

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

2' 2012

Тернопіль

ББК 85
УДК 7.072.2

Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнаюка. Серія: Мистецтвознавство / [за ред. О. С. Смоляка]. – Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2012. – № 2. – 240 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 №1 від 30 серпня 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 78.25

О. М. ТРАКАЛО

СТАНОВЛЕННЯ ЄВРОПЕЙСЬКОГО ДЖАЗУ (ВІД ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ ДО ДРУГОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ)

У статті досліджується історія появи джазу в Європі та формування власне європейського джазу в період від початку ХХ століття до початку Другої світової війни, а також виявляється специфіка європейського джазового виконавства.

Ключові слова: джаз, джазмен, новоорлеанський стиль, свінг, біг-бэнд.

О. М. ТРАКАЛО

СТАНОВЛЕНИЕ ЕВРОПЕЙСКОГО ДЖАЗА (ОТ НАЧАЛА ХХ ВЕКА ДО ВТОРОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ)

В статье исследуется история появления джаза в Европе и формирование собственно европейского джаза в период от начала ХХ века до начала II мировой войны, а также определяется специфика европейского джазового исполнительства.

Ключевые слова: джаз, джазмен, новоорлеанский стиль, свинг, биг-бэнд.

О. М. TRAKALO

FORMATION OF THE EUROPEAN JAZZ (FROM THE BEGINNING OF THE TWENTIETH CENTURY TO WORLD WAR II)

The article examines the story of jazz in Europe and developing the European jazz in the period from the early twentieth century to the World War II and the specific of the European jazz performance.

Key words: jazz, jazzman, New Orleans style, swing, big band.

Американський джаз став символом ХХ століття. Він народився в Сполучених Штатах Америки і як культурне явище, безперечно, є внеском саме американської культури в скарбницю культури світової. Більшість видатних джазових музикантів – американці. Але саме американський джаз дав імпульс для розвитку іншої вільної музики, у якій втілились всі найбільш вражаючі музичні відкриття останніх десятиліть.

Музика європейського джазу заснована на переплетенні різних музично-культурних шарів, що включають у тому числі джазову ідіоматику, європейську академічну традицію, етнічну музику. У Європі завжди ставилися до джазу серйозніше й уважніше, ніж на його батьківщині. І якщо в Америці джаз був створений, то розвивається він останнім часом саме в

Європі. Сотні фестивалів на всьому європейському континенту представляють барвистий спектр музики, яка хвилює і вражає уяву фахівців і любителів, молоді і старшого покоління.

Історія джазу на його батьківщині, в Америці, описана достатньо добре. Є багато книг і фундаментальних досліджень, звичайно, здебільшого американських авторів, присвячених як історії американського джазу, так і безпосередньо джазовим виконавцям. Зокрема, серед них роботи знаменитих істориків джазу та джазових критиків Дж. Л. Коллієра, Дж. Уорда і К. Бернза, Н. Шапіро, Н. Хентоффа, ЛеРоя Джонса. Заслужують особливої уваги також праці француза Ю. Панасьє та росіянина Л. Переверзева. Що стосується історії появи джазу в Європі та формування і функціонування власне європейського джазу, то маємо переважно лише роздрібнену фрагментарну інформацію, яку знаходимо в працях тих же іноземних авторів. В українській музикознавчій літературі тема європейського джазу, як і джазу загалом, не висвітлюється майже зовсім. Власне, цей факт зумовив актуальність і визначив новизну пропонованого дослідження.

Метою дослідження є простежити історію появи та формування джазової музики в Європі (в період від початку ХХ століття до Другої світової війни) та виявити специфіку європейського джазового виконавства.

Історія джазу в Європі починається приблизно на 10 років пізніше, ніж в Америці. Спочатку, десь близько 1905 р., почали з'являтися записи, а пізніше і нотні видання регтаймів. Але інтерес до нової музики зростав повільно.

Ключовими у взаєминах джазу і Старого Світу стали дві події, які відбулися в 1917 році. Перша та, що 26 лютого 1917 р. фірма «Victor» видала першу в світі джазову платівку. На ній було записано дві п'єси білого новоорлеанського джазового ансамблю під назвою «Original Dixieland Jazz Band»¹. Значення цієї події важко переоцінити. Для джазу вона означала, по-перше, початок документованої історії; по-друге, завдяки звукозапису можливість відносно легко розповсюджувати джазову музику² (у тому числі постачати її і на європейський ринок).

Другою подією 1917 року було те, що 6 квітня 1917 р. США вступили у Першу світову війну на боці Антанти і разом з американським експедиційним корпусом до Франції прибув джаз.

Першими самотніми негритянськими американськими виконавцями, яких почула Європа, були чорношкірі музиканти військових оркестрів армії Сполучених Штатів. І хоча Дж. Л. Коллієр³ писав, що до джазу ці оркестри не мали стосунку, вони лише включали у свій репертуар декілька п'єс в стилі регтайм [3, с. 520]. Серед цих музикантів траплялись досить талановиті, а навіть знамениті пізніше справжні джазмени.

Саме таким чином Європа побачила живих джазових музикантів⁴. Одним із них був піаніст Уіллі Сміт. Сам він згадував: «Під час Першої світової війни я був одним з небагатьох, хто добровільно пішов на фронт і стріляв з 75-го калібру, а також і одним з тих небагатьох, хто потім повернувся додому. Я був на фронті 51 день без єдиного вихідного. В той час я був також

¹ Насправді він спочатку називався «Original Dixieland Jass Band». А пізніше почали вживати сучасне написання – jazz. До складу колективу входило п'ять музикантів: Корнетист (трубач та ідейний лідер) Нік Ла Рокка, кларнетист Ларрі Шилдс, тромбоніст Едді «Дедді» Едвардс, піаніст Генрі Рагас і барабанщик Тоні Сбарбаро. Після виходу платівки (7 березня) «джаз» протягом кількох тижнів приголомшив цілу Америку, а п'ятеро білих музикантів стали знаменитостями. В середині 20-х років колектив розпався. Факт, що запис першої в історії джазової грамплатівки належить групі білих музикантів, а не справжньому джазовому негритянському оркестру, до сьогодні дратує багатьох дослідників джазу.

² Якщо до появи на світ цієї платівки круг виконавців джазу обмежувався кількома сотнями негрів і групи білих новоорлеанців, а за межами цього міста його чули дуже рідко, то після виходу платівки, «джаз» за кілька тижнів приголомшив усю Америку.

³ Джеймс Лінкольн Коллієр (James Lincoln Collier, 27.06.1928) – відомий американський музиколог, журналіст, один з провідних джазових критиків.

⁴ Зауважимо, що деякі доджазові форми були знайомі європейцям вже раніше з гастролей різних американських груп на початку століття.

відомий як сержант Уільям Сміт «Лев» («Лайон»)» [7, с. 127]. Уїллі Сміт біг до піаніно скрізь, де його бачив, і вражав європейських слухачів абсолютно нечуваними співзвуччями [1]. У 20-х роках сержант Сміт став знаменитим Уїллі «Лайон» Смітом, одним з головних дійових осіб гарлемської школи джазового фортепіано. Джо Тернер (Joe Turner)¹ писав: «Я хотів би згадати й інших піаністів, яких зустрічав у своєму житті, і які своєю грою принесли мені чимало задоволення. Це Лакі Робертс, Фетс Уоллер, один з моїх найкращих друзів, Уїллі «Лайон» Сміт, найбільш оригінальний піаніст всіх часів і епох – бо, коли грали Фетс, Тейтум, Джонсон або якийсь інший піаніст Гарлема, ми завжди могли сказати, що є їх головним номером і сильним місцем, і перелічити характерні прийоми, але коли грав «Лайон», ви ніколи не знали, що відбудеться в наступний момент» [7, с. 126].

Серед військових оркестрів слід згадати колектив під назвою «Hell Fighters» Джима Юропа², який грав марші, регтайми і ранній джаз з метою отримання насолоди французькими союзниками.

Після війни джаз ринув до Європи доволі строкатим потоком.

