору, спорідненого з попередніми вітражами. Пластична смуга рослинного ритмічного орнаменту червоних, жовтих, зелених тонів, підтримана сітчастим тлом білого кольору гармонійно вписалася в інтер'єр кав'ярні та доповнила його органічне звучання.

На стінах розміщені настінні світильники, ідентичні світильникам верхнього поверху кав'ярні, а саме: видовжені по вертикалі із зображенням по краях овальних елементів, які мають символічний вигляд кавового зерна.

Аналізуючи вітражні застосування кав'ярні «Галка», можна стверджувати, що полотна, створені на основі західноєвропейського та американського стилю модерн, дещо різняться між собою способом формування композиції та використанням кольорової гами. Існують також спільні паралелі, адже стильовий напрям один – використання елементів рослинності, пластичності ліній та сітчастого безбарвного тла у формуванні композицій, що є характерним для модернових творів. Спільним також є технологічне виконання у техніці «тіффані».

Тема мистецтва модерну продовжує бути цікавою не тільки для сучасних митців, але й для їхніх замовників. Людське око, яке втомлене від жорстких прямих ліній, кутів сучасного емоційного оточення, хоче відпочити, споглядаючи живі, витончені, красиві форми сецесії.

Характерним прикладом є вітраж 2006 р. до кафе «Реприза» (м. Івано-Франківськ, автор С. Юха). Це вітражне панно виконане у техніці «тіффані». Воно видовженої по вертикалі форми вмонтоване у нішу та обладнане прихованою підсвіткою, яка працює у будь-який час робочого дня. Таким чином у приміщенні з'явилося оригінальне джерело м'якого світла.

Композицію полотна творять квіти у вигляді дзвіночків. Вони на підкреслено видовжених стеблах, з витонченим листям, згруповані в нижній частині вітража. Квіти ніби випинаються вгору, до сонячних променів на задньому плані, які символічно інтерпретовані автором. Наявність у правому нижньому куті уламків архітектурних форм надають вітражному застосуванню вигляду пейзажної картини.

Такий метод розкриття сюжету підживлений яскравими барвами кольорового наповнення композиції. На хаотично поділеному тлі насиченого жовтого кольору розквітають квіти дзвіночків червоних відтінків та синьо-зеленого листя. Гармонійне контрастне співвідношення кольорової гами підсилюється за рахунок підсвітки, а темне дерев'яне обрамлення підвищує яскравість у той спосіб, що робить прилеглий колір світлішим [4, с. 83].

Кольорова гама наповнення приміщення кафе – це пастельні відтінки коричневого, світло-бежевого та вохристого забарвлення. В інтер'єрі – повна відсутність живописних творів мистецтва на стінах, окрім великих дзеркал у вишуканих рамах. Тому можна припустити, що автор використав саме таке поєднання яскравих барв та пейзажної композиції для того, щоб зробити вітражне застосування у ніші єдиною кольоровою та естетичною домінантою інтер'єру кафе «Реприза».

Ще одним зразком використання сецесійного мистецтва для оздобу інтер'єру є кафе «Бізе». Вітражами 2007 р. декоровано два однакових псевдовікна у підвальному приміщенні кафе. Вони мають видовжену по вертикалі форму та вмонтовані у масивну дерев'яну раму (м. Івано-Франківськ, майстерня Пасірських).

Це вітражне полотно зібране з безбарвного «морозяного» скла, на місцях перетину утворені невеликі ромби темно-фіолетового кольору. По периметру внутрішня площа оперезана смугою яскраво-зеленого кольору та декоративною каймою. Орнамент облямівки утворений з овалів та рослинних елементів, які об'єднані невеликими ромбами та скляними кульками, що ритмічно повторюються. Оскільки людина здатна водночас сприймати не більше семи елементів, автор досягнув композиційної цілісності обрамлення, об'єднавши окремі деталі мотиву орнаменту у рапортні одиниці візерунка [6, с. 10]. Увесь орнамент має вохристо-оранжеве забарвлення. Тло кайми темно-фіолетове. Наявність незначних елементів білого кольору доволі пом'якшує яскравість прилеглих до нього хроматичних кольорів.

На початку ХХІ століття митці використовують неприродне освітлення для підсиленого сприйняття кольорового скла. І завдяки цьому дизайнери вільно запроєктують і використовують вітражі в інтер'єрах. Кожний елемент інтер'єру, де задіяне штучне освітлення може бути декорований вітражем.

Яскравим зразком такого мистецтва є декоративне панно 2007 р. у ресторані готелю «НАДІЯ» (м. Івано-Франківськ, майстерня Пасірських). Приміщення ресторану зазнало значних ремонтних робіт і докорінної зміни дизайну інтер'єру. За бажанням замовника, проєктанти включили велике вітражне панно у вигляді гуцульської різьбленої тарілки в загальну концепцію інтер'єру, яке вмонтоване на фронтальній стіні ресторану. Вітраж сам по собі не просвічується, а має підсвітку із середини, і це додає колосального декоративного ефекту твору.

Основну смугу композиції творять мотиви народної гуцульської плоскої різьби, такі як «гачки», «парканці», «тарнички», «зубці». Мотивами цієї групи зазвичай декорують краї виробів [1, с. 18]. На внутрішньому краю основної смуги зображені «тарнички» півкруглої форми, які з'єднані між собою ромбовидними елементами модулів синього скла з оранжевими серединками. Півколо цього елемента підкреслює поєднання коричневого і білого скла у дужці. Вверх від півкруглих елементів композиції продовжує орнамент з «гачків» медового забарвлення. Проміжки тла між «гачками» заповняють трикутники, так звані «зубці», зеленого кольору з білою серединою. Тло складається з прямокутних модулів білого скла.

Переходом від основної до центральної частини композиції є три смуги. У першій смужці використаний елемент різьби «сльози» перламутрових відтінків білого і рожевого, оскільки гуцульській плоскій різьбі ці елементи слугували для оздоблення похилих декоративних площ або таких, які становлять перехід від однієї частини до іншої [1, с. 32]. Другу смужку утворюють мотиви, побудовані у формі еліпса, так звані «п'явки». З'єднані елементи між собою білими скляними кульками, що нагадує декорування різьблених виробів бісером. Третю смужку творять елементи «зубців» синього і зеленого забарвлення на жовтому тлі.

Центральний сегмент полотна складається з мотивів, які мають у своїй основі коло, сполучене з квадратом, який утворений з вузьких модулів голубого скла. По краю композиція оперезана широкою облямівкою. Вдале використання мотивів «гачки» коричневого кольору на блідо-жовтому тлі надає вітражному полотну завершеної композиції у вигляді восьмигранної зірки.

Композиційне вирішення вітражного полотна – унікальна імітація різьбленої тарілки з використанням інкрустації перламутром і оздоблення бісером. Автор вдало сформував мотиви гуцульської плоскої різьби у композиції вітража з урахуванням усіх канонів.

Наступним зразком цього періоду є вітражні засклення 2007 р. сходового маршу у приміщенні «Райфайзен банк Аваль» (м. Івано-Франківськ, автор С. Юха).

Структура композиції полотен розроблена автором так, що малюнок переходить з одного вікна на інше у дзеркальному відображенні. Формування полотна доволі площинне, її творить сітчастий вітраж з безбарвного рельєфного скла, який по периметру опоясаний широкою смугою яскраво-жовтого скла. Нижня частина полотна першого поверху заповнена хаотично розміщеними квадратами різних величин насичених відтінків синього та голубого скла. Можна припустити, що, поєднавши блакитну та жовту барви у формуванні колористики вітража, автор хотів символічно відобразити символ української держави – його прапор.

Слід зазначити, що безбарвне тло вітражів надає приміщенню сходового маршу багато світла, чим виконує своє функціональне призначення. А яскраві елементи композиції доповнюють інтер'єр кольоровим звучанням. Темна лінія спайки виконує функцію темної графічної лінії, що підкреслює декоративність і площинність у вітражних полотнах.

Аналізуючи засклення банку, можна припустити, що вітражна композиція є надто простою для інтер'єру банку, оскільки вишукані автентичні перила сходів, великі сецесійні віконні отвори потребували би складнішого та характернішого для інтер'єру періоду модерн композиційного формування полотна.

Отже, досліджуючи низку вітражних засклень в громадських спорудах початку ХХІ століття Івано-Франківщини, можна стверджувати, що у полотнах сучасних майстрів вітражної справи проглядаються тенденції сецесійних мотивів, які переплелися з традиціями і канонами народного мистецтва, що надає полотнам індивідуальності та неповторної художньої особливості.

ЛІТЕРАТУРА

1. Будзан А. Ф. Різьба по дереву в західних областях України / А. Ф. Будзан. – К.: Академія Наук УРСР, 1960. – 105 с.
2. Грималюк Р. Вітражі Львова / Р. Грималюк. – Львів, 2004. – 235 с.
3. Жолтовський П. М. Український живопис XVII–XVIII століття / П. М. Жолтовський. – К.: Наукова думка, 1978. – 328 с.
4. Печенюк Т. Кольорознавство / Т. Печенюк. – Л.: Грані-Т, 2009. – 191 с.
5. Рагин В. Искусство витража. От истоков к современности / В. Рагин, М. Хиггикс. – М.: Белый город, 2004. – 288 с.
6. Станкевич М. Є. Декоративність – категорія мистецтвознавства / М. Є. Станкевич // Мистецтвознавство. – 2005. – № 5. – С. 9-18.
7. Фар-Беккер Г. Искусство модерна: [пер. с нем. А. Жукова и др.]. – М.: АСТ, 2004. – 428 с.
8. Czapczynka D. Swiecki witraze w Krakowie / D. Czapczynka. – Kraków, 1987. – 163 s.

УДК 745.52 (477)

I. С. ТЕСЛЮК

**ПРИРОДНИЧА ТЕМАТИКА В ОЗДОбІ УКРАЇНСЬКОГО
ВИБЇЧАНОВОГО ТЕКСТИЛЮ**

У статті розглянуто специфіку творення візерунків на природничу тематику для вітчизняних вибійчаних тканин у контексті культурологічних процесів другої половини XX ст. Охарактеризовано яскраві індивідуальні манери у створенні квітково-рослинних візерунків та виявлено основні тенденції: звернення до естетики натурстилю і фольклоризму.

Ключові слова: квіткові мотиви, натурстиль, вибійчані тканини, орнамент.

И. С. ТЕСЛЮК

**ЕСТЕСТВЕННАЯ ТЕМАТИКА В УКРАШЕНИИ УКРАИНСКОГО
НАБОЙНОГО ТЕКСТИЛЯ**

В статье рассмотрено специфику создания узоров на естественную тематику для отечественных набойных тканей в контексте культурологических процессов второй половины XX в. Охарактеризовано яркие индивидуальные манеры создания цветочно-растительных узоров и найдено главные тенденции: обращение к эстетике натурстиля и фольклоризма.

Ключевые слова: цветочные мотивы, натурстиль, набойные ткани, орнамент.

I. S. TESLIUK

**NATURAL THEMES IN THE UKRAINIAN PRINTED
TEXTILE DECORATION**

The specificity of creating the patterns with natural themes for the domestic printed fabrics are considered in the context of the culturological processes of the second half of the XX s. The impressive individual manners in the invention of the flower and vegetable patterns are characterized in the article and the main tendencies are found out: approaching to the aesthetics of naturstyle and folklore.

Key words: flower motives, naturstyle, printed fabrics, pattern.

Надзвичайно поширеною у вітчизняному вибійництві другої половини ХХ століття була тенденція звернення до рослинних, переважно квіткових мотивів. Російський мистецтвознавець Микита Воронов окреслив основні переломні етапи у принципах орнаментування тканин у радянському декоративно-прикладному мистецтві з 1950-х років – від об'ємних та натуралістичних квіткових зображень післявоєнного періоду, до візерунків із відображенням мотивів народного мистецтва, а ще пізніше – від конкретних образів до вражень від першоджерела. Аналізуючи головну формотворчу тенденцію у професіональному декоративному мистецтві – «натурстиль», з його підвищеним інтересом до органіки форми і матеріалу, мистецтвознавцями виявлено, що у текстилі, зокрема і вибійчаному, він яскраво проявлявся у домінуванні живописних трактувань квіткових мотивів [6; 9].

Мета статті – виявити місце та специфіку квіtkово-рослинних мотивів в українських промислових вибійчаних тканинах, поширених у другій половині ХХ століття, висвітлити основні мистецькі здобутки у цій галузі.

Рослинно-квіткову тематику художники і критики мистецтва часто пов'язували з народними українськими традиціями. Панівний у радянський період аспект сприйняття дійсності, при якому яскраво виявляються тенденції до квіtkової оздобы, мистецтвознавець Г. Местечкін означив як «люди у квітах, життя у квітах ...» [7]. Яскравим прикладом є твори з циклу «Люди на землі» самодіяльного художника Василя Скопича (Київська обл.), які опоетизовують працю: «кожна його героїня – справжній митець, змалку закохана в красу життя, в його неперевершені барви. Саме наша радянська дійсність і наше радянське мистецтво, що увібрали в себе кращі надбання народної творчості з її скарбами ткацтва і вишиванок, з її сонцесяйним розписом, і надихають художника, відкривають йому світ думок і почуттів жінки-трудівниці і чарівниці, творця достатку і духовних скарбів, майстринь врожаю і краси. І саме в праці вони справжні митці» [7]. Так, малюнок «Квіти Полісся» присвячений ланковій колгоспу: «Сині, блакитні, посилені зеленими, жовто-золотими барвами, характерними саме для льону в різні пори цвітіння, постають чарівні рослини навколо ланкової. Та й казкова сукня жінки наче увібрала в себе всі барви льону, цього дивоцвіту Полісся» [7].

Зображення квітів переважає і на фарфорі та фаянсі, склі, у гобеленах (приміром, роботи Л. Жоголь «Цвітіння землі», 1980 р., О. Машкевич «Луг», 1980 р.), представлених в альбомі «Декоративно-прикладное искусство Украинской ССР» 1986 року. Великої популярності набули картини Катерини Білокур: «Народне орнаментальне мистецтво воліє зображати рай, едем, рослинне буяння. Ідея розквіту – засаднича для сільського мистецтва, закоріненого у первісній магії, що покликана стимулювати сили землі. Народна культура прагне викликати життєві імпульси і подолати смерть і забуття» [2, с. 21].

Зразків кроків та «рослинно-квіткових» тканин вітчизняних художників початкового етапу візерункового оздоблення періоду 1950-х – 1960-х років обмаль, тому охарактеризувати його можемо лише за деякими збереженими роботами Л. Волкової (КШК), З. Вишневської (КШК), Т. Іванової (ДШК) та інших. Першими були так звані «штампові» візерунки, коли мотиви групувалися у певному місці рапорту, мали між собою значні проміжки, тому чітко читалися на тканині. Виконані вони були тонкими графічними (часто чорними) лініями, з невеликою кількістю кольорів. Часто тло вкривалося дрібними мотивами досить густо, до основних додавалися значно дрібніші додаткові, таким чином візерунок рівномірно встилав усе тло, вуалюючи межі рапортів.