В 1917–1925 роках в Європі, найбільше в Парижі, гастролював негритянський ансамбль Луїса Мітчела (Louis Mitchell) «Jazz Kings». Він, по суті, теж не був справжнім джазовим колективом, хоча є свідчення, що з ним іноді виступав легендарний кларнетист Сідней Беше³ (Sidney Bechet), який перебував в Європі у складі іншого американського оркестру – «Southern Syncopated Orchestra» під керівництвом Уїла Меріона Кука (Will Marion Cook). Цей колектив гастролював у Європі (спочатку в Англії, потім на континенті) в 1919 році⁴. Однак всі ці оркестри виконували в основному танцювальну музику в дусі регтайму.

Ансамблі, які виступали з гастролями в Європі, складались переважно з білих виконавців, «оскільки вважалося, що блюзи і стомпи⁵ негритянських груп можуть цікавити тільки негритянську публіку» [3, с. 522].

Першим в історії значним американським власне джазовим колективом, який відвідав Європу, став все той же «Original Dixieland Jazz Band». В 1919 році він здійснив гастролі по Англії.

¹ Відомий американський блюзовий співак і піаніст (1911–1985).

² Джим Юроп (James Reese (Jim) Europe) – капельмейстер 369-го піхотного оркестру «Hell Fighters» («Борці з дияволом») лейтенант армії США. Музична кар'єра Джима Юропа була блискучою. З 9 років він не лише долучився до новонародженого мистецтва джазу, але й був відзначений увагою та особливою турботою джазових корифеїв-засновників. Ще до початку війни в 1914 році він підписав контракт для туру по Європі з найвидатнішими артистами Бродвею, але оголошення війни зруйнувало ці плани і закинуло лейтенанта Джима Юропа з його 369-им піхотним полковим оркестром у Францію.

³ Сідней Джозеф Беше (Sidney Joseph Bechet; 14. 05. 1897, Новий Орлеан – 14. 05. 1959, Париж) – джазовий кларнетист і сопрано-саксофоніст, один з піонерів джазу. Видатний виконавець новоорлеанського та чиказького стилів. Перший кларнет новоорлеанського джазу і перший, хто почав грати джаз на сопрано-саксофоні. Був чи не єдиним виконавцем того періоду, який міг на рівних імпровізувати з Луї Армстронгом. Справив величезний вплив на музикантів Півночі США і сприяв становленню традиційного джазу в Європі.

⁴ Виступ оркестру Кука з Сідні Беше в Лондоні справив сенсаційне враження на Ернеста Ансерме, який написав ряд захоплених відгуків про гру Беше. У них він, зокрема, закликав європейських композиторів поставитись до джазу як до одного з найперспективніших джерел нових ідей для сучасного академічного музичного мистецтва. Здійснені Ансерме спроби характеристики джазу (і, зокрема, стилю гри Беше) належать до числа перших серйозних публікацій про джазову музику.

⁵ Стомп (Stomp – англ. топтати) – архаїчний фольклорний танець північноамериканських негрів, який містить характерні остинатні ритмічні фігури, які виконуються в швидкому темпі. Так почали називати також широко використовуваний у джазі прийом, побудований на епізодичному проведенні остинатно повторюваних моделей (мелодичних, гармонічних, акцентно-ритмічних, фактурних), які, в силу їх невідповідності основному фразуванню, тимчасово порушують його природну логіку, динамізуючи музичний виклад, насичуючи його внутрішньою конфліктністю. Застосовувана з цією метою модель має назву «стомп-паттерн», а техніка її використання – стомпінг. Типовою для стилю свінг різновидністю мелодичного стомпу є рифф.

Пізніше, в 20–30-і роки негритянські керівники оркестрів Нобл Сіссл (Noble Sissle), Сем Вудінг (Sam Wooding) привозили в Європу різноманітні колективи, до складу яких входили такі відомі джазові солісти, як трубач Томмі Леднієр (Tommy Ladnier), кларнетист Бастер Бейлі (William «Buster» Bailey), скрипаль Джус Уілсон (Juice Wilson), саксофоніст і кларнетист Юджин Седрік (Eugene Cedric) та інші. Але й вони грали в основному танцювальну музику.

Таким чином, протягом 20–30-х років попри велику кількість американських виконавців, як білих, так і професійних джазменів новоорлеанського стилю, котрі приїжджали в Європу з гастрольними турами, в основному під виглядом джазу європейці слухали так званий «комерційний» джаз – танцювальну музику з більшим чи меншим джазовим присмаком. Що стосується самих європейців, то вони намагалися старанно копіювати своїх кумирів зі США, при цьому насамперед орієнтуючись на білі ансамблі, а вже пізніше на негритянських виконавців.

І все-таки джаз поступово завойовував увагу європейської аудиторії. Європейські танцювальні оркестри все частіше включали до своїх складів ударні, банджо, а іноді й саксофони, намагаючись надати музиці «американський» відтінок.

Невпинно зростає попит на американські платівки. Причому в основному на європейський ринок постачався той самий асортимент, якому віддавали перевагу білі американці. Це записи Бікса Бейдербека¹, Джина Голдкетта², Реда Ніколса³, оркестру «Casa Loma», ансамблів у стилі «Original Dixieland Jazz Band», Бена Поллака⁴ та групи «Whoopie Makers» за участю Бені Гудмена⁵, Джека Тігардена⁶ та інших.

Дж. Л. Коллієр вважає, що стиль європейських джазових музикантів почав формуватись під впливом творчості білих американських джазменів. «Незважаючи на давній і уважний інтерес європейських інтелектуалів до негритянського мистецтва, європейський джаз будувався за моделями, представленими у творчості тільки білих музикантів. Про справжній джаз в європейських музикантів була смутна уява. Звичайно, вони чули щось про існування Мортон і Олівера, але не мали чіткого поняття про їхню музику, яку приїжджі американці вважали застарілою» [3, с. 523]. Така думка, безперечно, має великий сенс. Але при цьому не можна випускати з уваги ряд інших фактів. Наприклад, роботу знаменитого кларнетиста Сіднея Беше в Парижі, де він, до речі, і оселився, віддавши перевагу Європі перед рідною Америкою; великий тріумф європейських гастролей Луї Армстронга. За словами Ю. Панасьє, «наступного ж дня після закінчення Першої світової війни в Парижі можна було почути першокласних солістів – Томмі Леднієра і Сіднея Бекета⁷; пізніше Мільтона Меззрова, Фетса Уоллера, Луї Армстронга і Дюка Еллінгтона, Коулмена Хокінса, Бенні Картера» [4, с. 112]. Хоча дійсно правдою є те, що білі джазові музиканти, такі, як Бікс Бейдербек, Джек Тігарден, Банні Беріган⁸ та інші, користувалися в Європі дуже великим авторитетом.

¹ Бікс Бейдербек (Bix Beiderbecke, 10. 03. 1903 – 6. 08. 1931) – американський джазовий музикант, тромбоніст і композитор. Справжнє ім'я Леон Бісмарк Бейдербек. Бейдербек увійшов в історію джазу як перший видатний білий музикант, чие ім'я стоїт в одному ряду з іменами видатних негритянських виконавців.

² Джин Голдкетт (Jean Goldkette, 18. 03. 1899 – 24. 03. 1962) – американський джазовий піаніст, керівник першого значного джазового оркестру білих музикантів. Також менеджер оркестрів *Casa Loma* і *Cotton Pickers*.

³ Ред Ніколс (Red Nichols, 8. 05. 1905 – 28. 06. 1965) – американський джазовий корнетист і трубач, керівник популярного оркестру Five Pennies.

⁴ Бен Поллак (Ben Pollack, 22. 06. 1903 – 7. 06. 1971) – американський джазовий ударник і керівник оркестру.

⁵ Бенні Гудмен (Benny Goodman, 30. 05. 1909 – 13. 06. 1986) – американський джазовий кларнетист, якого прозвали «королем свінгу».

⁶ Джек Тігарден (Jack Teagarden, 29. 08. 1905 – 15. 01. 1964) – знаменитий американський джазовий тромбоніст і вокаліст.

⁷ Він же Сідней Беше (Sidney Bechet).

⁸ Банні Беріган (Bunny Berigan, 2. 11. 1908 – 2. 06. 1942) – американський джазовий трубач, бендлідер, вокаліст.

Загалом на кінець двадцятих років європейці вже були добре знайомі з джазом. І це нове американське мистецтво в усіх своїх найрізноманітніших проявах і варіантах у цілому було сприйняте Європою позитивно. Але європейська аудиторія теж була дуже неоднорідною.