Низка критиків вказують на те, що художникам у ті роки не відразу вдалось віднайти свій власний почерк [4; 8]. З іншого боку, вже на початках виробництва дослідники константували продовження традицій вітчизняного шовкоткацтва та переконували у «народності» візерунків, їх подібності до української народної вибійки та фарбового розпису, особливо петриківського. Ось як, приміром, характеризують роботу однієї художниці КШК: «По рожевому тлу вона тісно групує квіти, виконані графічно чіткими чорними та білими лініями. Білі круглі плями серединок здаються нанесеними пальцями. Навіть в таких деталях проявилась любов художниці до прийомів народних розписів» [8, с. 28]. Підтверджували це і тим, що малюнки робилися в один-два кольори, як в народній вибійці. Проте представлені у виданні зразки яскраво свідчать про хибність цих тверджень. Це були, вочевидь, перші

дизайнерські спроби українських текстильників підкреслити «легкою» графікою фактуру шовку та виконати вимогливі умови технології.

Серед рослинно-квіткових орнаментів на бавовняних тканинах оригінальними були роботи другої половини 1970-х років. Вони відзначалися підкреслено декоративною розробкою елементів з виразною лінією контуру, з домінуванням стриманих складних відтінків зближених кольорів. Вишуканими були також рисунки цього періоду, виконані на основі зарисовок квітів. Дослідник українського промислового текстилю А. Жук відзначає роботи таких митців ТБК – С. Самохіної, О. Онохіної та В. Безсонова: «У них відчуваються вишуканість орнаментальних форм, чіткість композиції і вдале колористичне вирішення. Разом з тим у кожного художника була своя творча манера. Так, С. Самохіна у рисунку відтворювала троянди. Великомасштабні форми квітів вона трактує рельєфно, з наближенням до натуральних і розміщує їх на картатому тлі. У рисунку О. Онохіної рослинні зображення поєднуються з мотивом «огірка», а у В. Безсонова – з орнаментальними елементами мережив. Таким чином, рисунки не повторюються, що надає тканинам більшої різноманітності, оригінальності» [4, с. 22]. Прикладом таких прекрасно виконаних мотивів є також ескізи російських художниць Людмили Вороніної та Людмили Волкової. У їхніх роботах яскраво простежується захоплення технічними прийомами витонченої лінійної графічної проробки східноазійських мотивів та їх поєднання із рослинним орнаментом.

Творчий метод роботи над текстильним рисунком Олега Розвадовського (ТБК) більше тяжіє до графічного вирішення мотиву за допомогою лінії та силуету, з чіткими дрібними формами та добре помітним ритмом. Наприклад, поширений рослинний орнамент він вирішував здебільшого лінією, штрихом, силуетом чи плямою, максимально його стилізуючи, часто поєднував з абстрактними мотивами.

Олена Марчак (ТБК) у зображенні традиційних рослинно-квіткових візерунків часто застосовувала принцип декоративної трансформації обраного мотиву. При цьому відмінність від аналогів, виконаних російськими художниками комбінату, відчувається й у самому вирішенні рослинних елементів, і в композиційній організації поля тканини. Це вже не поєднання рослинного та геометричного орнаментів, а швидше їх органічний сплав, де рослинний візерунок звучить достатньо стилізовано, а геометричний пом'якшується злегка вібруючими лініями та тонким колоритом. Добре помітна і відмова від чіткого розміщення мотивів на площині, прагнення не виявити, а швидше завуалювати рапорт, «розкидаючи» мотиви по полю тканини.

На початку 1980-х років лави молодих художників ТБК поповнили випускники Львівського державного інституту декоративного і прикладного мистецтва – С. Бошко та В. Козловська. Їм притаманна яскраво виражена індивідуальність творчої манери. Так, орнаментальні зображення Світлани Бошко вирізняються серед інших насамперед деталізованою розробкою квіткових мотивів та пастельним колоритом, м'якими світлотіньовими переходами, які вносили відчуття легкості та прозорості. Рисунки Вікторії Козловської виконані у зовсім іншому стилі. Тканини за її ескізами нагадують ручний розпис легкими мазками акварельної фарби, без чітких контурів та симетрії. Вільне розташування на полі тканини великих форм дозволяло їй легко завуалювати рапорт та створити враження безконечного ілюзорного руху.

Уявлення про багатотиражні поштучні вибійки на рослинну тематику одержуємо, розглядаючи і продукцію більш «провінційних» галантерейних фабрик. Їх вибійчані вироби планувались для масового друку, не розраховувались для експонування на виставках і були менш насиченими за оздобленням. Іншу групу виробів випускала Київська хусткова фабрика. Орнаментация хусток у 1960-х – 1980-х роках тут проводилась, як стверджують мистецтвознавчі публікації того часу, досить традиційно для українців: «Найбільш характерними для хусток є візерунки із зображенням улюблених у народі троянд, які трактуються реалістично, в яскравих, насичених кольорах на світлому і темному тлі. Інколи зображення троянд поєднуються з мотивами інших квітів і навіть ягід» [4, с. 26]. Насправді ж, на київських хустках зображувались переважно троянди у стилі павлово-посадських хусток, які відображали російські традиційні візерунки для сільського населення. Це творило основне

«обличчя» фабрики. На початку 1980-х років у рисунках хусток КХФ з'являються поєднання квітково-рослинних зображень із геометричними мотивами, контрастними як за формою, так і за масштабом, але при цьому один з орнаментів виступає основним [4, с. 26-27].

Серед таких вибілок вирізнялися індивідуальні творчі пошуки окремих художників при проектуванні сувенірних чи виставкових робіт. Особливими рисами наділені орнаменти Павлини Вовченко. Серія її виставкових хустин за 1966–1970 роки виявляє схильність майстрині до зображення округлих пишних мотивів українського розпису. У 1968 році на традиційному весняному ярмарку в місті Лейпцигу за шаль «Казка» фабриці було присуджено Золоту медаль і Диплом першого ступеня [11].

Відзначаються якістю художнього оздоблення і роботи М. Волкової. Вона, хоч і виховувалась на російському народному мистецтві, проте зуміла відчути специфіку оздобы, властиву українському народові. Прикметною у цьому плані є її хустка «Мальви золотисті», виконана для виставки у 1960-х роках. Тут бачимо традиційне для тогочасних поштучних виробів композиційне розміщення мотивів у кутах виробу з поступовим їх спрямуванням у центр. Проте оригінальним є сам вибір візерунка – квіти мальв та їх графічне потрактування. Гармонійністю та ошатністю відзначаються і «квіткові» хустки О. Стаховської.

Особливою є рослинна тематика у шалях та хустках С. Шабатури із зображеннями пир'їн, метеликів, доповнена абстрактними мотивами. Тут зображення квітів, зокрема троянд, не мають спільних рис із квітами з російських шалей та ситців. Подібними є і скатертини художниці, що вражають детальним опрацюванням елементів та багатством заповнення тла.

Серед групи рослинних орнаментів чітко виділяється тенденція трактування мотивів у контексті «натурстилю». Цей термін вперше ввів російський мистецтвознавець К. Макаров у 1979 році, означуючи ним інтерес до «органіки» форми і матеріалу [6]. З середини 1960-х років у всіх різновидах декоративного мистецтва почала спостерігатись певна пластична розкутість, просторова свобода, імітація та дематеріалізація матеріалів, дослідник виводить із змін у проектуванні архітектури. Внаслідок цього чітко простежується зближення станкового та декоративного мистецтва, спостерігається свого роду повернення до художньої мови модерну, де природа виступала джерелом нових форм.

Відбулись зміни і в костюмі – жіночий одяг став об'ємним, «повітряним», з нашаруванням різних частин. Характерними зразками є модель сукні «Метелик» Т. Файдель, яка своєю легкістю і крилатістю крою, розрахованого на вільний рух, наштовхує на асоціацію з природними мотивами, а саме з формами метелика, квітки. З такими речами легко порівняти кольє і брошки у вигляді квітів, птахів, бабок тощо [6]. Подібними є вітчизняні сукні, представлені у журналі «Краса і мода» за 1970–1980-ті роки, збагачені оборками, воланами, рюшами, жабо, широкими рукавами типу «кімоно», «летюча миша» чи «російська сорочка».

Для згаданих моделей проектувався і «розкутий» рослинний орнамент, коли у малюнках відчувається своєрідний рух, вони нерівномірно розподіляються по всій площині тканини. Ось як характеризує художні якості шовкового платяного текстилю середини 1970-х років Тамара Придатко: «В крупних рисунках бачимо живописні розробки рослинних мотивів, тонке нюансування кольору, акварельні розливи. Особливу увагу художники звертають на динаміку композицій. З'являється своєрідна багатоплановість перспективи, глибина простору. Це вимагає нових колірних гармоній – тканина наче перетворюється на фантастичний живопис; це веде і до виявлення краси лінії – в рисунках тканин з'являється тонка графічна розробка всього узору. При цьому типи узорів настільки різноманітні, що, здається, включають всю можливу тематику. Важливим стали художній образ, визначений стиль, характер інтерпретації» [9, с. 24].

Більшість художників 1970–1980-х років підхопили ці нові тенденції, які збігалися із їхніми самобутніми манерами рисунка. Так, у 1980-х роках чудовим колористом та графіком виступила художник ДШК Людмила Порохова. За словами майстрині, вона «шукала космос у мурашнику» – її робочі ескізи та замальовки до кроків свідчать про великий талант та ліричність бачення навколишнього світу. Показовим є те, що через зміну ситуації у сфері

політики у текстильній промисловості ця молода художниця не мала жодної персональної виставки.

Про індивідуальність текстильної графіки Надії Грибань (ДШК) ми можемо судити з репродукцій за 1967–1981 роки, представлених у каталозі робіт художниці [5]. Попри віяння моди провідну тему всіх етапів її творчості умовно можна назвати «природничою», а роботи об'єднати у серії під назвами «Дерева і квіти», «Квіти і трави», «Каміння і квіти». «Переважає більшість із них вирішені як своєрідні мотиви «при землі», що підтверджують і пошукові ескізи та зарисовки: тут «здебільшого тонко нюансовані колірні гами кори дерев, розсіпів каміння чи винахідлива гармонія переплетення покручених ліній, що викликають асоціації з виткими стеблами» [5, с. 3]. Такими є тканини «Травичка» (1972 р.), «Земля і камінь» (1972 р.), «Літо» (1976 р.), «Черемшина» (1979 р.), хустки «Земля і камінь» (1972 р.), «Квіти з метеликом» (1975 р.), «Весняні квіти» (1978 р.). У таких роботах художниця звертається, окрім декоративних, і до образотворчих засобів, узгоджуючи їх із рапортною подачею композиції, з уникненням напливу форми на форму, зі складністю ритмічних зв'язків.

Паралельно Н. Грибань захоплюється і технікою батику. До кращих робіт у цьому жанрі належить її панно «Цвітіння» (1981 р.). Мотив, покладений художницею в основу панно, невігладливий – дрібні, злегка рожеваті та голубуваті квіточки, кульбаби, де-не-де вже облетілі, буруваті, напівзів'ялі трави: «Найскромніші зі скромних «травки», що вирости біля порогу рідної хати, заставили художницю нахилитися до них, побачити і показати іншим їх зовсім звичайну, але однаково зрозумілу всім чарівність. Високий поетичний стрій, лірична проникливість не можуть не привабити глядача, не викликати у нього доброго почуття у відповідь» [10, с. 251-252].

Природнича тематика була улюбленою і для ветерана ДШК Ніни Бондаренко. Щорічні пленерні заняття живописом, особливо в Криму, стали для неї звичною і необхідною справою. У 1970-х роках живопис сприймався художницею як підготовчий матеріал для малюнків тканин, згодом трансформуючись у кроки. Такими є роботи «Гурзуфські гірські квіти» (1971 р.), «Весняні озера» (1973 р.), «Квітучий сад» (1973 р.), «Кримські кульбаби» (1974 р.), «Перший джміль» (1975 р.). Улюбленими для неї стають округлі форми, які є прототипами квітів, суцвіть, стебел. Здебільшого вона їх дуже стилізує, і лише зрідка детально вимальовує пелюстки.

«Рослинні» роботи згаданих майстринь дуже схожі. Їхню художню мову характеризує «знайденість ритмічного ходу, що не повторюється від композиції до композиції, тонкий смак у гармонізації колірних відношень, м'яка пластика форм при чіткості силуетів, узгодженість художньої мови з технічною вправністю» [5, с. 13]. Проте помітні і деякі відмінності творчого почерку. Так, кроки Н. Грибань більш графічні, тому в основі їх композиційних рішень, як правило, лежав рисунок з визначеністю пружних контурів. З його допомогою найчастіше виявлявся й загальний ритм, хоч неабияка роль у ритмічній організації композиції відводилася рівновазі мас, взаємозв'язку лінії та кольору. Характерною рисою творчого почерку художниці є й виразна контурна обвідка, особливо в орнаментально-рослинних композиціях декоративного характеру («Квітуча Полтавщина» (1973 р.), «Макове зерня» (1975 р.))» [5]. Роботи Н. Бондаренко більш живописні. Вже у її перших розписах по шовку проступають риси імпресіонізму, а особливо цей напрям сформувався у живописних полотнах: «Це безпосередня етюдність, свіжість, миттєві бачення, зміна світлотіней у природі. А головне, мисткиня не копіює натуру, вона немов входить у світло сонця, у цвітіння дерев, у рух води та повітря» [3, с. 9].

Наприкінці 1980-х – протягом 1990-х років творчість митців підпадає під вплив тогочасної моди, декоративного та станкового мистецтва, характеризується зміною об'єктів та манерою їх зображення, проте мистецька вартість таких тканин не падає, зберігаючи багату колористику та майстерність виконання. Такими є, приміром, зразки візерункових тканин Н. Бондаренко «Пір'ячко» (1989 р.), «Седнівські трави» (1990 р.), «Пальмове листя» (1991 р.) [1].

Отже, у другій половині ХХ століття талановитими художницями формувалась національна естетична модель вибічаного декору, яка продовжувала певні якості українського візуально-пластичного романтизму. Так, індивідуальна творча манера М. Кирницької та Л. Порохової відображала їхній потяг до акварельності та великомасштабності вибічанних

орнаментів у контексті естетики натурстилю, що стилістично відповідало їхнім захопленням ручним розписом. Текстиль О. Стаховської тяжів до ускладненості кольору та форми, зберігаючи дуже чітку і ясну композицію візерунків. Художниці Н. Грибань та Н. Бондаренко зуміли повно втілити у тиражованих вибіяках національні риси та виявити все краще з фольклорної течії, збагативши її своєрідністю власного художнього почерку. Спільними рисами вибіячаних орнаментів майстринь є ліричність візуального образу, вишуканий колорит та продуманість усіх складових вибіячаного проектування.