Більшість європейців бачили в джазі просто новий екзотичний вид розваг. Спрагла до свіжих відчуттів паризька публіка жадібно тяглася до незвичних мелодій, синкопованих ритмів і звуконаслідувальних трюків виконавців-духовиків.

Європейські академічні композитори достатньо серйозно і з повагою ставилися до музичних віянь з американського континенту, включаючи різні форми негритянського музичного фольклору від робочих пісень (work songs) до спірічуелів (spirituels), регтаймів, блюзів (здаймо Дворжака, Стравінського, Равеля).

І, нарешті, ще один тип європейської аудиторії – перші європейські ентузіасти нової музики, які сприйняли її не просто доброзичливо, а з захопленням, беззастережно, які почали колекціонувати джазові платівки, стали постійними відвідувачами концертів заокеанських виконавців і навіть намагалися їх наслідувати.

Але всіх цих європейських слухачів об'єднувала в підході й ставленні до джазу одна риса – відсутність забобонів, увага і зацікавленість. Це слугувало важливим додатковим фактором, який приваблював американських джазменів до Європи¹.

У ті ж 20-і роки європейці починають пробувати власні сили в джазі. У різних європейських країнах з'являються музиканти, які намагаються професійно грати джаз. У Великобританії першими були філіппінець за походженням, піаніст, один з головних організаторів джазового життя в Англії Фред Елізалде (Fred Elizalde) (організував один з перших європейських джазових оркестрів), тромбоністи Тед Хіт (Ted Heath) і Джордж Чісхолм (George Chisholm), керівник одного з перших європейських джазових оркестрів Джек Хілтон (Jack Hilton), в якого в середині 30-х років навіть працював знаменитий саксофоніст Коулмен Хокінс². Серед перших також були: брати скрипаль Берт Фірмен (Bert Firman) та піаніст Джон Фірмен (John Firman), трубоч Макс Голдберг (Max Goldberg), саксофоніст Артур Лаллі (Arthur Lally), скрипаль Ерік Сідей (Eric Siday), контрабасист Спайк Хюз (Spike Hughes), трубоч Норман Пейн (Norman Payne), трубоч Нет Гонелла (Nat Gonella), трубоч Томмі МакКватер (Tommy McQuater), піаніст Джордж Скотт Вуд (George Scott Wood), гітарист Елберт Харріс (Albert Harris), керівник оркестру Берт Емброуз (Bert Ambrose). У Франції першість належала тромбоністу Лео Вошану (Leo Vauchant), трубочу Філіпу Брюну (Philippe Brun), саксофоністу і кларнетисту Андре Екяну (Andre Ekyan) та трохи пізніше скрипалю Стефану Грапеллі (Stephane Grappelli), гітаристу Джанго Ренару (Django Reinhardt), тенор-саксофоністу і кларнетисту Аліксу Комбелю (Alix Combelle). У Чехословаччині проклали шлях до джазу Еміль Франтішек Буріан (Emil František Burian) і Ярослав Єжек (Jaroslav Ježek). У Німеччині здобули популярність оркестр тромбоніста Віллі Беркінга (Willy Berking) і трубоч Ханс Беррі (Hans Berri). Почали з'являтися також книги про джаз. У 1928 році Буріан видав у Празі книгу, присвячену проблемам джазу³; у 1932 році вийшла перша серйозна робота бельгійця Робера Гоффена (Robert Goffin) «Кордони джазу» (Aux Frontières du Jazz). У тому ж 1932 році в Парижі було відкрито перший джазовий клуб у Європі – «Хот Клуб де Франс» («Hot Club de France»), президентом якого став Юг Панасье (Hugue Pannassie).

Попри те, що спочатку клуб складався всього з декількох студентів, ця подія мала надзвичайну вагу в історії європейського джазу. Та й сам Ю. Панасье зробив величезний вклад у пропаганду джазу в Європі, став організатором цілої низки фестивалів, гастролей провідних американських зірок, сесій звукозапису. Під його керівництвом клуб почав видавати

¹ У Штатах ставлення до джазу в ті роки було, як і раніше, поблагливно-зневажливим: його вважали низькопробною розвагою в основному для чорних.

² Коулмен «Хоук» Хоукінс (Coleman «Hawk» Hawkins, 21. 11. 1904 – 19. 05. 1969) – американський джазовий музикант, один з найвідоміших тенор-саксофоністів. Створив власну виконавську школу і мав суттєвий вплив на таких майстрів джазу, як Лестер Янг і Бен Уебстер.

³ Ймовірно, це було перше такого роду видання в Європі.

регулярний «Бюлетень». Але чи не найбільше клуб прославився квінтетом¹, який в 1934 році заснували Джанго Ренар (Django Reinhardt) і Стефан Грапеллі (Stephane Grappelli). Квінтет став першим значним європейським (неамериканським) колективом, здатним конкурувати з американцями. До того ж він «вперше в історії джазу склався виключно зі струнних: гітарист Джанго, скрипаль Грапеллі, контрабасист і два акомпануючих гітаристи²» [4, с. 113]. До кінця 30-х років усі найвизначніші явища в європейському джазі були пов'язані з цим ансамблем.

Джанго Ренар був циганом, хоча через те, що його кар'єра майже повністю була пов'язана з Францією, його зараховують до французьких музикантів. Він володів приголомшливою технікою (незважаючи на те, що на лівій руці, в нього не працювали два пальці – безіменний та мізинець).

«Джанго був і неперевершеним віртуозом, і незрівнянним акомпаніатором, і дивовижним імпровізатором. Повнокровність гри, свінг і рівність темпу дозволяли йому замінити своєю грою всю ритмічну групу, включно з ударними. [...] Багатство ідей Ренара-імпровізатора здавалось невичерпним. Спочатку в його стилі було щось циганське, але дуже скоро Джанго заговорив чистою мовою джазу і в надзвичайно самобутній манері» [4, с. 114].

Манера Джанго сформувалася під впливом таких майстрів джазової гітари, як Чарлі Крісчен (Charlie Christian), Едді Ланг (Eddie Lang), Лонні Джонсон (Lonnie Johnson). Саме роботи Джанго визначили подальші шляхи розвитку цього інструмента в джазі. Його неймовірна техніка, чудовий свінг, прекрасне імпровізаційне чуття, мелодизм справили величезний вплив на всіх джазових гітаристів, включаючи навіть американських. Напевне, це єдина сфера, у якій європейці тоді випередили американців, втім, пізніше все повернулося на свої місця.

Але Ренар вплинув не тільки на гітаристів. Його манеру несподівано переривати повільну мелодію пасажами шістнадцятих перейняв згодом саксофоніст Чарлі Паркер³, а вводити в гармонію безліч прохідних акордів – трубач Діззі Гіллеспі⁴.

Джанго Ренар став практично першим європейським джазменом світового класу, першим європейським джазовим виконавцем; поміченим на батьківщині джазу (в Америці), він був запрошений на виступи спільно з оркестром Дюка Еллінгтона.

Щодо Стефана Грапеллі, то він перейшов від класики до джазу в 1927 році, застосувавши до свого інструмента стиль гри Луї Армстронга. Грапеллі згадував ті дні так: «Любителі джазу були рідкістю в ті часи в Парижі, і я вагався, чи варто пробувати грати таку сучасну музику на такому однозначно класичному інструменті, як скрипка. І лише наполегливість Джанго і його талант змогли розвіяти мої страхи» [2]. На початку Грапеллі своєю популярністю завдячував саме роботі з Джанго Ренаром, але пізніше і сам став одним з найвидатніших джазових скрипалів⁵.

Отже, в середині 30-х років основними центрами європейського джазу залишались Париж і Лондон, куди нарешті проник вплив негритянських виконавців.

¹ Його повна офіційна назва була «Квінтет Французького Хот-клубу».

² На контрабасі грав Луї Воля (Louis Vola). Акомпануючими гітаристами були: молодший брат Джанго Жозеф Ренар (Joseph Reinhardt) та Роже Шапу (Roger Chaput), якого незабаром замінив двоюрідний брат Джанго.

³ Чарлі «Птах» Паркер (Charles (Charlie) «Bird» Parker, 29. 08. 1920 – 12. 03. 1955) – американський джазовий саксофоніст і композитор, один з «творців» бі-бопу. Його заслужено називають батьком сучасного джазу, сміливі імпровізації якого стали своєрідним містком між солодким звучанням популярного джазу і новими формами імпровізаційного мистецтва. Його вплив на наступні покоління джазових музикантів можна порівняти хіба що з впливом Луї Армстронга.

⁴ Діззі Гіллеспі (John Birks «Dizzy» Gillespie, 21. 10. 1917 – 6. 01. 1993) – американський джазовий трубач, співак, керівник ансамблів та оркестрів і композитор. Надзвичайно вагома постать у джазі. Наполегливо утверджував новий стиль джазу – бі-боп.

⁵ Зауважимо, що саме серед джазових скрипалів найбільша масова частка європейців. Тут можна назвати французів Понті та Локвуда (співвітчизників Грапеллі), данця Асмуссена, поляків Урбаняка і Зейферта. Але всі ці імена належать вже до повоєнного (після Другої світової війни) періоду розвитку європейського джазу.

Європейський джаз не знав новоорлеанського періоду, і його розвиток формувався під впливом свінгового стилю американських біг-бэндів. На кінець 30-х років європейські виконавці швидко наздоганяли своїх американських колег. Часто вони навіть випереджали і перевершували їх в техніці. І не дивно, адже їхні музичні традиції були глибшими, вони краще володіли майстерністю інтонування, мали більші навички в теорії та гармонії. Але їхнім найслабшим місцем було власне те, що робить свінг свінгом – ритм. На кінець 30-х років лише деякі з європейських виконавців усвідомлювали необхідність відриву фразування від граунд-біту¹. Тому важко сказати, як би розвивався європейський джаз, якби не Друга світова війна. На час війни можливість розвитку джазу в Європі була перервана.

ЛІТЕРАТУРА

1. Аускерн Л. Британские раритеты / Леонид Аускерн // Jazz-Квадрат. – 2007. – [Електронний ресурс] Режим доступу : <http://www.nestor.minsk.by/jz/articles/1999/19/jz1910.htm>
2. Биография джазового гитариста Reinhardt Django. – [Електронний ресурс] Режим доступу : <http://www.jazzpla.net/biografy/DJANGOREINHARDT2.htm>
3. Коллиер Дж. Л. Становление джаза / Дж. Л. Коллиер. – Москва : Радуга, 1984. – 886 с.
4. Панасье Ю. История подлинного джаза / Юг Панасье. – Ленинград : Музыка, 1978. – 128 с.
5. Переверзев Л. Джаз идет на север / Леонид Переверзев // Полный джаз : Еженедельный электронный журнал. – 1999. – № 34. – [Електронний ресурс] Режим доступу : <http://www.jazz.ru/mag/44/default.asp>
6. Полный джаз : Еженедельный электронный журнал. – 2004. – № 3. – Режим доступу : <http://www.jazz.ru/mag/241/eurojazz.htm>
7. Шапиро Н. Послушай, что я тебе расскажу... / Нат Шапиро, Нат Хентофф. – Новосибирск : Сибирское университетское издательство, 2007. – 368 с.
8. Rust B. Jazz Records 1897–1942. Vol. 1, 2 / B. Rust. – London : Storyville Publications and Co., 1970. – 1968 p.
9. Russell R. Jazz Style in Kansas City and the Southwest / R. Russell. – Berkeley : University of California Press, 1971. – 292 p.
10. Sargeant W. Jazz : Hot and Hybrid / W. Sargeant. – New York : Da Capo Press, 1975. – 302 p.
11. Stewart R. Jazz Masters of the Thirties / R. Stewart. – New York : Macmillan, 1972. – 228 p.
12. Ward G. C. Jazz : A History of America's Music / Geoffrey C. Ward, Ken Burns – New York : Alfred A. Knopf. Random House, Inc., 2000. – 512 p.

УДК 78.2У

Я. Р. ГОРАК

З'ЇЗД УКРАЇНСЬКИХ МУЗИК 1899 РОКУ: ДО ІСТОРІЇ НЕЗРЕАЛІЗОВАНОЇ ПОДІЇ

У статті з рукописних та періодичних джерел систематизовано відомості про процес підготовки З'їзду українських музик, який планувалося провести влітку 1899 року. Метою З'їзду мало стати утворення Музичного Союзу – централізованого органу музичних товариств Галичини, покликаного взяти під контроль музичне життя і освітянство краю і під своїм патронатом відкрити навчальний музичний заклад для здобуття українцями фахової музичної освіти. Серйозну різносторонню підготовчу роботу щодо скликання З'їзду проводила група

¹ Першим це зрозумів той самий Джанго Ренар [3, с. 529].

діячів української музичної культури, однак З'їзд не відбувся. Ідеї З'їзду вдалося згодом реалізувати у «Союзі співацьких і музичних товариств» та Вищому музичному інституті.

Ключові слова: Іван Гарматій, Віктор Матюк, Максим Копко, Володимир Шухевич, З'їзд українських музик, «Відозва до співолюбивих русинів», «Проект статута русько-українського товариства любителів музики».

Я. Р. ГОРАК

СЪЕЗД УКРАИНСКИХ МУЗЫКАНТОВ 1899 ГОДА: К ИСТОРИИ НЕРЕАЛИЗИРОВАННОГО СОБЫТИЯ

В статье из рукописей и периодических изданий систематизировано известия о процессе подготовки Съезда украинских музыкантов, который планировалось провести летом 1899 года. Целью Съезда должно было стать создание Музыкального Союза – централизованного органа певческих и музыкальных обществ Галиции, предназначенного взять под контроль музыкальную жизнь и образование края и под своим патронатом открыть учебное музыкальное заведение для получения украинцами фахового музыкального образования. Серьезную разностороннюю подготовительную работу по созыву Съезда проводила группа деятелей украинской музыкальной культуры, но реализовать его не удалось. Идеи Съезда удалось реализовать в «Союзе певческих и музыкальных обществ» и в Высшем музыкальном институте.

Ключевые слова: Иван Гарматий, Виктор Матюк, Максим Копко, Владимир Шухевич, Съезд украинских музыкантов, «Отзывъ къ спѣволюбивымъ русынамъ», «Проект статута руско-украинского общества любителей музыки».

Y. R. HORAK

THE CONGRESS OF UKRAINIAN MUSICIANS OF 1899: TO THE HISTORY OF UNREALISED EVENT

The article systematizes the information about the process of preparation of The Congress of Ukrainian Musicians taken from the handwritten and periodic sources. The congress was planned for the summer of 1899. The aim of the congress was the creation of music Union – a central organ of music societies of Galicia. The Union was called to control the musical life and education of the region. Under the auspices of the Union the educational musical establishment was to be opened where the ukrainians could receive professional musical education. The group of leaders of Ukrainian musical culture conducted some serious preparations for the Congress but it never took place. The ideas of the Congress were later put into life in The Union of Singers and Music Societies and in the Higher Musical Institute.

Key words: Ivan Harmatii, Viktor Matiuk, Maksym Kopko, Volodymyr Shukhevych, The Congress of Ukrainian Musicians, «The call to the rusyns who love singing», «The project of the regulations of the Ukrainian society of music admirers».

Появі 1901 року «Союзу співацьких і музичних товариств» та відкриттю 1903 року Вищого музичного інституту передували ряд більше чи менше вдалих спроб (ініціатив) утворити подібну музичну спілку і під її патронатом відкрити український музичний навчальний заклад. Однією з таких спроб мав стати З'їзд українських музик, який 1899 року серйозно підготовлявся групою діячів, але так і не був зреалізований. Може, саме тому про нього годі відшукати якісь відомості в сучасних музикознавчих дослідженнях. Лише у працях В. Гордієнка [5], З. Штундер [20], Л. Ханик [19] одним-двома реченнями, без будь-якої конкретизації (а в дослідженні Л. Ханик – з істотними помилками) говориться про цей факт.

Метою пропонованої статті є систематизація фрагментарних відомостей з рукописних та опублікованих джерел стосовно перебігу організаційної підготовки З'їзду, участі в ньому

окремих діячів, визначення запланованих завдань, відображення проблематики З'їзду у публікаціях.