ПРИЙНЯТІ УМОВНІ СКОРОЧЕННЯ

ДШК – Дарницький шовковий комбінат

КШК – Київський шовковий комбінат

ТБК – Тернопільський бавовняний комбінат

ЛІТЕРАТУРА

1. Бондаренко Н. П., Бондаренко Я. В., Бондаренко Л. В. Художній текстиль, живопис, графіка: альбом / Н. П. Бондаренко, Я. В. Бондаренко, Л. В. Бондаренко. [упоряд. К. Мамаєва-Говдя, спецред. Т. Придатко]. – К.: ТОВ «Типографія від «А» до «Я», 2005. – 46 с.
2. Горбачов Д. Художниця доби соцреалізму Катерина Білокур / Дмитро Горбачов // Соціалістичний реалізм і українська культура. Книга «Реалізм та соціалістичний реалізм в українському живопису радянського часу. Історія. Колекція. Експеримент»: матеріали наук. конф., 3 бер. 1999 р. – К., 1999. – С. 21-23.
3. Жоголь Л. Про щось шепотіли шовки / Людмила Жоголь // Жінка. – 2004. – №5. – С. 8-9.
4. Жук А. К. Сучасні українські художні тканини / Жук А. К. – К.: Наукова думка, 1985. – 117 с.
5. Заслужений художник Української РСР Надія Грибань. Графіка, художній текстиль, gobelen: каталог виставки творів / [авт. вступ. статті В. Мартиненко]. – К., 1983. – 60 с.
6. Макаров К. «Натурстиль» 70-х годов / К. Макаров // ДИ ССРСР. – 1979. – № 2. – С. 21-26.
7. Местечкін Г. Краса землі / Г. Местечкін // Радянська жінка. – 1976. – № 10, [кольорова вставка].
8. Мусиєнко П. Народные мотивы в шелковых тканях / П. Мусиєнко // ДИ ССРСР. – 1959. – № 6. – С. 28-30.
9. Придатко Т. Світ речей – світ мистецький / Тамара Придатко // Образотворче мистецтво. – 1980. – № 1. – С. 22-25.
10. Супрун Л. Декоративно-прикладное искусство Украинской ССР / Л. Супрун // Советское декоративное искусство. – 1986. – № 8. – С. 246-255.
11. Хустки шерстяні. Платки шерстяные / [ред. Н. М. Бойко]. – К.: Реклама, 1970.

УДК 7.71.730

Г. М. ТОБЛЕВИЧ

ВПЛИВ ДЕКОРАТИВНОЇ ПЛАСТИКИ НА ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ СУЧАСНОГО МІСТА

У статті розглянуто вплив декоративної пластики на формування художнього образу сучасного урбаністичного середовища, міських площ та вулиць. На прикладі творчих робіт зарубіжних митців продемонстровано нові, нетрадиційні матеріали, використані в декоративній пластичі.

Ключові слова: декоративна пластика, міський простір, площа, вулиця, місто.

Г. М. ТОБИЛЕВИЧ

**ВЛИЯНИЕ ДЕКОРАТИВНОЙ ПЛАСТИКИ НА ФОРМИРОВАНИЕ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА СОВРЕМЕННОГО ГОРОДА**

В статье рассмотрено влияние декоративной пластики на формирование художественного образа современной урбанистической среды, городских площадей и улиц. На примере творческих работ зарубежных художников продемонстрированы новые, нетрадиционные материалы, использованные в декоративной пластике.

Ключевые слова: декоративная пластика, городское пространство, площадь, улица, город.

Н. М. TOBILEVYCH

**INFLUENCE OF DECORATIVE PLASTIC ARTS ON FORMING OF
MODERN CITY IMAGE**

In the article influence of decorative the plastic arts is considered on forming of image of modern urbanism environment, city areas and streets. On the example of creative works foreign artists are shown new, untraditional materials, used in decorative the plastic arts.

Key words: decorative plastic arts, city space, area, street, city.

Часи, коли елемент творчості в професії скульптора і архітектора у радянському суспільстві були продиктовані певними умовами, відійшли в минуле. Тенденція до створення стандартних пластичних форм, будівництва дешевого «тимчасового» житла для широких мас населення та помпезних будівель громадського призначення, які зазвичай виражали панівні ідеї тоталітаризму, значною мірою збіднювали архітектуру. Монументальна скульптура, яка несла навантаження основних смислових та ідеологічних акцентів, рідко допускала використання малої декоративної пластики в архітектурному середовищі. Це і робить наше дослідження актуальним. Сьогодні ситуація принципово змінюється. У сфері творчості сучасних українських архітекторів та їхньої плідної співпраці з скульпторами та художниками поступово виявляються нові тенденції, скеровані на надання сучасному урбаністичному середовищу яскравої образної характеристики.

Ефективним засобом у цій ситуації може виявитися декоративна пластика. У процесі її творення художники сьогодні отримують можливість застосовувати найрізноманітніші матеріали й техніки. На шляху творчих пошуків і експериментів не зайвим для них може стати досвід зарубіжних колег.

Декоративна пластика як у безпосередньому зв'язку з архітектурою, так і в станковому, виставковому вигляді згадується у працях багатьох учених. Стаття ґрунтується на теоретичних наукових працях з цієї проблеми, до якої звертались: Т. Геврик [1], О. Голубець [2-3], І. Дида [4], Т. Кара-Васильєва [5], а також З. Чегусова, Г. Кусько, Т. Печенюк, А. Жоголь, Р. Яців та інші. Автори згаданих досліджень в основному звертали увагу на потенційні можливості застосування декоративної пластики в організації сучасного архітектурно-просторового середовища і рідко аналізували тенденції стосовно використання нових матеріалів у цій галузі мистецтва. Основний акцент ставився на проблемах творення інтер'єру, в той час, як використанню пленерної пластики не надавалося належного значення.

Середовище людини, історичне довкілля людей є невіддільною частинкою їхньої сутності [8, с. 198]. Формування і вираження художнього образу міста засобами декоративної пластики, яка наповнює вулиці, парки, сквери та прилеглі території споруд різноманітного призначення, має гідне майбутнє.

Мета статті – окреслити тенденції та перспективи використання декоративної пластики при формуванні художнього образу сучасного урбаністичного середовища. На прикладі робіт зарубіжних митців продемонструвати використання нових, нетрадиційних матеріалів.

Не заглиблюючись у мистецтвознавчі теоретичні проблеми, пов'язані із визначенням самого поняття декоративної пластики, можна відзначити, що сучасні вчені схиляються до думки про те, що значний доробок художників декоративно-ужиткового мистецтва 1960-х – 1980-х рр., періоду, коли творчі можливості радянської скульптури були вкрай регламентовані та обмежені домінуванням реалістичної зображальної форми (а, крім того, її неодмінним ідеологічним навантаженням), сьогодні сміливо можна відносити до сфер скульптурної, декоративної пластики [2, с. 86].

Декоративна пластика сьогодні належить до тих жанрів прикладного мистецтва, в яких духовно-естетичні потреби суспільства можуть отримати активне вираження, а художній процес – нові цікаві перспективи. Специфіка цього жанру відкриває дорогу для найрізноманітніших експериментів і сміливих творчих фантазій.

Якщо розглядати словосполучення «декоративна пластика в оточенні міста» як термін, то ним можна визначити будь-яку екстер'єрну скульптуру: і пам'ятники, і меморіальні ансамблі, і твори, що прикрашають фасади будівель, і малі архітектурні форми, що знаходяться в оточенні міста, ландшафту [7].

Сьогодні жанр декоративної пластики стає безперечним художнім явищем з новими естетичними критеріями і новими можливостями. Паркова скульптура як галузь декоративної пластики набуває визначеності, самостійності, вона розширює свій життєвий простір. Зараз, коли людина більшу частину доби проводить у стінах будинку або установи, тих кілька годин, які вона буває на вулицях, площах, у садах, скверах, повинні бути наповнені відчуттям краси та психологічного комфорту. Гостра потреба в такого роду емоціях особливо проявляється у відкритих, таких, що інколи тягнуться кілометрами, міських просторах, які нам важко сприймати в єдності і в яких ми неминуче відчуваємо себе некомфортно. Сучасна декоративна пластика та скульптура може принести в ці величезні стандартні квартали співрозмірність, співмасштабність з людиною, комфорт та рівновагу. Але яку б самостійну роль в оформленні екстер'єрного міського середовища не відіграла декоративна пластика, яким би різноманітним не було її ідейне навантаження, вона залишається лише одним із жанрів творіння, лише частиною цілого і, безумовно, несе в собі закономірності, що характеризують мистецтво декоративної пластики в загальному, допомагаючи зрозуміти причини загостреної уваги до неї і розглянути все це відповідно до сучасної спрямованості синтезу пластичних мистецтв, з принципами співвідношення його невід'ємних складових: архітектури, живопису, скульптури.

Безумовно, у тріаді «архітектура–живопис–скульптура» головне місце відведене архітектурі. Це основа синтезу, якщо так можна сказати, його матеріальна база. Їй належить організуюча роль. Архітектурні композиції фізично об'єднують живопис і творіння в своєму просторі, і лише тоді вони набувають спільності стилю, здатності нести в собі характеристику епохи.

Тяжіння сучасної скульптури до відкритих просторів вулиць, скверів і парків можна розглядати як реакцію мистецтва творіння на пропозиції архітектури. Наш час – час її стрімкого зростання. Архітектурно-будівельна революція рубежу ХХ–ХІ століть відновила архітектуру. Вона поставила їй на службу промисловість. Типове промислове виробництво принесло архітектурі нові можливості, нові ритми, грандіозні, невідомі раніше масштаби, зробило її наймасовішим з пластичних мистецтв. Архітектура, у свою чергу, багато в чому змінила сутність живопису і скульптури. В результаті цього декоративна пластика переступила межі камерності, вийшла в життя з галерей і музейних залів і населила спроектовані архітекторами простори, осмисливши, одухотворивши їх.

Існує багато спільного між декоративною пластикою й архітектурою. Проте, яким би не був такий взаємозв'язок, він органічно пов'язаний із загальним для мистецтва завданням організації естетично повноцінного середовища, яке повинно оточувати сучасну людину, середовища, що сприяє розвитку її здібностей і творчої активності.

Є багато пропозицій з приводу того, як вирішувати синтез мистецтв у сучасному містобудуванні. Але всі думки зводяться до того, що цей процес не може бути обмежений простою співучастю однієї із сторін у діяльності іншої. Він має бути побудований як свідомо спільна робота. Співтворчість архітекторів, скульпторів і художників дозволить забезпечити єдність ідеї, єдність виконання, єдність і цілісність результатів.

Формування декоративної, садової, паркової, або, як її все частіше в наші дні іменують, пленерної скульптури в специфічну жанрову течію пластики з визначеними цільовими, ідейними і просторовими завданнями датується 1970-ми роками. Саме у цей період відбулися покази скульптури на повітрі – перша Всесоюзна художня виставка «Скульптура і квіти», скульптурні виставки «Рига-72» і «Рига-76». Почали створюватися парк скульптури в Кишиневі, пленерний розділ при Львівському державному музеї і т.ін. Проте світська скульптура увійшла в простір міст ще в XVIII ст., і нею була саме ландшафтна, паркова декоративна пластика.

Декоративна пластика – це просторове мистецтво. Вона виступає свого роду архітектурою об'ємів, і сама через це в змозі підпорядкувати собі територію, що нею оточена. Маса, фактура, колір, силует, висота, ширина створюють її зоровий образ, «силове поле дії», дієвість якого, у свою чергу, підсилюється змістом твору. Тому декоративна пластика може перетворити загальний простір в простір конкретний, насичений певним значенням. Функцією декоративної пластики є доповнення чимось новим існуючого простору і внесення образності в ідейну інертність типової масової забудови.

Здатність пленерної скульптури ставати натхненним ядром архітектурного ансамблю особливо цінна в умовах сучасної урбанізації, яка зробила міськими жителями три чверті населення держав колишнього Радянського Союзу [6]. На прикладі інших країн, де містобудування досягло грандіозного розмаху, можна стверджувати, що цей процес залучив до себе всі види скульптурної творчості.

Декоративна пластика представляє інтерес і за ідейною і за жанровою різноманітністю. На вулицях міст можна спостерігати твори, вирішені в різних видах станкової пластики – портрети, багатофігурних і монофігурних композиціях, декоративній скульптурі. Вони присвячені найрізноманітнішим темам – праці людини, її способу життя, одвічним для всіх часів і народів темам краси і гармонії. Вони не завжди можуть знайти втілення в монументальній скульптурі. Отже, декоративна пластика – це мистецтво ідей, які можуть бути і філософсько-глибокими, і публіцистично-закличними, і проникливо-людяними, і навіть жартівливими. Жанр цього мистецтва дуже привабливий своїми образними і пластичними властивостями, що передають міфологічний, історичний і алегоричний зміст.

За допомогою декоративної пластики пусті двори, безликі вулиці, типові території спальних районів, нові житлові комплекси і офісні центри з гучними назвами набувають змісту та ідейності. Вони, в свою чергу, виражають неповторність та індивідуальність всіх типів міського простору. Трагування цих символів залежить від контексту, настрою, уяви глядача, його ментальності та культури.

Крім цього, експозиції декоративної пластики демонструють всі види матеріалів, які використовують сьогодні скульптори – бронзу, мармур, граніт, дерево, алюміній, штучний камінь, бетон, чавун, кераміку і зовсім нетипові для скульптури матеріали. Прикладом використання нетрадиційного матеріалу для об'єктів творчості є навіть сітка – рабиця.

Може здатися, що дротяна сітка – банальна і прозаїчна річ, що застосувати її як основу для витвору мистецтва просто неможливо. Але автори останнім часом немов змовилися: чим дивніший і незручний матеріал, тим з більшим завзяттям вони намагаються перетворити його на щось гармонійне і дивне.

Одним з таких митців сучасності є Іван Ловатт (Ivan Lovatt) – австралійський скульптор, котрий, звертаючись до різних аспектів творчості, яскраво демонструє різнопланові роботи. Пріоритетним матеріалом для нього переважно була дротяна сітка, за допомогою якої він повною мірою передає чуттєвість і делікатність своїх творінь і доводить, що з цього матеріалу можна робити не лише загорожу для садово-городніх ділянок, але і вельми художні скульптури.

Одна з найулюбленіших тем Івана Ловатта – зображення знаменитостей. Художник створює з сітки-рабиці легендарних музикантів, таких, як Майкл Джексон (Рис.1) та учасники групи «Бітлз», (Рис.2), використовуючи лише дрібний дріт. Складаючи його шарами, скручуючи і надаючи необхідну форму, автор отримує абстрактні і реалістичні скульптури, до яких чомусь дуже хочеться доторкнутися: можливо, щоб переконатися, що вони дійсно зроблені з дроту.

Пройшовши через руки майстра, навіть метал, який часто представляють як антипод життя – бездушний, холодний і мертвий – вбирає в себе дух твору. Прикладом такого перевтілення є залізо в скульптурах Парк Чен-гела (Park Chan-girl) – південнокорейського художника, фаната металу і металообробки. Скульптор не переплавляє старий метал, він дає йому друге життя. У творчості Парк Чен-Гела неможливо знайти жодної скульптури, зробленої з цілісного елемента якого-небудь матеріалу – він прихильник мозаїчного мистецтва. Складаючи щось нове і цілісне з маленьких шматочків металу, у своїй творчості він наочно ілюструє принцип «зі світу по нитці», тобто «зі світу по колечку, по пластинці». Сам автор називає свої скульптури «Sliced Images» («Нарізні зображення»).

Причому Парк Чен-гел створює як оригінальні скульптури, автором ідеї і візуальної реалізації яких він є, так і копіює у власній манері вже існуючі відомі твори (Рис. 3). Це, наприклад, скульптура Аполлона чи фігура всесвітньовідомої Венери.



Рис.1. Скульптура Майкла Джексона. Іван Ловатт.

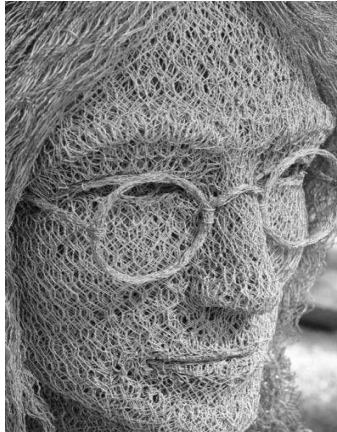


Рис.2. Скульптура легендарного музиканта групи «Бітлз». Іван Ловатт.



Рис.3. Нарізна металева скульптура «Венера». Парк Чен-гел.

Таким чином, скульптор, працюючи в галузі декоративної пластики, використовує зовсім новий підхід до природи речей, перетворюючи старий метал на блискучі (у прямому і переносному сенсі) скульптури, які можуть доповнити собою художній образ та зміст сучасного урбаністичного середовища.

Міське середовище складається роками, десятиліттями, століттями. Воно зберігає минуле і демонструє теперішнє. Отже, декоративна пластика не лише створює устрій побутових, комунальних процесів, а закріплює соціальні і речові цінності та норми поведінки людей. Вона впливає на суспільну психологію та формування людської особистості. Кожна епоха залишає в середовищі свої сліди, додаючи містам характерність, образність, неповторність, тобто ті межі, якості, з яких народжується їхня слава, їхня привабливість, їхній художній образ. Взаємодія пластичних мистецтв на сучасному етапі практично означає доведення до рівня художнього твору всієї функціональної і просторової структури окремого мікрорайону, міста чи села. Цією складною проблемою займаються зараз у творчій співпраці і архітектори, і художники, і соціологи.

ЛІТЕРАТУРА

1. Геврик Т. Ландшафтна скульптура в університетському містечку / Тит Геврик // Образотворче мистецтво. – 1991. – № 2. – С. 40-41.
2. Голубець О. М. Львівська кераміка / О. М. Голубець – К.: Наукова думка, 1991. – 120 с.
3. Голубець О. М. Між свободою і тоталітаризмом. Мистецьке середовище Львова другої половини ХХ ст. / О. М. Голубець. – Львів: Академ. експрес, 2001. – 176 с.
4. Дида І. А. Стосунок до природи як фактор формування архітектурного довкілля / І. А. Дида // Вісник Національного університету «Львівська політехніка»: архітектура. – Львів, 2007. – № 585. – С. 30-34.
5. Кара-Васильєва Т. В. Декоративне мистецтво України ХХ століття. У пошуках «великого стилю» / Т. В. Кара-Васильєва, З. А. Чегусова. – К., Либідь, 2005. – 280 с.
6. Скороходова А. В. Сучасне архітектурне середовище та його вплив на поведінку людини / А. В. Скороходова, Ю. В. Купрійова // Вісник Національного університету «Львівська політехніка». Львів. – № 632. – С. 131-133.
7. Шмидт І. М. Беседи о скульптуре / І. М. Шмидт. – М.: Искусство, 2003. – 357 с.
8. Шпенглер О. Закат Европы: очерки морфологи мировой истории. Т. 1: Образ и действительность / О. Шпенглер. – Минск: Попурри, 1998. – 688 с.

УДК 069.5 (477)

Н. В. РУБЛЕВСЬКА

**ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО НА ВИСТАВКАХ
У ТЕРНОПІЛЬСЬКОМУ ОБЛАСНОМУ ХУДОЖНЬОМУ МУЗЕЇ
В ПЕРШІ РОКИ ЙОГО ДІЯЛЬНОСТІ (1991–1992 РОКИ)**

У статті досліджено особливості образотворчого мистецтва в контексті експозицій музею, простежено творчість українських та зарубіжних майстрів.

Ключові слова: образотворче мистецтво, живопис, графіка, виставка, екслібрис.

Н. В. РУБЛЕВСКА

**ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО НА ВЫСТАВКАХ
В ТЕРНОПОЛЬСКОМ ОБЛАСТНОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ МУЗЕЕ
В ПЕРВЫЕ ГОДЫ ЕГО ДЕЯТЕЛЬНОСТИ (1991–1992 ГОДЫ)**

В статье исследованы особенности визуальных искусств в контексте экспозиций музея, прослежено творчество украинских и зарубежных мастеров.

Ключевые слова: изобразительное искусство, живопись, графика, выставка, экслибрис.

N. V. RUBLEVSKA

**FINE ART IS ON EXHIBITIONS
IN TERNOPIL REGIONAL ARTISTIC MUSEUM
IN THE FIRST YEARS OF HIS ACTIVITY (1991–1992)**

In the article the features of fine art are investigational in the context of displays of museum, work of Ukrainian and foreign masters is traced.

Key words: fine art, painting, graphic arts, exhibition, book-plate.

Мистецтво в художній формі зображує події, факти, бажання, активно впливає на емоційну, чуттєву сферу людини. Воно дозволяє особистості усвідомити свої естетичні здібності та відкриває можливості для їх удосконалення. Мистецтво в системі формування естетичної культури є неповторним та єдиним джерелом пізнання характерних рис духовного життя кожної епохи, кожної країни та кожної людини. Через мистецтво особистість одержує різноманітні знання про культуру, життя, побут людей у різні часи, про навколишній світ, природу, розвиток суспільства [11, с. 5-6].

Важливе місце в донесенні історичної спадщини до людей належить музеям. Довершені зразки матеріальної культури, музейні експонати впливають на формування особистості, прилучають людей до надбань національної та світової історико-культурної спадщини [14]. Виставкова діяльність музеїв духовно збагачує людей, подає цікаву й корисну інформацію.

У кінці ХХ століття, коли Україна стала незалежною, коли відтворюється минуле, можна багато дізнатись про наше українське образотворче мистецтво, його творців та їхні твори, митців діаспори. Перші роки незалежності нашої держави – це і перші роки діяльності Тернопільського обласного художнього музею, який позначився на бурхливому відродженні нашої національної культури, українських обрядів та традицій, мистецтва загалом. Виставкова діяльність Художнього музею (яка є частково дослідженою) допоможе проаналізувати образотворче мистецтво тернополян, і не тільки.

Метою статті є дослідження образотворчого мистецтва на виставках у Тернопільському обласному художньому музеї в 1991 та 1992 роках.

Цією проблемою частково займалися: І. Дуда, С. Мельничук, Л. Третяк, І. Гриник, Г. Карпій, С. Музика, Г. Деркач та інші. У своїх працях (а це переважно статті в газетах та тематико-експозиційні плани Тернопільського обласного художнього музею) вони подають інформацію про те, яка виставка відбулася у художньому музеї, про експонати та їх авторів.

Тернопільський обласний художній музей створений весною 1991 р. на базі картинної галереї – відділу краєзнавчого музею, що веде свої історичні корені від регіонального Подільського музею. У виставковій залі щомісяця проходять вернісажі українських та зарубіжних митців [13].

Образотворче мистецтво займає важливе місце на експозиціях у Тернопільському обласному художньому музеї. У ньому відображається мистецький талант народу, його світосприйняття, вподобання. Всього у Художньому музеї в 1991–1992 рр. було 9 виставок. На них представлялися митці-тернополяни, творчі особистості з інших областей України, діаспори.

З 9 серпня по 24 жовтня 1991 р. експонувалися живописні твори Андрія Петрика (48 експонатів). Петрик Андрій Іванович народився 15 жовтня 1919 р. у с. Кутище тепер Любарського р-ну на Житомирщині. Художньої освіти не мав. Викладав образотворче мистецтво у Терехівлянському культосвітньому технікумі (1948-1958 рр.). Працював художником-оформлювачем Терехівлянської фабрики ялинкових прикрас. До 1983 р. жив у Терехівлі, потім – у Микулинцях. З 1948 р. брав участь у збірних та індивідуальних виставках. Помер 17 травня 1990 р. у смт. Микулинці Терехівлянського р-ну Тернопільської обл. [9].

Художній музей закупив 49 картин Андрія Петрика – всю меморіальну виставку, якою і розпочалась виставкова діяльність закладу. Експонувалися твори різних періодів і трьох жанрів: пейзаж, натюрморт, портрет, саме в яких і працював митець. Його роботи виділяються характерним почерком, холодною кольоровою гамою, внутрішньою динамікою і водночас – тихим смутком. На виставці були представлені «Терехівля» (1970), «У парку» (1970-і рр.), «Оксана» (1976), «Натюрморт з овочами» (1980-і рр.) та інші [7].

31 жовтня 1991 р. було відкрито виставку графічних та живописних творів українського художника з Австралії Володимира Савчака. На виставці експонувалися картини української та австралійської тематики: пейзажі, портрети, композиції та мініатюри. Живописець, графік Володимир Савчак народився 25 травня 1911 р. в м. Бережани, тепер Тернопільської обл. Навчаючись у місцевій гімназії, почав займатися живописом. Після закінчення гімназії поїхав до Львова, де навчався на математично-природничому факультеті Львівського університету й одночасно відвідував мистецький відділ Львівської політехніки. Два роки навчався у Школі мистецтв у м. Вільно. Після 1939 р. повернувся до рідного міста, працював декоратором у театрі

«Сокіл». У роки війни викладав рисунок у Бережанській гімназії. Потім – еміграція в Західну Європу, згодом – в Австралію, де працював в невеличких австралійських школах і сам малював.

З 1950 р. Василь Савчак стає офіційним членом спілки мистецтв Австралії і членом галереї мистецтв у Сідней. Разом з місцевими художниками демонстрував картини в галереї мистецтв «Вікторія» в Мельбурні, а також організовував персональні вернісажі в Лондоні (1981), Нью-Йорку (1980–1982) тощо.

Експозицію виставки в Тернопільському художньому музеї можна умовно поділити на дві частини. Перша – твори, пов'язані зі спогадами про рідну землю (портрети історичних постатей України: Лесі Українки, Маркіяна Шашкевича, генерала Шухевича, січових стрільців, воїнів УПА та інші). Друга частини – картини, що репрезентують Австралію [6; 9].

24-29 лютого 1992 р. проводилася виставка картин сучасних художників із галереї «Бост-Арт» колекції страхового товариства «Омета-Інстер» (Київ), на якій було показано 35 експонатів. Експонували свої твори художники: В. Єресько, В. Кот, І. Таверовський, Г. Міронов [2]. Тернополянам були представлені найрізноманітніші стилі та напрями: від традиційного реалізму до сюр- і гіперреалізму, від класичного і фігуративного живопису до абстрактних полотен. Не схожі між собою за творчою манерою, полотна наповнені символічним глибинним сенсом, максимально наближають до сприйняття одвічних проблем. Картини киянина Валерія Кота «Крила», «Дар», «Пробудження» вражають глибиною думки гармонії людини і світотворення. Полотна білоруса Віктора Єреська «Прогулянка», «Вікно», «Контакт» демонструють фантастичний світ при надзвичайному лаконізмі пензля. Філософськи насичена картина киянина Ігоря Таверовського «Штучний світ». Космічна масштабність властива й іншим його творам. Полотна цих художників, а також О. Ісачова, Б. Мартинова та інших «бостартівців», експонувались за кордоном, де отримали високі оцінки [16].

3 березня 1992 р. була відкрита виставка львівського графіка Бориса Дроботюка. Представлено 54 експонати. Графік і живописець Дроботюк Борис Іванович народився 5 листопада 1941 р. в с. Старий Вишнівець тепер Збарзького р-ну Тернопільської обл. Закінчив Винницьке училище прикладного мистецтва (1969), Львівський інститут прикладного та декоративного мистецтва (1977). З 1982 р. член Спілки художників України.

За словами мистецтвознавця Романа Яціва, графіка Бориса Дроботюка належить до найменш пізнаних і недооцінених явищ в образотворчому мистецтві Львова. Її витoki у самій сутності української нації, в традиціях народної моралі, яку дуже тонко відчув і перейняв митець. Саме духовна сфера в життєвому досвіді стала для нього вершиною творчих прагнень.

Всього на виставці експонувалося 54 графічних твори, не враховуючи листівок та екслібрисів. У роботах простежується різноманітна тематика: народні звичаї, традиції, обряди, пісенні мотиви, казки, легенди, цікаві типажі, також ілюстрації до творів Г. Сковороди, В. Стефаника «Камінний хрест» (1971), Л. Українки «Лукаш і Мавка» (1971), О. Кобилянської. Постійно нові сюжети дарує прекрасний Карпатський край, який супроводжує художника впродовж усього життя («Карпатський мотив» (1968)). Збагатили творчість художника й інтенсивність мистецького життя Львова, безпосередні зв'язки з творцями тогочасної графіки, участь у виставках.

Поряд з тематичними роботами досить значне місце в творчості художника у 1970-ті роки займає портретний жанр, ставши ніби проміжною ланкою між ранньою і зрілою творчістю митця. Довершеністю техніки, самозаглибленням, новим підходом приваблює серія натюрмортів, створених в останнє десятиліття, розкриваючи в них життя і традиції людей з різних регіонів Західної України: «Пасхальний натюрморт» (1972), «Гуцульський весільний натюрморт» (1985), «Бойківський натюрморт» (1987) тощо [4].

1 червня 1992р. була відкрита виставка графічних робіт з фондів музею (нові надходження). Тривала до 9 липня 1992 р. Подано до розгляду 52 експонати. Це роботи, закуплені або подаровані доктором Григорієм Островським зі Львова. В експозиції: офорти, лінорити, дереворити, кольорова літографія, акварелі сорока художників-графіків, представників київської та львівської художніх шкіл. Різноманітна тематика гравюр: пейзажі (в тому числі з видами Тернополя), жанрові мотиви, тематичні композиції, портрети та

натюрморти. Серед авторів: С. Губарев, М. Дерегус, З. Кецало, С. Коропчак, А. Міщанін, М. Ілку, В. Патик та інші.

Для творчості Ю. Дем'янишина, яка має виразно індивідуальні ознаки, що передусім полягають у вільності, розкутості образного мислення, характерні аркуші асоціативного, космічного змісту, серії сповнені філософських роздумів про сенс і плінність життя («Пейзаж з кулею», «Політ»).

Архітектурна стихія у графічному аркуші С. Ковальчука – аморфна, мінлива. Автор зображує «Куточок старого міста», підкреслюючи всю нестійкість матеріального і духовного світу.

Графіку В. Басманова можна назвати білою. Домінуючий колір аркуша передає відчуття чистоти, а м'яка своєрідність колірних інтонацій говорить про теплі почуття, викликані спогадами про дім і людей, що в ньому живуть. Пейзажний мотив також сприймається як рядок поезії, ностальгія за теплом домашнього вогнища («Всю ніч падав сніг», «Телефон»).

Творче кредо М. Ілку – це підкреслена увага до природи і водночас вільний з нею діалог («Ранок», «На Гуцульщині»).

Відомого митця-графіка і живописця М. Дерегуса цікавить славне минуле українського народу. Він має душу художника-пейзажиста. Природа для нього – органічна. Він вважає, що екологія матеріального світу та екологія духу людини – невіддільні частки цілого. Головне у роботах М. Дерегуса – передача повноти вражень від сплеску хвилі, шуму вітру, внутрішньої напруги природи («Перед бурею»).