Ідея з'їзду українських музикантів Галичини для обговорення стану музики в краю у різних царинах її застосування (церковна музика, навчання співу в школах, народна музика) з'явилася на шпальтах преси ще з листопада 1898 року. Починаючи з цієї справи стала стаття Івана Гарматія «В справі науки нотного хорального співу по наших селах», яка акцентувала пекучу потребу упорядкування навчання співу у селах. У статті відсутні будь-які заклики до З'їзду, однак висловлено низку ініціатив дуже сугослосних з його майбутніми завданнями. Зокрема, для успішного проведення справи автор вважає за потрібне, щоб «подали собі руки всі наші просвітні інституції» – церква, школа, читальня, музичні товариства. І. Гарматій закликає обов'язково видати друком «як найповнішу колекцію народних мельодій, и то по можности зъ вѣрнымъ текстомъ, що вимагає заровно много труда и доклада», причому «повинні подбати и постарати ся о тоє все наші музичні товариства» [2, № 256, с. 1] «Класичними» у цій колекції мають стати колядки, щедрівки, історичні думи і весільні пісні. «А зо збираньемъ сихъ памятниківъ старовины конечно бы поспѣшати, бо стоимо нинѣ на переломѣ, коли друковане слово бере перевагу надъ устною словесностію, а хвиля сея заскочила насъ такъ неприготовленыхъ, що можемо много утратити, мало що придбавши» [2, № 256, с. 1], – розмірковує автор статті. На його думку, «часъ бы намѣ такожъ зійти ся уже бодай зъ короткою исторією нашої литературы музичной; годить ся, чтобы такі таланты музыки, якъ Бортнянскій, Лисенко и другі были звѣстні троха більше і ширшій громадѣ» [2, № 256, с. 1].

З повною підтримкою тез І. Гарматія виступив у статті «В справі науки нотного хорального співу у нас по селах і містах» Віктор Матюк. Констатує, що серйозно систематичним плеканням співу у Галичині ніхто не займається через відсутність фахових музичних шкіл і учителів, автор покладає надії на діяльність музичних товариств, які мають взяти ініціативу у свої руки. Для належного здійснення такої місії, на думку В. Матюка, «мусить у нас перевестись організація і лучність всіх існуючих товариств співочих, а неменше і прийняти ся спосіб систематичної науки співу, передовсім елементарної науки співу руских дітей» [10, с. 2]. Автор пропонує зібратися талановитим музичним працівникам (серед яких називає І. Воробкевича, П. Бажанського, Н. Кумановського, О. Нижанківського, Г. Топольницького, Ф. Колессу та Й. Кишакевича) для того, щоб «сею справою заняти ся і остаточно в одно місце зіхати ся, уложити і згодити ся на найпрактичніший спосіб поступованя при научуваню початкового співу так званого А,В,С, як і видати необхідний підручник науки співу. Почин до сего повинен дати «Львівській Боян», а в особенности Вп. проф. Володимир Шухевич, котрий в справі тій уже великі заслуги положив, і на таку нараду та остаточно порішене сеї пекучої справи запросити всі знані єму на поли музичнім працюючі сили на означений день і справу порушену деталічно обговорити і рішити» [10, с. 2]. Наведений фрагмент статті став уперше висловленою в пресі ініціативою проведення З'їзду.

Про висловлену В. Матюком ініціативу на початку 1899 року дізнався Володимир Садовський, який працював тоді священником греко-католицького храму св. Варвари у Відні. У листі до Ф. Колесси від 15 лютого 1899 року він скептично висловився про ідею В. Матюка: «Зачну ab ovo [від початку – Я. Г.]: о[тець] Гарматій – дай му, Боже, довгий вік прожити за розумне слово – порушив був квестію нашого співаня межи народом як немож було зручніше, та, на нещастя, вмшав і своїх п'ять грошей о[тець] Матюк, щоби справу порушену звести до галицького именника: то треба комісію скликати, щоби та щось радила, щоби щось ся робило. Вже мене то доймило і я вичікував чи таки справді лишит ся по давному, чи, може, хтото відізве ся. О beati Phaеасі [О, благословенні Феаки! – Я. Г.]!-хочу казати Галилейчики – вдают мудрих: козак мовчит та всьо знає! Хитрі малороси вимотали ся з матні, заставлено о[тцем] Гарматієм, – штудерно!» [7, арк. 8–9].

Попри такий скептицизм ідея була близька В. Садовському, і з часом він змінив своє ставлення до неї, ставши активним її промотором. У статті «З нагоди новин на поли нашої церковної музики», над якою він працював у той час, висловлено чимало ідей, які згодом

будуть відображені у заклику-відозві щодо З'їзду. Так, наприклад, про потребу зібрання українських музикантів для обговорення стану музики в Галичині у статті сказано: «Коли весь загал мислячих Русинів інтелігентів сполучає всі свої інтелектуальні сили, щоби в се «время люте» невпинно працювати, аби на поли розвою загального бодай добігти випередивших нас, – нехай і рускі музики в одно скріплять ся, щоби використати свої таланти [...]» [18, № 58, с. 1]. Автор також наголошує на потребі видавати твори українських композиторів з текстом не лише українською, але й європейськими мовами: «На мою гадку (она зовсім не така фантастична), – пише в статті В. Садовський, – треба би нам наші композиції рускі, або і українські народні пісні – розуміє ся в найвзірцевішій обробленню – по при тексті малорускім, видавати з текстом німецькім або італійскім або французскім, а я певний, що они на ринку європейскім будуть мати попит» [18, № 70, с. 3]. А в кінці статті, знову повертаючись до ідеї організації З'їзду, автор пропонує Ф. Колесі зібрати бажаючих взяти участь у такій дискусії, тих, «котрі хотіли би приступити до того «товариства приятелів музики» (чи як оно буде зватись). Відтак треба би виготовити статут з ино можливим полем ділання, – статут, котрий управняв би товариство до заложення своєї музичної школи (Conserwatorium), давав би право власного накладу діл музичних та музикалій і т.д. – і сей статут предложити зашальним зборам, котрі треба скликати як найскорше; дальше треба постаратись о затвержене статутів і впровадити машину в рух» [18, № 73, с. 2]. Наведений фрагмент статті вперше документує мету З'їзду – утворення «Товариства приятелів музики» (згодом пропонувалися й інші назви, як «Союз любителей малорусской музыки», «Руско-українский союз любителей музыки», «Малорусский музыкальный союз», «Союз любителей руської пісні»), яке мало об'єднати всі співочі і музичні товариства краю і централізувати у своїх руках закладення основ музичного просвітництва в різних ланках (від створення консерваторії під патронатом «Союзу», до виготовлення і видання музично-теоретичних підручників, співаніків, музичного журналу, систематичне перевидання всіх українських музикалій, реорганізації навчання співу і музики у школах).

Приблизно в середині 1899 року В. Садовський листувався з В. Матюком, про що писав у листі до Івана Белея від 16 червня 1899 р.: «Саме в тих часах зайшов я в кореспонденцію з В[исоко]п[реосвященним] о[тцем] Віктором Матюком в справі скликання музичного з'їзду до Львова з початком вакацій (коло 12–17 липня). О[тець] Матюк хоче радо сею справою зайнятися, тим більше, що хотяй я в ескізі справу основнійше представив, однакож гадка з'їзду походить від него і єму прислугує право почину. Нам прочим треба зо всіх наших сил справою зайнятися та зсолідаризуватися з о[тцем] Матюком. До сего так важного діла потреба нам Вашої ласкавої помочі, о котрій нам годі на хвилину сумнівати ся, бо ж се справа високо національна» [9, арк. 1–2]. Наведений документ зафіксує бодай орієнтовну дату проведення З'їзду – 12–17 липня 1899р. По-друге, В. Садовський віддає ініціативу З'їзду В. Матюкові, а сам тільки приєднується до її реалізації. Ця істотна коректива змушує критично віднестися до окремих публікацій, у яких ініціатива проведення З'їзду приписується разом і В. Матюкові, і В. Садовському [6, с. 3; 5, с. 26]. По-третє, В. Садовський «в ескізі справу основнійше представив», тобто висловив свої думки кореспонденту щодо складу організаційного комітету, статуту майбутньої організації і проблем, які утворена організація повинна вирішити. На жаль, досі не виявлено жодних листів В. Матюка до В. Садовського з 1899 року, які б, можливо, конкретизували багато важливих моментів в історії підготовки З'їзду.