Роботи І. Миколишина та А. Міщаніна відображають мотиви післявоєнного Тернопілля, зокрема його історичні та архітектурні пам'ятки («В'їзна брама замку Вишнівецьких»; «Місто Тернопіль», «Місто Тернопіль. Пам'ятник архітектури XVI століття») [5].

13 липня 1992 р. у Художньому музеї було представлено 24 кольорові фоторепродукції із циклу «Страсті Христові за Євангелієм від Святого Матвія» Василя Курилика з Канади. Тривала експозиція до 17 серпня 1992 р.

Василь Дмитрович Курилик народився 3 березня 1927 року у Вітфорді біля Едмонтону (штат Альберта) в Канаді. Батько родом з-під Чернівець, виїхав за океан у пошуках кращої долі ще в 1923 р. Василь ходив до однокласної школи і згодом закінчив середню школу у Вінніпезі та філологічний факультет Університету в Едмонтоні. Малярство опановував у Торонто, потім у Мехіко в 1948–1950-х рр. Навчання продовжував самотужки за підручником з натурного рисунка. Вже тоді відчув значення контуру, жестів і міміки.

У 1951 р. виїхав до Лондона, де через нервові захворювання (хронічну депресію) потрапив до психіатричної лікарні, в якій пробув кілька років. У клініці Василь Курилик знайшов моральну підтримку й душевну рівновагу в християнстві. Відтоді релігія стала одним із основних стимулів його життя і творчості, а свій талант митець почав вважати як дар Божий [8].

У 1956 році в Курилика народжується задум зробити ілюстрації до Євангелія від святого Матвія. Цій роботі передують копівка і надзвичайно важлива праця: він вивчає і досліджує Святе Письмо, їде у Святу Землю і робить майже 800 ескізів до майбутніх картин. В перші дні 1960 р. митець почав працювати над полотнами циклу «Страсті Христові», встиг створити 160 полотен. Виконані вони в техніці «гуашової акварелі», хоч кілька робіт зробив олією на акварельній та олійній основі. Формат картин – 66×51 см. Підписи до робіт – це цитати зі Святого Письма, наприклад, «А коли настав вечір, Він із дванадцятьма учнями сів за стіл» («Євангеліє від св.Матвія» 26.20).

Створюючи «Страсті Христові», майстер показав нам свою художню мову, в сутності своїй метафізичну, засновану на символічному сприйнятті світу. В. Курилик – майстер художньої деталі. Його деталь багатовимірна в своїй тематиці, трансформована у глибинний символ. Символіка у «Страстях Христових» має антитезний характер, і лише образ Ісуса Христа позбавлений будь-якої монументальності та містичності [12].

Є певна спорідненість у Курилика з творами двох нідерландських майстрів XV–XVI століття – Ієроніма Босха і Пітера Брейгеля. Митець бачив і вивчав праці цих художників, йому близьке їх світобачення, творча фантазія, описовість і увага до деталей. Однак це не стилізація під середньовічний іконопис чи нідерландську школу, а творче засвоєння європейських традицій при цілком сучасній композиційній та образній трактовці [8].

Усі твори зберігала у спеціально спорудженому музеї родина українських емігрантів – Ольга та Микола Колянківські. Вони прагнули, як і творець картин, донести їх до України. Але до цього дня не дожили ні В. Курилик, який помер 3 листопада 1977 року, ні Колянківські. Їх задум здійснила рідна сестра О. Колянківської – львів'янка Тетяна Лукіянович. Вона, власне, і допомогла привезти репродукції в Тернопіль [10].

З 18 серпня по 9 вересня 1992 р. демонструвалася виставка картин клубу тернопільських художників «Первоцвіт». Автори виставки – це люди різного віку, різних професій, яким притаманна одна самобутня риса – любов до творчості, до самовираження у творах образотворчого мистецтва. Показано 42 експонати 16 авторів. На експозиції представляли свої твори аматори старшого покоління: Є. Кавка «Селянський сніданок» (1986), В. Грігель «Літня пора» (1992), П. Барболук «Літо» (1992), Г. Ісак «Карпатський мотив» (1990), А. Гриб «Конвалії» (1992), С. Шинкаренко «Троянди» (1989), Г. Лебедева «Вазонки» (1990) та ін. Також було відкрито і нові молоді імена творчих особистостей, які захоплювали свіжістю живописної палітри і цікавою тематикою творів: Ю. Шаманський «Сутінки» (1992), І. Шпіцер «Гори далекі і близькі» (1990), С. Гаджієв «Лірник» (1992), І. Чабан «Натура» (1992) та інші [3].

Виставка «Український екслібрис» (з приватної колекції проф. Е. Бергера) була відкрита у Художньому музеї 17 вересня 1992р. та тривала до 15 жовтня 1992 р. Вона налічує 173 знаки 59 авторів, охоплює значний проміжок часу (від 1920-х років) і майже всі регіони України, дає всебічне уявлення про розвиток і здобутки екслібриса в нашій країні.

Велика різноманітність змісту експонованих книжкових знаків, їх стильові особливості, багато робіт проникнуті народним колоритом, нерідко з використанням національної орнаментики, зокрема в екслібрисах С. Гебус-Баранецької, П. Обаля, В. Масика, П. Прокопіва, Б. Пастуха, І. Пантелюка. Різноманітні техніки виконання: цинкографія, дереворит, лінорити, автолітографії, гравюри на пластику, на цинку, графографія. На загальному тлі виділяються своєю вишуканістю дереворити М. Старовойт, К. Козловського, лінорити І. Малакова, О. Оброци, В. Перевальського, офорти В. Півня, автолітографії Д. Беккера. Цікаві екслібриси створили тернопільські художники Є. Удін, Я. Омелян, М. Хариневич, П. Гулин і Н. Кирилова [15].

6 живописних та 10 графічних робіт було представлено на виставці у Художньому музеї художниці Наталки Бойко (Брюссель, Бельгія) з 18 грудня 1992 р. по 25 січня 1993 р. За походженням Наталка – українка (її батьки родом з Галичини), працює дизайнером з реклами. Навчалася у Поліграфічному інституті мистецтв (1982–1985 рр.), потім відвідувала вечірні курси в Інституті прикладного мистецтва та Академії мистецтв (1986–1987 рр.). Експонувала свої твори у серпні-вересні 1991 р. в Брюссельській галереї «ЛЯ ТРІАДЕ» та в 1992 р. в Спілці художників України у Львові. Працює художниця у руслі авангардного мистецтва. Світ абстрактного малярства Наталки Бойко асоціативний за своєю природою.

Композиції «Гра кольорів» та «Абстрактний рух» асоціюються з тим первинним хаосом кольору та ліній, з якого митець творить образи та абстрактні форми. У роботах «Кімната», «Дволиччя», «Синьо-зелене», «Роздумування» вони виринають певною реальністю. Графіка Наталки розширює спектр її художницьких пошуків. Працюючи у змішаній техніці (офорт з монотипією), що дає змогу експериментувати з кольоровою плямою, вона більш детально заглиблюється у пізнання навколишнього світу. Графічні композиції «Ніч», «Силует» тощо – це гама видінь та почуттів з яскраво вираженим побутовим елементом та широкою колоритною палітрою [1].

Отже, образотворче мистецтво на виставках у Тернопільському обласному художньому музеї представляли митці з різних регіонів України та із закордону. Виставлені живописні та графічні твори – оригінальні, цікаві у композиційному відношенні, багаті за колоритом живописні полотна. Виставки образотворчого мистецтва у Тернопільському обласному художньому музеї загалом не є досліджені і потребують детального вивчення.

ЛІТЕРАТУРА

1. Виставка живопису і графіки Наталки Бойко (Бельгія) // Тематико-експозиційний план Тернопільського обласного художнього музею. – 1992. – № 11.

2. Виставка картин сучасних художників із галереї «Бост-Арт» і колекції страхового товариства «Омета Інстер» // Тематико-експозиційний план Тернопільського обласного художнього музею. – 1992. – № 1.
3. Виставка-продаж творів художників, членів клубу «Первоцвіт» // Тематико-експозиційний план Тернопільського обласного художнього музею. – 1992. – № 8.
4. Гриник І. Графіка Бориса Дроботюка / І. Гриник // Свобода. – 1992. – 21 квітня. – С. 6.
5. Гриник І. Наодинці з собою і картиною / І. Гриник // Свобода. – 1992. – 25 червня. – С. 4.
6. Дуда І. Діаспора пам'ятає Україну / І. Дуда // Тернопіль вечірній. – 1991. – 6 листопада. – С. 3.
7. Дуда І. Запізніле визнання майстра / І. Дуда // Відродження. – 1991. – 20 серпня. – С. 2.
8. Дуда І. Страсті Христові / І. Дуда // Тернопіль вечірній. – 1992. – 1 серпня. – С. 8.
9. Живопис. Скульптура. Каталог музейної збірки. Частина I / [за ред. І. М. Дуди]. – Тернопіль: Астон, 2007. – 144 с.
10. Карпій Г. Здійснився заповіт майстра / Г. Карпій // Вільне життя. – 1992. – 18 липня. – С. 4.
11. Мельничук С. Формування естетичної культури майбутніх учителів / С. Мельничук // Мистецтво та освіта. – 2004. – № 3. – С. 4-6.
12. Музика С. Одкровення майстра / С. Музика // Вільне життя. – 1992. – 25 вересня. – С. 3.
13. Позднякова Т. Художньому музею – 10 років / Т. Позднякова // Тернопіль вечірній. – 2001. – 6 червня. – С. 4.
14. Третяк Л. Нове в оцінці музейної справи / Л. Третяк // Свобода. – 2005. – 26 лютого. – С. 2.
15. «Український екслібрис». Виставка з приватної збірки проф. Е. Бергера // Тематико-експозиційний план Тернопільського обласного художнього музею. – 1992. – № 9.
16. Фроленков В. Різні стилі та напрямки крім соцреалістичного / В. Фроленков // Тернопіль вечірній. – 1992. – 4 березня. – С. 4.

УДК 738 (477)

О. Я. ЯНОЩАК-ПШИБИЛА

ФОРМУВАННЯ КОЛОМІЙСЬКОГО СТИЛЮ В КЕРАМІЦІ

Стаття присвячена особливостям розвитку гончарства на Коломийщині у ХХ – на початку ХХІ ст. Проаналізовано розвиток гончарної школи у даному регіоні, визначена її роль у мистецтві.

Ключові слова: мистецтво, гончарство, гончарі, майстри, форма, орнамент, розпис.

О. Я. ЯНОЩАК-ПШЫБЫЛА

ФОРМИРОВАНИЕ КОЛОМЫЙСКОГО СТИЛЯ В КЕРАМИКЕ

Статья посвящена особенностям развития гончарства на Коломыйщине в ХХ – начале ХХІ вв. Проанализировано развитие гончарной школы в данном регионе, определена ее роль в искусстве.

Ключевые слова: искусство, гончарство, гончары, мастера, форма, орнамент, роспись.

O. YANOSHCHAK-PSHYBYLA

THE FORMATION OF KOLOMYJA STYLE IN CERAMICS

The article deals with some peculiarities in development of pottery during XX and early XXI cc. in Kolomyja region. It brings an analytic study in development of pottery school of the region with definition of role played by school in the branch of art.

Key words: art, ceramics, potters, craftsmen, form, decorative pattern, painting.

Коломийський гончарний осередок – одна з важливих скарбниць, в якій збережено культурно-мистецькі традиції українського народу. Важлива роль для розвитку і підтримки художньої кераміки даного мистецького осередку належить діяльності коломийської гончарної школи, в якій, з початку її заснування, акумулювалися стилеві особливості мистецтва коломийської кераміки. У даному аспекті актуальним є висвітлення історії формування, процесів активної діяльності, занепаду, відродження коломийської гончарної школи.

Аналіз основних досліджень. Важливе значення у дослідженні гончарства мають праці науковців, мистецтвознавців, музейних працівників: Ю. Лашука [7], Л. Крачковського [6], Л. Вербицького, О. Соломченка [10], Ю. Пелипейка [8-9], К. Матейко, Т. Кара-Васильєвої [4], О. Слободяна [11], Р. Баран [1-3] та ін. Зокрема, виділяється доробок Юрія Павловича Лашука щодо форм, орнаментики керамічних виробів коломийського та косівського осередків.

Унікальні літературні джерела, що стосуються творчості прикарпатських митців, знаходяться у приватних збірках колекціонерів: І. Вишиванюка (м. Коломия), М. Струтинського (м. Косів), І. Пелипейка (м. Косів), Т. Фіголь (м. Івано-Франківськ). Керамічні вироби коломийських та косівських майстрів, які складають історичну спадщину регіону, зберігаються у фондах Коломийського Національного музею Гуцульщини та Покуття ім. Й. Кобринського. Багато творів майстрів даних осередків знаходяться у музеях інших міст України, зокрема Львова, Івано-Франківська, Києва, Опішні, також у приватних колекціях.

Метою даної статті є висвітлення історії розвитку коломийської школи гончарства, етапів відродження її традицій на межі ХХ–ХХІ століть.

Коломия вже у ХVІ столітті була визначним гончарним центром. У 1627 році тут працювало близько семи майстрів, а вже у 1661 році королівським указом було затверджено цех гончарів. Найбільше виготовляли посуд, кахлі для облицювання печей, які збували на ринках Буковини та Молдавії. У ХVІІІ столітті коломийські майстри для декорування своїх виробів почали використовувати техніку підполивного розпису [1].

Вже у ХІХ ст. коломийське гончарство досягло високого рівня розвитку. У 1875 році на Коломийщині налічувалось понад двісті гончарів, їх вироби – миски, тарілки, глеки, дзбанки, горнята, макітри, горщики різних форм – продавались на відомих ринках Станіслава, Коломиї та Чернівців, розповсюджувалися з великим успіхом за межі краю, а також популяризувались на різноманітних виставках.

У 1876 році, за сприяння комісії Міністерства торгівлі Австро-Угорщини у м. Коломиї було відкрито гончарну школу. Її основним завданням було збереження традицій народного гончарства. За основу було взято творчі доробки відомих на той час косівських майстрів з родин Баранюків та Бахматюків [1, с. 10; 11, с. 38-42; 5, с. 5].

Гончарі школи виготовляли не тільки посуд для вжитку, але й облицювальну плитку, медальйони, декоративні пласти, що використовувались як елемент декору в оздобленні інтер'єрів та екстер'єрів будівель. Наслідуючи творчість відомих гончарів, майстри коломийської школи робили успіхи, але, водночас, певною мірою руйнували технологію розпису вводили сухий геометричний розпис під лінійку і циркуль, що призвело до знищення легкого невимушеного розпису, який вимагає глиняний пластичний матеріал.

Першим директором керамічної гончарної школи був іноземець Грегор Бехір, який багато років працював на Австрійському фаянсовому заводі, тому і вводив сухий геометричний розпис. Школа мала великі досягнення в технологічному аспекті.

Відомі в науковому колі знамениті випускники коломийської школи: Станіслав Патковський, брати Карло та Йосип Білоскурські, майстри гончарної школи Станіслав Урбанський, Петро Кошак, Іван Стадниченко та інші [1, с. 10].

Петро Кошак – найбільш яскравий випускник коломийської гончарної школи, творчість якого пройшла всі можливі етапи гончарства: від виготовлення простого посуду до наслідування творчості О. Бахматюка. З часом, у своїй творчості майстер повернув до традиційних форм та орнаментальних мотивів народної кераміки коломийського осередку.

Майстри коломийської гончарної школи брали активну участь у різноманітних виставках, зокрема у 1900 році у Парижі їх нагороджено дипломом та золотою медаллю. На жаль, медаль не збереглася, а диплом знаходиться у фондах Коломийського Національного

музею Гуцульщини та Покуття ім. Йосафата Кобринського [1, с. 11]. На початку ХХ ст. гончарні промисли Коломийщини почали занепадати, результатом чого стало закриття у 1914 році гончарної школи. Упродовж 1897–1947 років працювали тільки 30 майстрів.

У 1940 році гончарі міста Коломиї, які працювали роздрібно, спробували об'єднатись в артіль «Керамік». У її створенні брали участь відомі гончарі: Михайло Білоскурський, Кароль Санойца, Михайло Санойца, Іван Марійчук [1, с. 10].

Важливо зазначити, що з середини ХХ ст. розвивається плеяда гончарів у Коломиї та Косові, які працювали у приватних майстернях, художньо-виробничих комбінатах та артілях. Появляються нові імена, творчі доробки майстрів активно досліджують та вводять у науковий обіг мистецтвознавці. Одним з відомих майстрів був Василь Федорович Кахнікевич, зі званої родини гончарів – Марії Білоскурської та Федора Кахнікевича [4, с. 3-4].

Продовжувачами традицій кераміки родини В. Ф. Кахнікевича є його доньки – Никорович Надія Василівна (12. 01. 1947 р.н., м. Горький (тепер Нижній Новгород, Росія)) – майстер художньої та ужиткової кераміки, член НСНМУ з 1983 р., заслужений майстер народної творчості України та Кахнікевич Марія Василівна – (7. 02. 1951 р.н., м. Коломия) – майстер декоративно-ужиткової кераміки, член НСНМУ з 1983 р. Рід гончарів продовжив онук В. Ф. Кахнікевича – Никорович Сергій Васильович (7. 06. 1974 р.н., м. Коломия). Твори майстрів зберігаються в музеях Коломиї, Львова, Києва, Івано-Франківська, Полтави.

У творчому доробку родини Кахнікевичів збережено традиції технології виготовлення, технік орнаментування керамічних виробів коломийського осередку. За формою – це різних розмірів миски, тарелі, дзбанки, глечики, баньки, друшляки, бабники, кулешники, макітри, горнятка, кльоші, свічники, вироби сувенірного характеру тощо. Майстри застосовують техніку фляндрівки, зберігаючи традиційний для коломийської кераміки декор. Ці техніки широко використовували у своїй творчості коломийські майстри середини ХІХ–ХХ століть – Кароль Словіцький (1824–1911 рр.), Станіслав Антонович Патковський (1880–1970 рр.), Йосип Миколайович Білоскурський (1883–1943 рр.), Франц Іванович Бастяк (1889–1977 рр.), Карл Франкович Санойца (1911–1945 рр.).

Важливо зазначити, що з перших днів існування Коломийського філіалу Івано-Франківських художньо-виробничих майстерень Спілки художників УРСР гончарні вироби родини Кахнікевичів репрезентували м. Коломию як осередок гончарства на республіканських виставках.

Характерною творчістю вирізняється Коломийський майстер художньої кераміки Станіслав Антонович Патковський (1880–1970 рр.) – випускник Коломийської гончарної школи. З 1906 р. за направленням школи працював викладачем кераміки у м. Миргороді, з часом – у Харкові, на експериментальній керамічній станції (1930–1931 рр.), створеній Осипом Білоскурським. З 1935 року працював на Київській фабриці скульптури, спочатку майстром, а пізніше реставратором. Асортимент виробів майстра склався із мисок, тарілок різних форм, чашок тощо.

Великий внесок у розвиток мистецтва коломийської кераміки вніс Дримбуленда Петро Ярославович. Асортимент його творів складається з мисок, тарілок, макітер, свистульок, скульптурних композицій, свічників, ваз та ін. Він є учасником багатьох виставок. Твори майстра зберігаються в музеях України та області.

Немаловажну роль у збереженні традицій Коломийського гончарства мала творча діяльність подружжя Петра Степановича та Катерини Іванівни Гнатюків. Серед їх виробів – миски, вази, горщики, вазони, свічники та ін. Твори родини зберігаються в музеї м. Коломиї.

Серед керамістів коломийської школи відоме ім'я члена Спілки художників Тараса Матейчука (1940–1991 р.). Його творчість формувалась під впливом народних майстрів. Домінуючою в його творчості була декоративна скульптура.

Вагомий вклад у розвиток коломийської кераміки наприкінці ХХ ст. внесла Марія Йосипівна Лобурак. Майстриня навчалася в Косівському технікумі народних художніх промислів ім. В. Касіяна, працювала в Івано-Франківському художньо-виробничому Комбінаті. З 1999 року Марія Йосипівна зайнялася викладацькою діяльністю в Коломийській художній школі. Асортимент творів майстрині – це декоративні тарілки, кахлі, свічники, кашпо,

скульптурки, вази, плакетки, медалі тощо. Марія Йосипівна є учасником виставок: 1987, 2004, 2006 рр. – у Коломиї, 1992, 1993, 2000, 2002 рр. – в Івано-Франківську, 1992 р. – у Самборі, 1993 р. – у Києві. Твори майстрині зберігаються в музеях та приватних збірках Коломиї, Івано-Франківська, Долини, Житомира, Києва та за кордоном – у Австрії, США, Канаді, Польщі.

Серед плеяди коломийських майстрів-керамістів – Марія Йосипівна Пазюк (5. 05. 1925 – 10. 12. 1996 рр.). Майстер керамічного мистецтва м. Коломиї. Асортимент виробів складається з вазонів для квітів, дзбанків, макітер, горщиків. Твори Марії Йосипівни зберігаються в музеї м. Коломиї.

Важливий доробок у розвиток коломийського гончарства вніс Роман Богданович Подоляк (1956 р.н., м. Коломия). Освіту здобував у Косівському технікумі народних художніх промислів. Працював у цеху майоліки та будматеріалів. Асортимент виробів майстра – це тарілки, тарілочки, горщики, боклаги, пляшки, вази, макітри. Його твори зберігаються в музеї м. Коломиї.

Цікаві за формою, орнаментальним трактуванням твори Цибульської Лариси Іванівни, майстрині художньої кераміки м. Коломиї. З 1969 по 1975 рр. вона працювала в Косівських художньо-виробничих майстернях. З 1990 р. – член НСХУ. Творчий доробок майстрині складається зі столових та кофейних наборів, чинашниць, декоративних тарілок, мисок, свічників, керамічної пластики, жіночих прикрас тощо. Лариса Іванівна – неодноразовий учасник виставок: 1990, 1999, 2000 рр. – у Коломиї, 1989, 1999 рр. – в Івано-Франківську, 1990 р. – у Львові, учасник міських та обласних виставок, її твори зберігаються в музеях різних міст України.

Отже, незважаючи на те, що коломийська гончарна школа упродовж століть зазнавала різних етапів розвитку і занепаду, її традиції зберігалися у творчості багатьох майстрів і дійшли до сьогодення. Характерними ознаками коломийської кераміки є ріжковий розпис, техніка «фляндрівка», своєрідне трактування орнаментальних мотивів та сюжетних сенок на площині виробу.

Кераміка Коломийського осередку займає важливе місце у народному мистецтві України. Культурі збагачення народу дає сили й мудрості для досягнення певної мети, до якої прагне той чи інший митець.

ЛІТЕРАТУРА

1. Баран Р. Р. Коломия – центр гончарства / Р. Р. Баран // Науково-технічний журнал Коломийського музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття ім. Йосафата Кобринського «Народний дім 1'93». – Коломия: Коломийська міська друкарня обласного управління з преси, 1993. – С. 9-14.
2. Баран Р. Р. Використання орнаментики та сюжетних мотивів у гуцульських кахлях / Р. Р. Баран // Науково-технічний журнал Коломийського музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття ім. Йосафата Кобринського «Народний дім 2'93». – Коломия: Коломийська міська друкарня обласного управління з преси, 1993. – С. 15-18.
3. Баран Р. Р. Вазон як один з основних образів народного мистецтва / Р. Р. Баран // Науково-технічний журнал Коломийського музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття ім. Йосафата Кобринського «Народний дім 6'94». – Коломия: Коломийська міська друкарня обласного управління з преси, 1994. – С. 7-9.
4. Кара-Васильєва Т. В. Творці дивосвіту / Т. В. Кара-Васильєва // Поезія глини. – К.: Радянська школа, 1984. – С. 129-144.
5. Каталог виставки Коломийського музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття ім. Йосафата Кобринського. Кераміка родини Кахнікевичів / Облполіграфвидав; [під ред. В. І. Рудковського, укл. Баран Р. Р.]. – Івано-Франківськ, 1989. – 20 с.
6. Крачковський Л. Коломия – центр гончарства / Л. Крачковський // Науково-технічний журнал Коломийського музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття ім. Йосафата Кобринського «Народний дім 1'93». – Коломия: Коломийська міська друкарня обласного управління з преси, 1993. – С. 3-8.

7. Лашук Ю. П. Українське народне декоративне мистецтво. Гуцульська кераміка / Ю. П. Лашук. – Випуск VII. – К.: Державне видавництво літератури з будівництва і архітектури УРСР, 1956. – 82 с.
8. Пелипейко І. А. Косів: Люди і Доли / І. А. Пилипейко. Краєзнавчий дослідник. – Косів: Писаний Камінь, 2001. – 368 с.
9. Пелипейко І. Містечко над Рибницею / І. Пелипейко. – Косів: Писаний Камінь, 2004. – 572 с.
10. Соломченко О. Г. Народні таланти Прикарпаття / О. Г. Соломченко. – К.: Мистецтво, 1969. – С. 38-42.
11. Слободян О. О. Пістинська кераміка XIX – першої половини XX століття / О. О. Слободян. – Косів, 2004. – 152 с.
12. Селівачов М. Р. Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія) / М. Р. Селівачов. – К.: Редакція вісника «Ант»; Ніжин: ТОВ «Вид. Аспект-Поліграф», 2005. – XVI, 400 с.

УДК 72:7.04:711.523 (477.86)

У. В. ШПІЛЬЧАК

АРХИТЕКТУРНИЙ ДЕКОР ІСТОРИЧНОЇ ЧАСТИНИ МІСТА ІВАНО-ФРАНКІВСЬКА

У статті розглядаються стильові особливості архітектурного середовища середмістя Івано-Франківська. Виявлені чинники, що мали вплив на стилістику міста. Подаються рекомендації щодо збереження і розвитку декоративних елементів на фасадах будівель.

Ключові слова: стиль, архітектурний декор, композиція, матеріал, фасад.

У. В. ШПІЛЬЧАК

АРХИТЕКТУРНЫЙ ДЕКОР ЦЕНТРАЛЬНОЙ ИСТОРИЧЕСКОЙ ЧАСТИ ГОРОДА ИВАНО-ФРАНКОВСКА

В статье рассматриваются стилевые особенности архитектурной среды центра г. Ивано-Франковска. Выявлены факторы, имевшие влияние на стилистику города. Представлены рекомендации по сохранению и развитию декоративных элементов на фасадах зданий.

Ключевые слова: стиль, архитектурный декор, композиция, материал, фасад.

U. V. SHPILCHAK

ARCHITECTURAL DECORATION IN THE CITY CENTER OF IVANO-FRANKIVSK

The article is considered the style features in architectural environment in the city center of Ivano-Frankivsk. The factors which influenced by the style of the city is identified. The recommendations on conservation and development of decorative elements on the facades of buildings are presented.

Key words: style, architectural decor, composition, material, facade.

Архітектурний декор є виразником стилю історичного періоду. Він виражає спадкоємність традицій, модні вподобання, специфіку технологічної та матеріальної бази. Оскільки сьогодні відбуваються активні процеси, пов'язані із змінами у міському середовищі, постає проблема збереження і розвитку об'єктів історико-мистецької спадщини. Зовнішнє оформлення будівель в історичній частині міста потребує клопітливого узгодження нових і ретроспективних фрагментів. Це питання у межах України розглядалося у працях В. Чепелика, В. Ясієвича [8] та інших. Сильові особливості будівель Івано-Франківська частково досліджували науковці: Ж. Комар [10], Л. Поліщук [3], З. Соколовський, В. Шпільчак [5; 6] та інші.

Мета статті – проаналізувати архітектурний декор середмістя Івано-Франківська, окреслити діапазон стильових відмінностей і надати пропозиції щодо збереження і розвитку архітектурних об'єктів.

Визначні місця, зокрема історичні будівлі з багатим і виразним декором, становлять мистецьку спадщину, формують цікавий образ міста, який відрізняє його серед інших. Елементи оздоблення організовують певний характер атмосфери, несуть інформативне навантаження.

Система декору будівель включає в себе архітектурні обломи, орнаментальні й геральдичні мотиви, емблематику, скульптурну пластику тощо. Конструктивні елементи будинку за своїм художньо-образним вирішенням теж безпосередньо асоціюються з окремими стилями. Наприклад, шпильчасті вежі і стрільчасті арки пов'язані з готичним устроєм; трикутний портик, циліндричне склепіння, купольні конструкції, аркада, встановлена на колонах, – Ренесансним; щипець, обрамлений волютами, характерний для бароко; горизонтальне членування фасадної стіни і класичний ордер властиві класицизму; асиметрія фасаду і видовжені форми криволінійних віконних і дверних прорізів притаманні стилістиці модерну тощо.



*Картуш.
Парафіяльний костел
Пресвятої Діви Марії.
Пл. Шептицького, 8.*



*Бароко.
Покровський кафедральний собор
(друга пол. XVIII століття)
вул. Вірменська, 6.*

Найстарішими пам'ятками міста є фортечний провулок і Парафіяльний костел Пресвятої Діви Марії, що на площі Шептицького, 8. Сьогодні останній використовується як виставковий зал і мистецький центр, відомий уже більше за назвою «Художній музей». Парафіяльний костел відігравав роль однієї з міських доміант посеред житлових кварталів й оборонного укріплення міста. Це вияв барокового устрою з елементами Ренесансу. У композиції переважають вертикальні членування пілястрами доричного ордеру (останній ярус

декорований пілястрами коринфського ордеру). При вході криволінійний сандрик, поверх нього розташований картуш. На другому поверсі – герб Потоцьких.

Найбільш виразні барокові риси має Покровський кафедральний собор української автокефальної православної церкви (колишня Вірменська церква, друга половина XVIII століття). Головний фасад увігнутий. Розташування двох циліндричних башточок споруди підтримує загальний дзеркально-симетричний устрій. Трикутний фронтон увінчаний іконою Богородиці. Ламана лінія карниза членує стіну фасаду на яруси, розмір яких знизу до верху зменшується, що підкреслює динаміку композиції. Антаблемент спирається на пілястри першого поверху. Розмір пілястр зменшується доверху, що створює ефект просторової ілюзії. Сандрик розірваної форми теж належить до барокової системи декору.