Поки що наявні лише фрагментарні відомості щодо діловодства підготовки З'їзду – хто входив до комітету, ким і як опрацьовувався статут майбутнього «Союзу». Передовсім такі відомості подає опублікована хронікальна замітка «Зъѣздъ рускихъ музиковъ у Львовѣ», де сказано: «До завязаного комітету скликующего зъѣздъ музиковъ і спѣваковъ, приступили знамениті сили музичні. Мѣжъ иншими В[исоко]п[реосвященні] оо. Максимъ Копко, Іосиф Кишакевичъ, щиро займивъ ся справою и виробленемъ статутовъ В[исоко]п[оважаний] д[октор]ъ А. Чайковскій зъ Бережанъ, и есть надѣя, що ще більше визначныхъ силъ приступить» [6, с. 3]. Наведений список комітету, мабуть, неповний: його слід доповнити іменами ініціатора – Віктора Матюка і Володимира Шухевича – відомого етнографа, на той час голову хорového товариства «Львівський Боян». Цікавою і невідомою деталлю є робота над

статутом доктора Андрія Чайковського з Бережан – відомого українського письменника, автора історичних повістей, юриста за освітою.

Серед рукописів В. Садовського в архіві Й. Кишакевича збереглися два рукописні зошити із заголовком «Проект Статута Руско-українського Союзу любителів музики». Цей проект статуту, який мав бути винесений на обговорення на З'їзді, охоплює 27 параграфів. Ось лише деякі цікаві моменти цього документа. Згідно з першим параграфом, «Руско-український Союз любителів музики» є товариство, котрого цілю: плекане вокальної і інструментальної як сьвіцкої так і церковної музики і з нею покрівних штук з осідком у Львові» [15, арк. 1]. Засоби для досягнення мети перераховує параграф другий: «Средствами до осягнення повисшої ціли суть: а) засноване і ведене музичної школи, т. є. консерваторії; б) засноване і удержуване музичної бібліотеки та з нею злученого музичного музею; в) заснованя і піддержуване осібних музичних кружків в ціли взірцевого виконувания вокальної і інструментальної музики; г) урядоване публичних продукцій; д) урядоване співацких і музичних з'їздів у Львові і на провінції та спільних прилюдних концертів; е) заохочуване до музичної творчости розписуванем конкурсів і премійованем; ж) видавництво музичних творів і наукових музичних праць та публікацій; з) видане фахової музичної часописи, посьвяченої рівночасно біжучим музичним справам з особливим увзглядненем музики на Руси-Україні» [15, зошит 1, арк. 1–2]. Цікавим є §25, який зобов'язує Виділ Союзу до «заранжованя двох звичайних великих концертів а після зможности устроїти і більше надзвичайних союзанських концертів і продукцій» [15, зошит 2, арк. 5]. На випадок припинення існування «Союзу» § 26 передбачає, що «все майно переходить на товариство «Просьвіта» у Львові з тим, щоби воно без проволоки дало почин до засноване нового музичного Союзу з цілю утвореня музичної консерваторії і тому передало все полишене майно» [15, зошит 2, арк. 5–6].

Процес підготовки створення майбутнього «Союзу...», який ішов рівночасно з виробленням статуту, ілюструє рукопис В. Садовського з переліком завдань «Союзу любителів руської пісні», який зберігся серед архіву Й. Кишакевича [Його опубліковано: 4, с. 133–135]. Матеріал цей в цілому залишився неопублікованим за життя В. Садовського, хоч значна його частина – власне перелік завдань – була згодом використана автором для статті «В справі «Союзу співацких і музичних товариств» [17, № 237, с. 1–2], але з істотними змінами і скороченнями (у рукописі перераховано 22 завдання, з яких у друковану статтю увійшли тільки 10). Цей цікавий документ прояснює масштаб роботи запланованої музичної спілки. Усі запропоновані в ньому завдання групуються у три основні напрями (блоки). Перший напрям (завдання 1–6, 13) – тісна взаємна співпраця музичних товариств між собою в рамках «Союзу...», уніфікація в них організаційних порядків, методів навчання і спільних репетицій, статистична і хронікальна праця щодо життя «Союзу...» і музичних товариств, цілеспрямовані підготовка і залучення нових співацьких кадрів. Другий блок (завдання 7, 8, 12, 13, 17, 18, 22) – суспільна праця, яка передбачає: проведення лекцій, плекання народних співів, створення архівів (зокрема архіву музичних творів, бібліотеки музично-теоретичних праць, архіву народних інструментів і пам'ятних фотографій), матеріальні преміювання (найкращих музичних видавництв, здібних музикантів для допомоги їм у здобутті музичної освіти і спонуканні їх до інтенсивнішого творчого самовияву). Третій блок (завдання 9–11, 15, 19, 21) – широка видавнича робота – видання «Співаника» з найкращими і найулюбленішими хорами, видання «Вісника Союзу приятелів руської пісні», видання як старіших, так і новіших творів українських композиторів з текстом українським, німецьким і французьким, видання музично-теоретичних книжок та підручників. Деякі із завдань (особливо другого напрямку) так і залишилися незреалізованими і актуальними донині.

Наприкінці липня – на початку серпня 1899 року у деяких періодичних виданнях за підписом комітету в складі Віктора Матюка, Володимира Шухевича та Максима Копка опубліковано відозву під заголовком «Відозва до співлюбивих русинів» [1] («Отзывъ къ спѣволюбивымъ русынамъ» [13, с. 2]). У документі, крім заклику до участі в З'їзді всіх

музикантів¹, «щоби спільно нарадитись над зарадженем злону, яке проявило ся в виді безграничного застою на поли нашої малорускої музики, так духовної як і світської» [1, с. 1], викладені завдання заплановані для обговорення на З'їзді. Передовсім – «засноване «Союзу приятелів малорускої музики» (чи як его назвуть), т.е. одного товариства центрального, в котрім злучили би ся всі вже ествуючі товариства сьпівачі і музичні, як також композитори та сьпівачи, хотьби і з найглухшого гірського закутка, в ціли плеканя передовсім самої штуки музичної а відтак і з нею споріднених штук» [1, с. 1. – Виділення та курсив у першодруці. – Я. Г.]. Для цього запрошувалися всі співочі товариства по кілька делегатів на з'їзд. Завданнями новоствореного Союзу має стати «виготовлене відповідних популярно оброблених підручників до науки музики і гармонії а передовсім сьпіву [...]», «перевести видавництво так церковних як і світських малоруских музикалій» як давніших, так і найновіших і найцінніших. «Пожадане би було, щоби сей «Союз» видавав найцінніші оригінальні композиції поруч тексту малоруского з текстом німецьким, італійським або французьким, розуміє ся метричним, щоби цивілізованій Європі дати можливість пізнати красоту нашої малорускої музики, а нашим композиторам нагоду представити ся сьвітовій публиці» [1, с. 1]. Союз має зайнятися також реорганізацією науки співу і музики в школах і бурсах, а також плеканням інструментальної музики.

Після появи відозви ідея організації З'їзду в різних аспектах ще обговорювалася в пресі. У газеті «Галичанин» на початку серпня 1899р. поміщено кореспонденцію «Отъ Перемышля», автор якої приховав себе за підписом «Перемышлянинъ». У ній наголошено на «падінні красоти» церковного співу, на недостачі фахових диригентів, відсутності нотного матеріалу давніх київських церковних наспівів у Галичині. На його думку, народові обридли співи в наших церквах, і через те люди йдуть в латинські храми. З огляду на такий стан справи, автор великі надії покладає на З'їзд. Він пише: «Мы увѣрены, что комитетъ приготовитъ обстоятельный рефератъ, касающійся пѣнія по русскимъ церквамъ въ Галичинѣ и позаботится о томъ, щобы также и наши ординаріяты предприняли всякіи мѣры и доложили стараній, дабы возобновити красоту нашего церковного пѣнія, возвратившись къ древнимъ кievскимъ ирмологійнымъ напѣвамъ, такъ глубоко врывшимся въ сердца вѣрныхъ, не допуская ніякихъ латинскихъ пѣсень, такъ чуждыхъ восточному обряду и богослуженію. Мы увѣрены и въ томъ, що и до сихъ поръ наши ординаріяты были не отъ того, щобы управити наше церковное пѣніе, но не было у насъ музыковъ, которіи свои знанія посвящали бы церковной музыцѣ. Теперъ, когда всѣ русскіи галицкіи музыки соединившись въ музичный Союзъ, намѣрены между прочимъ заняться реорганізацією церковной пѣсни, имѣемъ полную надежду, що нашіи консисторіи своємъ вліяніемъ поддержать трудъ галицкихъ музыковъ на попришѣ церковной музыки, и постараются о введеніе той реорганізації въ жизнь, такъ якъ они обязаны къ тому постановленіями львовского собора 1891 года. Вопросъ реорганізації нашего церковного пѣнія такъ важный, было бы желательнымъ, дабы наши музыки обговорили его до сѣзда въ газетахъ, що дабы приѣхавшіи могли въ совѣщаніяхъ успѣшно участвовать» [14, с. 2].