Велика частина архітектурного фонду Івано-Франківська постраждала внаслідок пожежі 1868 року. Вогняна стихія зруйнувала четверту частину міста [1, с. 37-38]. Можливо тому будівель у стилі бароко, класицизм зустріти тяжко, проте маємо форми і деталі у спорудах пізнішого періоду (необароко, неоренесансу, неокласицизму).



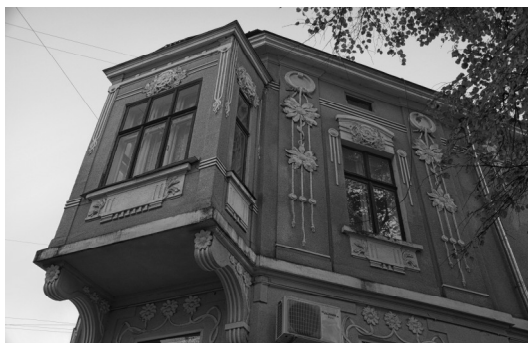
*Історизм. кінець XIX ст.
вул. Незалежності, 21.*



*Історизм. кінець XIX ст.
вул. Січових стрільців, 8.*

У будівлях центральної частини міста домінують стилі «сецесія» та «історизм». Період історизму передбачав відхід від строгого дотримання класичного ордеру до більш вільного застосування архітектурних прикрас. Масштаб елементів оздоблення дрібнішає, нівелюється різниця між декорованим тлом і пишно декорованою деталлю. Площина фасадної стіни може заповнюватися рустами, цегляним та кам'яним муруванням або їх імітацією [2, с. 143]. Цікавим прикладом неокласицизму, поєднаного з об'ємною структурою модерну, є колишній кінотеатр «Тон» по вул. Грушевського, 3. У дусі еkleктичної стилістики вирішені будівлі по вул. Івана Мазепи, 14, адміністративна будівля Ради спілок на площі Адама Міцкевича, 4, житлова забудова з об'єктами обслуговування (книжковий магазин «Букініст») по вул. Незалежності, 19 та інші. Поєднання рис класицизму і ренесансу можна побачити на будівлі по вул. Незалежності, 21.

Період 1903–1908 р.р. є кульмінаційним у розвитку і поширенні сецесійної стильової системи у регіоні. У цей час зароджується нове розуміння об'ємно-просторової організації і пластичного вирішення, що більше пов'язано з архітектурною масою, ніж з декором [3, с. 34-36]. У сецесійній декоративній системі є свої формотворчі особливості, це – лінії рослинного та геометричного характеру, вони широко застосовувались у пластиці фасадів. Характерна форма даху – чотирисхилий дах. Найбільш поширені видовжені прямокутні та аркові дверні і віконні прорізи, характерною також є трапецієподібна форма. Поширеними були ризаліти та еркери.



*Орнаментальна сецесія
1900–1902 рр.
Вул. Академіка Гнатюка, 2.*



*Зріла сецесія 1903–1908 рр.
Музей визвольних змагань
Прикарпатського краю.
Вул. Тарнавського, 22.*

Сецесійний декор також має певну своєрідність. Багатою декоративною пластикою відзначається будівля по вул. Академіка Гнатюка, 2. Стильове звучання тут виражене через композицію із медальйонів і стилізованих квітів – ромашок. Вони підкреслюють пілястри будинку і напружені вигини кронштейнів. Ця споруда належить до орнаментальної сецесії (раннього періоду розвитку стилю). Прикладом зрілої модернової стилістики в архітектурному середовищі є музей визвольних змагань Прикарпатського краю по вулиці Тарнавського, 22. Оформлення віконного прорізу цієї споруди нагадує форму великої літери грецького алфавіту – омега (Ω). Цікавим художнім вирішенням відзначаються житлові будинки по вулиці Незалежності, 16, 18, і 30 [6, с.15]. Для модернової стилістики характерна багата декоративна пластика: об'ємні скульптури, ліпнина. Сецесійні маскарони переважно виражені через жіночий портрет зі стилізованим розвіяним волоссям. Зустрічаються на вулицях: Гординського, 4, Грушевського, 37, Шевченка, 69 тощо. Об'ємні форми представлені химерами (вул. Шевченка, 44), також можна виявити жіночі фігури, одягнені у легкі драпіровані тканини, подібні до античного костюма (вул. Тарнавського, 22), та чоловічі постаті – атланти (вул. Грушевського, 42, Незалежності, 30).



*Декоративна сецесійна
пластика (маскарон) будівля 1906 р.
Фрагмент фасаду будинку по
вул. Леся Курбаса, 5-9.*



*Об'ємна скульптура (химери)
скульптор М. Бринський.
Фрагмент фасаду будинку по
вул. Шевченка, 44.*

Про наявність ознак стилю ар деко в архітектурному середовищі Івано-Франківська стведжують ряд учених, зокрема Ж. Комар [10]. Цей період можна вважати перехідним етапом від сецесії до модернізму. Один з перших стилістичні прийоми ар деко частково використовував у Станіславові архітектор Ф. Януш у 1900-х роках. Одним із найкращих прикладів цієї стилістики є дім (вул. Шопена, 9), що колись належав лікарю К. Хелперну, побудований у 1909–1910 роках. Фасади будівлі оформлені дрібним декором: глибокі канелюри у стилізованих пілястрах розташовані між віконними отворами першого і другого поверху. Цікавим елементом у домі Хелпнера є фрагмент – перевернутий трикутник. Ця деталь зустрічається і на штукатурці, і в металевій основі балкону. Стилістика будівлі має риси ар деко [10, с. 293].



*Ар деко. Будівля 1909–1914рр.
Архітектор Ф. Януш.
вул. Незалежності, 11.*



*Ар деко. Ратуша 1935р.
Архітектор С. Треля.
Пл. Ринок.*

Ще одним виразним прикладом архітектурного твору Ф. Януша є будинок по вул. Незалежності, 11. Підкреслена кубічність граней архітектурних форм, балкончики, декоровані простими лінейними вертикально розташованими металевими стрижнями решітки, стилістично підтримують художнє звучання будівлі. Декоративними акцентами на фасаді виступають скульптури хлопчиків на 2-му поверсі і чоловіча і жіноча постаті – на верхньому. Будинок наріжний, тому його кутова частина заокруглена, раніше продовжувалася у невеличку башточку з напівсферичним куполом (сьогодні ці елементи відсутні). Пізнішим зразком такої стилістики є остання міська ратуша, запроектована архітектором С. Трелею. Вона виконана у стилі ар деко: каркасна конструкція будинку-вежі поєднується з традицією використання декоративних форм зі стилізованими неокласичними елементами.



*Функціоналізм. Вілла Маргошеса.
Будівля 1939 р. Вул. Шевченка, 79.*

Наступною фазою розвитку архітектури 20-х років ХХ століття є раціоналістичні напрями. Доцільність і соціальна функція архітектури впровадження нових матеріалів були характерними для всіх країн Європи. Для забудови цього історичного етапу властивий арсенал простих геометричних форм: прямокутник, квадрат, круг. Для цього періоду характерне зменшення інтересу до декоративної деталі, що пояснюється посиленням утилітарності, економічності тощо. Одним із кращих зразків функціоналізму можна вважати будинок вчених, відомий ще як вілла Маргошеса (вулиця Шевченка, 79).

Будівля збудована у 1939 р. Це триповерхова споруда, строга геометрія прямокутних граней дещо пом'якшена незначним долученням криволінійних форм, наприклад, наскрізний декоративний отвір у стінці при вході головного фасаду, кругле віконце і півкругла тераса на два яруси [5, с. 51].

Івано-Франківськ теж можна зараховувати до низки міст, які постраждали від однотипної, монотонної, стало утилітарної забудови. Прикладами є корпус Прикарпатського університету по вулиці Шевченка, 57, а також житловий будинок на площі Міцкевича, 6 тощо. Сьогодні існує проблема з житловим фондом масових серій, який ми маємо після періоду УРСР. Розглядається ряд пропозицій щодо можливості реконструкції таких будівель чи інших методів, які можуть бути застосовані після ретельного аналізу кожної конкретної ситуації. Адже така архітектура позбавлена художньої цінності і не вписується в рамки сучасних запитів. Це питання можна розглядати щонайменше у двох аспектах. У конструктивному – потрібно звернути увагу на можливості модернізації структур задля підвищення довговічності і надання нових функцій тощо. У декоративному ракурсі важливо розкрити художній потенціал таких будівель. Це можна вирішити, втручаючись у наявний лад індивідуально в кожному випадку. Збагатити композицію оригінально організованими елементами і кольором, фактурою матеріалів. Для «сліпих» фасадних стін є поширеним застосування монументальних графічних або скульптурних зображень. Наприклад, є цікаві пропозиції включення різного за стилем і способом виконання панно, також 3D малюнків, що створюють просторові ілюзії, та ін. Вони безперечно збагачують простір вулиці. Як варіант можна ще розглядати включення рекламних носіїв (брандмауерів), які власне і варто використовувати на забудові, яка є не цінною з точки зору художності чи історичності.

В середмісті Івано-Франківська спостерігаються подекуди і національні риси в архітектурі. Але вияву етнічних мотивів досить мало. Використання національних традицій в архітектурі є одним із напрямів історизму [8, с.125]. Поширеними його формам є: включення слухових вікон, даху або характерний портик тощо. Метою влиття народних мотивів у середовище міста було увиразнити архітектуру, надати їй оригінального автентичного забарвлення. Цікавим прикладом є українська греко-католицька церква, що збудована у 1913–1914 роках архітекторами І. Левинським та О. Лушпинським (вул. Василянок,17). У період 60–90-х років були побудовані Івано-Франківський аеропорт та «Молочне кафе» (вулиця Шашкевича, ба). Серед виразних об'єктів можна виділити дитячі садки по вул. Шкільній та по вул. Угорницькій, обласну дитячу лікарню по вул. Коновальця та ін. Прості і водночас монументальні форми, виразний національний декор нагадував народну гуцульську архітектуру. На фасадах будівель часто виконують декоративні панно в техніці сграфіто. Успішно в цьому напрямі працювали: С. Валевський, Я. Дяків, О. Козак, Л. Лукомська та ін. У 1980 році був збудований обласний драматичний театр імені І. Франка. У цій будівлі простежується спроба поєднати архітектуру типового проекту театру (архітектор Л. Сандлер) з національно виразними монументально-декоративними формами. Зокрема, фасади прикрашають рельєф на тему троїстих музик і декоративне панно в техніці карбування [7, с. 40].

У новоукраїнському стилі проектували також адміністративні будівлі, торгові центри, лікарні, дитячі садки, школи. Своєрідна виразність такої архітектури закладена у декорованих фасадах, цікавої форми дахах з черепицею. Ці зовнішні обриси були імітовані з будівельного мистецтва гуцулів. Подібний досвід є і на теренах Польщі та в інших країнах. Народний стиль, або закопанський, запровадив і популяризував С. Віткевич (S. Witkiewicz) [9, с. 3-4]. Проте у Польщі цей напрям пов'язаний в основному з житловими будинками котеджового типу (окремі з них з часом могли отримували адміністративне і культурно-освітнє значення).



*Українські мотиви (історизм).
1913–1914 рр. Арх. І. Левинський і
О. Луштинський. Вул. Василянок, 17*



*Постмодернізм.
Адміністративний будинок. 2011 р.
Вул. Василянок, 22.*

У 1990-х роках інтерес до народностильового напрямку дещо знижується. Відбуваються пошуки введення трансформованих елементів народностильової архітектури в постмодернізм. Це проявляється у застосуванні романтичних башточок, у складних конфігураціях стрімкого даху в житловій багатоповерховій забудові. Характерним прикладом може служити новий мікрорайон по вул. Пилипа Орлика в Івано-Франківську [7, с. 41].

Новітня забудова Івано-Франківська кінця ХХ – початку ХХІ ст. набуває форм одного із провідних стилів для цього часу – постмодернізму. Зародження цього напрямку відбулося у 60–70-х роках у США, згодом він поширився на Європу. Постмодернізм проникає в усі галузі культури. Його характерна філософська концепція з успіхом прийнята світом передусім тому, що працює як відгомін минулої класики жанру, проте обов'язково разом із жартом, іронією, наче промовляє своєрідними зашифрованими посланнями. Архітектор Р. Стерн назвав «три засади архітектури постмодернізму: контекстуалізм – окрема споруда як фрагмент більшого цілого; алізіонізм – архітектура як історичне і культурне відлуння; орнаменталізм – стіна як середовище архітектурного значення» [4, с. 31]. У цьому і є новаторство стилю, а також те, що спонукає до небайдужості до нього.



*Постмодернізм.
Адміністративний будинок.
90-і роки. Вул. Галицька, 31.*

Прикладом вияву постмодернізму в архітектурі центральної частини міста Івано-Франківська є адміністративний будинок з об'єктами обслуговування (вул. Василянок, 22). Новобудова за своїм характером відповідає постмодерністській концепції, тому що у ній сміливо поєднуються ультрасучасні та історичні елементи. Дзеркальні поверхні, якими облицьовані верхні поверхи, почленовані горизонтальною смугою площини лобового карниза, який ритмічно у вигляді пунктиру заповнює поверхню між вікнами простої форми останнього поверху і служить також декоративною підтримкою. Дизайнерське вирішення нижніх поверхів має більш традиційні форми – облицьовання гранітом площин рустованих стін і пілястр на першому поверсі, кольорова штукатурка світло-брунатного кольору – на другому; трапецієвидні вікна на першому ярусі й аркові – на другому. Завершує будівлю невеличка циліндрична кутова башточка, увінчана напівсферичним куполом, що є

Прикладом вияву постмодернізму в архітектурі центральної частини міста Івано-Франківська є адміністративний будинок з об'єктами обслуговування (вул. Василянок, 22). Новобудова за своїм характером відповідає постмодерністській концепції, тому що у ній сміливо поєднуються ультрасучасні та історичні елементи. Дзеркальні поверхні, якими облицьовані верхні поверхи, почленовані горизонтальною смугою площини лобового карниза, який ритмічно у вигляді пунктиру заповнює поверхню між вікнами простої форми останнього поверху і служить також декоративною підтримкою. Дизайнерське вирішення нижніх поверхів має більш традиційні форми – облицьовання гранітом площин рустованих стін і пілястр на першому поверсі, кольорова штукатурка світло-брунатного кольору – на другому; трапецієвидні вікна на першому ярусі й аркові – на другому. Завершує будівлю невеличка циліндрична кутова башточка, увінчана напівсферичним куполом, що є

типовим прийомом для історичних будівель Івано-Франківська.

Як приклад також можна взяти житловий будинок з об'єктами обслуговування по вул. Галицькій, 31. У ньому поєднуються форми пізнього модерну разом з сучасним елементом – дзеркальними вставками. Цей прийом врізаної прямокутної вітрини створює ефект відбиття навколишнього оточення.

Розгляд питання про архітектурний декор нашої вулиці на логічні підсумки. Серед факторів впливу на формування стильових систем ми визначаємо: природно-кліматичні особливості (ландшафт, притаманний цій місцевості); магдебурзьке право – статус вільного королівського міста (отримане у 1663 р.), що збільшувало можливості розвитку місцевості в основному у соціально-економічному і політичному напрямках; національна культура, її відображення у різних сферах мистецтва, зокрема у архітектурній діяльності; входження до складу імперій Австро-Угорщини, Речі Посполитої, СРСР та культурні впливи інших країн тощо.

Найбільш поширеними у середмісті Івано-Франківська є історизм (XIX – частково XX століття) і сецесія (кінець XIX – початок XX століття). Функціоналізм в архітектурі з'являється у 20-х роках XX століття у міському середовищі. У період радянського будівництва (у 50–90 роках XX століття) зовнішнє оформлення будівель відзначається простими конструктивними формами і суто утилітарним підходом (часто порівняно дешевими матеріалами). На початку XXI століття архітектурне середовище спрямовується у руслі постмодерністичних тенденцій. Художньо-образні особливості цієї стильової системи нерідко базуються на інтерпретованих елементах історичної й етнічної спадщини, при цьому важливим є застосування ультрасучасних матеріалів і технологій. В осередку середмістя Івано-Франківська меншою мірою виражені й інші стилі. Наприклад, є наявні окремі риси ар деко, що в основному пов'язані з діяльністю архітектора Ф. Януша. Барокова стильова система виражена через такі споруди, як Вірменська церква (вул. Вірменська, б.) і частково Парафіяльний костел Пресвятої Діви Марії (площа Шептицького, 8). На прикладах еволюції стильового декору простежуються процеси трансформації, витоки і морфологія цього архітектурного середовища.

Проблематика збереження і розвитку архітектурного декору в історичному місті полягає у питаннях реставрації або заміни окремих старих елементів, а також пошуків нових форм та методів їх гармонійного впорядкування у контексті середовища. Всі факти розвитку декоративного устрою архітектури міста встановити складно, але професійні дослідження підказують, якими шляхами повинні проходити трансформації у міському середовищі, виявляють основні завдання і надають пропозиції вирішення практичних питань. Сучасна забудова поступово захоплює території центральної частини міста, цей процес нерідко має агресивний характер. Пріоритетним завданням проєктантів є узгодити старі й сучасні структури, зменшити візуальні протиріччя до мінімуму. Декоративні елементи і колірні схеми фасадів новітніх споруд повинні формуватися на засадах контекстуалізму задля охорони історико-мистецької спадщини середмістя. Звідси маємо, що нове оформлення фасадів великою мірою зумовлюється навколишнім оточенням. Сьогодні перспективними є постмодерністичні зразки, які інтерпретують декоративні елементи з різних стильових систем. Таким чином встановлюється певна композиційна співзвучність між об'єктами, що належать до різних періодів чи епох.

ЛІТЕРАТУРА

1. Головатий М. Апокаліпсис Станиславова / М. Головатий // Галицька брама. – 2009. – № (169-171). – С. 37-38.
2. Казанцева Т. До питання розвитку архітектурного декору на фасадах львівський споруд / Т. Казанцева // Вісник національного університету «Львівська політехніка». – Львів, – 2010, № 674 «Архітектура». – С. 140-147.
3. Поліщук Л. Станиславівська сецесія / Л. Поліщук // Галицька брама. – 2009. – № (169-171). – С. 34-37.
4. Стародубцева Л. Архітектура постмодернізму: Історія. Теорія. Практика: Посіб. для студентів архіт. спец. вищ. нав. закл. / Л. Стародубцева. – К.: Спалах, 1998. – 208 с.

5. Шпільчак В. А. Вілла Маргошеса в Івано-Франківську. Станіславські зустрічі / В. Шпільчак, В. Полек // Своя хата. – 1997. – № 1-2. – С. 50-52.
6. Шпільчак В. Модерн в Івано-Франківську. Вілла з мезоніном / В. Шпільчак // Своя хата. – 1997. – № 1-2. – С. 14-17.
7. Шпільчак У. Етностилізація в архітектурі Прикарпаття другої половини ХХ століття / У. Шпільчак // Вісник Прикарпатського університету. – Випуск 19-20. – Івано-Франківськ, 2010. – С. 38-42.
8. Ясевич В. Е. Архитектура Украины на рубеже XIX–XX веков / В. Е. Ясевич. – К.: Будивельник, 1988. – 184 с.
9. Majda J. Styl zakopański / J. Majda. – Krakow: wydawnictwo «Nauka dla wszystkich», 1979. – 52 s.
10. Komar Ż. Trzecie miasto Galicji. Stanisławów i jego architektura w okresie autonomii galicyjskiej / Ż. Komar. – Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury, 2008. – 478 s.

АВТОРИ НОМЕРА

АНТОНЮК-ГУРАЛЬНА
Світлана Степанівна

аспірант відділу музикознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.

БЕДНАР Вікторія Анатоліївна

асистент кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва і реставрації творів мистецтва Кам'янець-Подільського національного університету ім. Івана Огієнка, магістр.

БЕХ Людмила Вікторівна

аспірант кафедри теоретичної, прикладної культурології і музикознавства Національної академії керівних кадрів культури та мистецтв.

ВАКАЛЮК Петро Васильович

доцент кафедри духових інструментів Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка, кандидат мистецтвознавства.

ВАНЮГА Людмила Степанівна

асистент кафедри театрального мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка.

ВАРНАВА Руслана Анастасіївна

аспірант кафедри історії музики Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка.

ВЕРБІЦЬКА Ірина Орестівна

асистент кафедри образотворчого, декоративно-прикладного мистецтва, дизайну та методики їх викладання Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка, магістр дизайну.

ГЛЯЗОВА Наталія Михайлівна

аспірант кафедри образотворчого мистецтва Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

ГОРАК Яким Романович

доцент кафедри теорії музики Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка, кандидат мистецтвознавства.

ДЯЧОК Володимир Юрійович

асистент кафедри образотворчого, декоративно-прикладного мистецтва, дизайну та методики їх викладання Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка, магістр архітектури.

ІЗВАРИНА Олена Миколаївна

докторант кафедри теоретичної, прикладної культурології і музикознавства Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, доцент, кандидат мистецтвознавства.

АВТОРИ НОМЕРА

- КОНОНЧУК Володимир Остапович** доцент кафедри джазової музики Київського інституту музики ім. Р. М. Глієра, кандидат мистецтвознавства.
- КРОТОВА Тетяна Федорівна** доцент кафедри дизайну одягу Інституту дизайну і реклами Київського національного університету культури і мистецтв, кандидат педагогічних наук.
- КУСЯК Ігор Олександрович** асистент кафедри театрального мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка.
- ЛІВА Наталія Валеріївна** викладач кафедри музикознавства та інструментальної підготовки Вінницького державного педагогічного університету ім. М. Коцюбинського, аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.
- МАКСИМЕНКО Лілія Василівна** аспірант кафедри духових інструментів Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка.
- МАРТИНОВА Наталія Іванівна** старший викладач кафедри концертмейстерства Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка.
- ОПАНАСЮК Олександр Петрович** докторант кафедри теоретичної, прикладної культурології і музикознавства Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, доцент, кандидат мистецтвознавства.
- ПОДНЄЖНА Катерина Володимирівна** асистент кафедри образотворчого мистецтва та методики його викладання Кременецького обласного гуманітарно-педагогічного інституту ім. Тараса Шевченка.
- ПОМПА Ольга Дмитрівна** аспірант кафедри теорії та історії культури Київського національного університету культури і мистецтв.
- ПРОЦІВ Ігор Васильович** завідувач духовим відділом Львівського державного музичного училища ім. С. П. Людкевича. Старший викладач кафедри духових та ударних інструментів Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка, заслужений артист України.
- РОМАНЮК Леся Богданівна** доцент кафедри музикознавства і акордеонного мистецтва Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника, кандидат мистецтвознавства.

- РУБЛЕВСЬКА Наталія Володимирівна** асистент кафедри образотворчого, декоративно-прикладного мистецтва, дизайну та методики їх викладання Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка, магістр образотворчого мистецтва.
- СЕНЬКОВИЧ Андрій Ярославович** старший викладач кафедри духових та ударних інструментів Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка.
- СМОЛЯК Олег Степанович** професор кафедри музикознавства, методики музичного виховання та вокально-хорових дисциплін Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка, доктор мистецтвознавства.
- СМОЛЯК Павло Олегович** доцент кафедри театрального мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка, кандидат історичних наук.
- СТАШЕВСЬКИЙ Андрій Якович** доцент кафедри теорії, історії музики та інструментальної підготовки Інституту культури і мистецтв Луганського національного університету ім. Т. Шевченка, кандидат мистецтвознавства.
- СТЕПАНЕЦЬ Майя Олександрівна** концертмейстер кафедри інструментального академічного виконавства Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.
- ТЕСЛЮК Ірина Святославівна** асистент кафедри образотворчого, декоративно-прикладного мистецтва, дизайну та методики їх викладання Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка, кандидат мистецтвознавства.
- ТИХИЙ Северин Вікторович** доцент кафедри теорії музики Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка, кандидат мистецтвознавства.
- ТИХОНЮК Олена Володимирівна** доцент кафедри графічного дизайну Київського державного інституту декоративно-прикладного мистецтва та дизайну ім. М. Бойчука, кандидат мистецтвознавства.
- ТОБІЛЕВИЧ Галина Миколаївна** асистент кафедри образотворчого, декоративно-прикладного мистецтва, дизайну та методики їх викладання Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка.

ФЕДОРКІВ Оксана Петрівна

аспірант кафедри музикознавства та акордеонного мистецтва Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

ХІМ'ЯК В'ячеслав Антонович

завідувач кафедри театрального мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка, професор, народний артист України.

ЧЕРНЕЦЬКА Світлана Юріївна

аспірант кафедри теоретичної та прикладної культурології та мистецтвознавства Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

ЧУМАК Юрій Вікторович

викладач кафедри народних музичних інструментів Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка.

ШПЛЬЧАК Уляна Володимирівна

аспірант кафедри дизайну і теорії мистецтва Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

**ЯНОЩАК-ПШИБИЛА
Оксана Ярославівна**

аспірант кафедри дизайну і теорії мистецтва Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

З М І С Т

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО	3
<i>Федорків О. П.</i> Галицька преса першої третини ХХ століття як один з рефлекторів процесу професіоналізації музичної освіти.....	3
<i>Сташевський А. Я.</i> Фольклоризм та неофольклоризм баянної творчості Віктора Власова 1960–70-х років.....	11
<i>Ліва Н. В.</i> Синкретизм тематичного космосу романтиків ХІХ століття та рок-музикантів у контексті аксеології малої культурної традиції.....	15
<i>Помпа О. Д.</i> Внесок національних меншин у формування хореографічної культури житомирського краю.....	22
<i>Романюк Л. Б.</i> Діяльність польських музично-театральних товариств Станіслава на зламі ХІХ–ХХ століть.....	27
<i>Сенькович А. Я.</i> Бароковий кларнет в європейській музично-культурній традиції першої половини ХVІІІ століття.....	34
<i>Степанець М. О.</i> Феномен харизми як чинник художнього впливу музиканта-виконавця на слухачів.....	40
<i>Чернецька С. Ю.</i> Світова фольклорно-фестивальна традиція: історична ретроспектива та тенденції сьогодення.....	45
<i>Горак Я. Р.</i> Музично-видавнича діяльність Володимира Садовського.....	51
<i>Максименко Л. В.</i> Французька саксофонова школа: дискурс розвитку та сучасний стан.....	59
<i>Мартинова Н. І.</i> Джазові ідіоми у фортепіанних творах французьких композиторів початку ХХ століття.....	65
<i>Тихий С. В.</i> Підручник Надії Горюхіної «Вчення про музичну форму» і проблеми його україномовної інтерпретації.....	73
<i>Вакалюк П. В.</i> Український художньо-дидактичний репертуар для труби.....	76
<i>Чумак Ю. В.</i> До питання поєднання композиторської, науково-методичної та публіцистичної сфер Віктора Власова.....	82
<i>Проців І. В.</i> Композиції Євгена Станковича для кларнета соло в контексті полікультурних естетико-мистецьких і виконавських тенденцій.....	86
<i>Конончук В. О.</i> Музично-театральна творчість Анатолія Кос-Анатольського: від класики до розважального жанру.....	92
<i>Антонюк-Гуральна С. С.</i> «Літургія», укладена Станіславом Людкевичем: стилістичні особливості.....	101
<i>Опанасюк О. П.</i> Кінець стилю чи інтенціоналізм? (до питання характеристики інтенціонального стилю).....	109
<i>Варнава Р. А.</i> Борис Лятошинський – Володимир Барвінський: порівняльно-типологічний аналіз творчості в контексті психологічних характеристик митців.....	117
<i>Смоляк О. С.</i> Фольклорні засади творчості композитора Євгена Купчинського.....	122
ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО	128
<i>Ізваріна О. М.</i> Режисерське мистецтво в українському музичному театрі Другої половини ХІХ століття.....	128
<i>Кусяк І. О.</i> Роль сценічної мови в трансформаційному процесі ціннісних орієнтацій сучасного актора.....	133

<i>Ванюга Л. С.</i> Перші гастролі Тернопільського обласного українського музично-драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка.	136
<i>Хім'як В. А.</i> Режисерські новації Анатолія Бобровського у постановці Комедії «Мартин Боруля» 1983 року.....	141
<i>Смоляк П. О.</i> Діяльність Денисівського аматорського театрального гуртка в контексті культурно-просвітницького руху Тернопільщини кінця XIX – першої третини XX століття.	147
ВІЗУАЛЬНІ МИСТЕЦТВА	155
<i>Беднар В. А.</i> Культурно-мистецьке середовище формування творчої особистості Олександра Грена: європейська та українська специфіка.....	155
<i>Кротова Т. Ф.</i> Аристократична та революційна мода у Франції кінця XVIII століття: етап зародження нових форм класичного костюма.	160
<i>Тихонюк О. В.</i> Традиції української народної витинанки у творчості сучасних майстрів.	165
<i>Бех Л. В.</i> Синьо-біла кераміка як результат та стимул міжкультурного обміну.....	171
<i>Дячок В. Ю.</i> Творчий внесок Михайла Нетриб'яка в архітектурний простір Тернопільщини.	177
<i>Поднежна К. В.</i> Характеристика традиційних та новаторських методів і прийомів виконання писанок.	180
<i>Вербицька І. О.</i> Лялька-мотанка – художній оберіг у декоративно-прикладному мистецтві України.	184
<i>Гілязова Н. М.</i> Вітражі громадських приміщень Івано-Франківщини початку XXI століття.....	188
<i>Теслюк І. С.</i> Природнича тематика в оздобі українського вибійчаного текстилю.....	194
<i>Тобілевич Г. М.</i> Вплив декоративної пластики на формування художнього образу сучасного міста.	199
<i>Рублевська Н. В.</i> Образотворче мистецтво на виставках у Тернопільському обласному художньому музеї в перші роки його діяльності (1991–1992 роки).....	204
<i>Янощак-Пишбила О. Я.</i> Формування коломийського стилю в кераміці.	209
<i>Шпільчак У. В.</i> Архітектурний декор історичної частини міста Івано-Франківська.....	213



Здано до складання 17.10.2010 р. Підписано до друку 1.03.2012 р. Формат 60x84 1/8.
Папір друкарський. Умовних друківаних аркушів 26,5. Обліково-видавничих аркушів 22,8.
Замовлення №342. Тираж 300 прим. Видавничий відділ ТДПУ.
46027, м.Тернопіль, вул. М.Кривоноса, 2.
Свідоцтво про реєстрацію ТР № 241, від 18.11.97