Мабуть, для тієї ж газети («Галичанин») В. Садовським був підготований подібний за проблематикою (потреба реформи церковного співу) допис з Тернополя. Йдеться про російськомовний недатований автором в автографі допис «От Тернополя (В деле съезда галицких музыкантов)» [опубліковано за автографом як додаток до публікації: 3, с. 30–32], підписаний в автографі «Тернополянин». Мабуть, автор передумав публікувати його і згодом переробив його на статтю, про що й вказав у помітці над заголовком автографа: «Перероблено на розprawку: Взаімини межи рускою церковною пісненою і народом». Стаття під дещо зміненою, ніж вказано у помітці, назвою українською мовою була опублікована 1904 року з авторським датуванням «Відень, 1900» [16]. Порівняння опублікованого українського і рукописного

¹ У дослідженні Л. Ханік про «Боян» [19, с. 28] оголошення про скликання з'їзду помилково датоване жовтнем 1899 року. Позбавленим документальних підстав і фактичної точності є твердження дослідниці, що «думка про такий «Союз» виникла у «Львівському Бояні», від імені якого В. Шухевич, В. Матюк та М. Копко написали в газету «Діло» 10.09. велику відозву». У «Ділі» не було опубліковано жодної відозви, а тільки замітка (у номері від 10.07, а не 10.09), підписана комітетом зовсім не від імені «Львівського Бояна».

російського текстів засвідчує тотожність матеріалів, лише в друкованому українському варіанті текст дещо змінений і скорочений. Останнє дає підставу вважати рукописний текст чернеткою друкованого, і відкорегувати (уточнити) дату написання: 1899, а не 1900 рік. У статті В. Садовський наголошує на тісному і давньому зв'язкові народної пісні з церковним співом, який перервався у кінці XIX – на початку XX ст.: з напливом у наші краї іноземних композиторів і диригентів питома українська церковна музика почала нищитися, бо давні співи замінилися ефектними концертними номерами, невідповідними духові української церкви. Такий стан справи, на думку автора, є підставою необхідності реформування церковного співу. Характерно, що в українському варіанті автор скоротив останній абзац, який, нав'язуючи проблематику запланованих на З'їзді рефератів, мав би вказати шляхи реформи: «Все, для кого дорогое древнее церковное пение, как великая религиозно воспитывающая сила, как одно из самых действительных и незаменимых средств к возвышению благовейного настроения молящихся во время Богослужения – все должны озаботится мыслию о мерах к восстановлению глубоко упавшего древняго церковного пения помогать в работах комитета созывающего музыков. Мы уверяем, а полагая на лицах комитетных – убеждены, что рефераты, приготовлены на съезд, будут не только интересны, но даже весьма поучающие, а постановления съезда, а после «Музыкального Союза» будут весьма полезны для галицкой музыки и русскаго народа» [3, с. 32]

Наприкінці серпня у газеті «Руслан» появилася невеликий допис, невідомий автор якої приховав себе за криптонімом «Л. Г...ий». У дописі інформується, «що один молодий, але талановитий музик, наміряє видавати у Львові часопись, присвячену справам музики. [...] Згадати належить, що яко додаток до часописи наміряє видавати найновіші праці руско-українських композиторів» [12, с. 3]. Визнання автором такого видання як дуже потрібного, бо воно б доводило світові співлюбність русинів, дало можливість пізнати Європі красу української пісні – все це дуже перегукується із завданнями З'їзду. Ідея ж видання часопису, присвяченого музичним справам, із додатком видання творів композиторів дуже нагадує обриси майбутнього «Артистичного вістника» з його музичним додатком. Що ж до «молодого, але талановитого музика», то цілком ймовірно йдеться про Володимира Садовського: він у листі до І.Белея ще 22 березня 1899 року писав, «що може я сам возмуся за видавництво, а бодай гроші вложивби, які маю дістати за мої праці музичні, котрі люде торгують. Коли мені удасться торгу добити, поділю ся з Вами радістю, бо видаване руских музикалій піде горою» [8, арк. 3].

Однак З'їзду таки не відбулося. «В 1899 році зродила ся була серед галицкої співачко-музикальної громади гадка, звязавши всіх українсько-руських музиків як і всі співацькі товариства (Бояни і другі) в оден суцільний краєвий «Музичний Союз», зреорганізувати наше співане і музиковане, покласти спільними силами підвалини до двигнення наперед нашого стягу українсько-рускої пісні і вибороти їй почесне місце посеред славянських і чужих муз, яке їй по природній вдачі належить ся. Справа заповідала ся вельми успішно; та звичаєм всякої галицкої роботи таки в самі почині заснітила ся...» [17, № 235. с. 1], – з ноткою жалю згадує згодом В. Садовський.

П. Медведик в енциклопедичному гаслі про В. Садовського пише, що «В. Садовський – учасник I з'їзду українських музик у Перемишлі (1902)...» [11, с. 441]. Це твердження потребує корекції і спростування. Поки впродовж двох років (1901–1903) тривав процес офіційного затвердження статуту «Союзу співацьких і музичних товариств», з ініціативи В. Садовського зібралася у нього вдома 21 грудня 1902 року група музичних діячів, «щоби зложити конечну фахову часопись, котра по можности мала би вже коло лютого або марта 1903 виходити, а при помочи часописи покликати до життя «Музичний Союз» і при Союзі отворити музичну руску школу; вплинути на раціональніше музиковане по «Боянах», з'організувати видавництво підручників научних музичних, конечних як для самоуків так і для учеників музичної школи, та знадобити порядне а передовсім поправне видане музикалій з спеціальним узглядненем співаників для шкіл так сільських як і міських і т.п.» [17, № 235, с. 1–2]. З. Штундер називає серед запрошених О. Нижанківського, Д. Січинського, Й. Кишакевича, Ф. Колессу і С. Людкевича, який на З'їзд не приїхав [20, с. 164–165]. Годі документально визначити, чи цей збір був неформальний, принагідний і не мав жодного стосунку до подій 1899 року, чи

перераховані митці становили собою організаційне ядро того «Музикального Союзу» 1899 р., який силою обставин аж 1902 року зібрався в Перемишлі. Стаття В. Садовського «В справі «Союзу співачських і музичних товариств», опублікована 1904 р., дає підстави вважати, що зібрання в Перемишлі 1902 р. до З'їзду 1899р. не мало жодного стосунку, оскільки в протилежному випадку автор статті – дієвий учасник подій 1899 року – не писав би, що справа «в самі почині заснітила ся», неодмінно згадав би факт проведення З'їзду.

Отже, історична роль ініціювання З'їзду галицьких музикантів, який ставив перед собою конкретні, важливі і масштабні завдання, полягає в тому, що це була хронологічно перша спроба зрушити справу музичної освіти і взагалі організацію музичного життя в Галичині, поставивши її на професійну основу. Хоч З'їзд не відбувся, але ґрунтовно підготовлявся плеядою непересічних, заслужених в історії української музичної культури діячів.

У випадку проведення і здійснення запланованих завдань З'їзд міг випередити заснування у Львові «Союзу співачських і музичних товариств» і відкриття Вищого музичного інституту. Однак історія розпорядилася інакше: названі інституції були створені іншими діячами, хоч втілили вони ідеї і завдання, заплановані для «Музичного Союзу» 1899 року, і стали таким чином його спадкоємцями.

ЛІТЕРАТУРА

1. Відозва до співолоблнвх Русннв // Руслан. – 1899. – № 160. – 20. 07. (1. 08). – С. 1–2. – Підпнсано : о. Васнль Матюк, проф. Вол. Шухевнч, о. М. Копко.
2. Гарматъй И. Въ справѣ науки нотного хорального спѣву по нашихъ селахъ / Иван Гарматій // Діло. – 1898. – № 255. – 14 (26).11. – С. 1; № 256. – 16 (28).11. – С. 1.
3. Горак Я. Два матеріали з віднайденнх рукопнсів Володнмнра Садовського / Яким Горак // Науковн записки Тернопільського національного педагогнчного університету іменн В. Гнатюка та Національної музнчної академнї ім. П. Чайковського. – Сернє : Мнстецтвознавство. – № 2 (21). – Тернопіль–Кнїв, 2009. – С. 31–38.
4. Горак Я. Із рукопнсных матеріалів Володнмнра Садовського / Яким Горак // Науковн записки Тернопільського національного педагогнчного університету іменн Володнмнра Гнатюка. – Сернє : Мнстецтвознавство. – № 1 / 2011. – Тернопіль, 2001. – С. 130–137.
5. Горднєнко В. Композитор о. Йосиф Кншакевнч : біографнчний нарнс / Володнмнр Горднєнко. – Львів : Поклнк сумлнння, 1998. – 111 с.
6. Зъѣздъ руснкихъ музнкввъ у Львовѣ // Діло. – 1899. – № 142. – 28. 06 (10. 07). – С. 3.
7. Інстнтут Літератури ім. Т. Шевченка НАНУ. – Відднл рукопнсів н текстологнї. – Фонд 100 (Іван Белей). – № 2738. – Арк. 2–9.
8. Інстнтут Літератури ім. Т. Шевченка НАНУ. – Відднл рукопнсів н текстологнї. – Фонд 100 (Іван Белей). – № 2741. – Арк. 2–5.
9. Інстнтут Літератури ім. Т. Шевченка НАНУ. – Відднл рукопнсів н текстологнї. – Фонд 100 (Іван Белей). – № 2742. – Арк. 2–5.
10. Матюк В. Въ справѣ науки нотного хорального спѣву у насъ по селахъ н мѣстахъ / Віктор Матюк // Діло. – 1898. – № 275. – 10 (22).12. – С. 2.
11. Медведнк П. Днєчн української музнчної культури (Матернєлн до біо-бнблнграфнчного словннка) / Петро Медведнк // Запнски Наукового товариства ім. Т. Шевченка. – Т. 226 : Працн музнкознавчої комнснї / [ред. О. Купчнський, Ю. Яснновський]. – Львів, 1993. – С. 370–455.
12. Наука, штука, література // Руслан. – 1899. – № 181. – 14 (26). 08. – С. 3. – Підпнсано : Л. Г...нєй.
13. Отзвѣ къ спѣволюбнвымъ русннамъ // Галнчанннѣ. – 1899. – № 159. – 18 (30).07. – С. 2. – Підпнсано : Вікторъ Матюкъ, проф. В. Шухевнчъ, М. Копко.
14. Отъ Перемышля (Въ дѣлѣ съѣзда галнцкнхъ музнкввъ) // Галнчанннѣ. – 1899. – № 170. – 31.07. (12.08). 1899. – С. 2. – Підпнсано : Перемышлянннѣ.
15. Проект статута Руско-українського Союзу любнтелів музнкн. – У 2 зошнтах. – Зошнт 1. – 8 арк. ; Зошнт 2. – 7 арк. // Інстнтут дослндженъ бнблнотечнх мнстецькнх ресурсів

- Львівської національної наукової бібліотеки ім. В. Стефаника НАНУ. – Відділ досліджень музичних творів та фотодокументів. – Архів Й. Кишакевича. без номера.
16. [Садовський В.] Взаїмини межи рускою церковною пісню а руским народом // Альманах музичний : Літературна часть першого ілюстрованого календаря музичного на рік 1904 / [зложив і впорядкував Ромуальд Зарицкий]. – Львів : З друкарні НТШ, 1904. – С. 67–71. – Підписано : Домет.
17. [Садовський В.] В справі «Союза співачьких і музичних товариств» (під розвагу всій «співолубивій» Руси) // Діло. – 1904. – № 235. – 18 (31).10. – С. 1–2; № 237 – 20. 10 (2.11). – С. 1–2. – Підписано : Домет.
18. [Садовський В.] Зъ нагоды новинъ на поли нашої церковної музики (Критичный ескізъ музичный) // Діло. – 1899. – № 58. – 13 (25). 03. – С. 1–2; № 59. – 15 (27). 03. – С. 1–2; № 61. – 17 (29). 03. – С. 1; № 63 – 19 (31). 03. – С. 1; № 64. – 20. 03 (1. 04). – С. 2; № 65 – 22. 03 (3. 04). – С. 1–2; № 67. – 24. 03 (5. 04). – С. 1–2; № 68. – 26. 03 (7. 04). – С. 1–2; № 69. – 27. 03 (8. 04). – С. 2–3; № 70. – 29. 03 (10.04). – С. 2–3; № 73 – 1 (13). 04. – С. 2. – Підписано : Домет.
19. Ханик Л. Історія хорového товариства «Боян» / Лідія Ханик. – Львів, 1999. – 122 с.
20. Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість / Зеновія Штундер. – Т. 1 : 1879–1939. – Львів : ПП «Бінар-2000», 2005. – 636 с.

УДК 78.422

Н. Ф. ЮЗЮК

**МЕТОДИКА ВИХОВАННЯ МОЛОДОГО МУЗИКАНТА
В КЛАСІ ФОРТЕПІАНО ПЕДАГОГА
ОЛЬГИ ФЕОФАНІВНИ КАЧЕВОЇ**

У статті розглядаються головні методичні засади виховання молодих піаністів, властивих педагогічній діяльності О. Ф. Качевої, як єдиної системи «музична школа – ВНЗ».

***Ключові слова:** культура звука, пластика рук, виконавська свобода, взаємозв'язок розвитку інтелекту і піанізму, самостійність мислення.*

Н. Ф. ЮЗЮК

**МЕТОДИКА ВОСПИТАНИЯ МОЛОДОГО МУЗЫКАНТА
В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО ПЕДАГОГА
ОЛЬГИ ФЕОФАНОВНЫ КАЧЕВОЙ**

В статье рассматриваются основные методические принципы, характерные для педагогической деятельности О. Ф. Качевой, как целостной системы «музыкальная школа – ВУЗ».

***Ключевые слова:** культура звука, пластика рук, исполнительская свобода, взаимосвязь развития интеллекта и пианизма, самостоятельность мышления.*

N. F. YUZYUK

**EDUCATIONAL PRINCIPLES OF YOUNG MUSICIAN'S NURTURING
IN O. F. KACHEVA'S PIANO CLASS**

The article investigates the main methodical principles of young pianist's education and nurturing in O. F. Kacheva's teaching practice as whole system «musical school – Higher Educational Institution».

Key words: high level of tune culture, suppleness of hands, performing liberty, interaction of intellectual and pianistic development, independence of thought.

Кафедра спеціального фортепіано Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка провадить велику роботу щодо відтворення своєї понад піввікової історії, зокрема готує видання біографічних нарисів про відомих піаністів-педагогів, виконавська та педагогічна діяльність яких є яскравою сторінкою вітчизняної (саме галицької) фортепіанної школи ХХ ст. Уже побачили світ ґрунтовні монографії, також збірники спогадів і окремі статті, присвячені таким визначним постатям, як Василь Барвінський [1; 6], Роман Савицький [4, с. 55–56; 13], Ірина Крих [2], Галя Левицька [3], Олег Криштальський [4; 10], Олександр Ейдельман [11], Самуїл Дайч [14], Лідія Голембо [12], Олександра Пясецька-Процишин [15], Марія Крушельницька [8; 19], Марія Крих [7] та ін.

Серед висвітленого в них вагомому науково-методичного матеріалу можна дізнатися й про учнів цих відомих музикантів, які стали послідовниками педагогічних принципів своїх викладачів.

Так, у спогадах Юлії Гутман про свого педагога, професора О. Л. Ейдельмана, серед студентів класу згадується Ольга Качева: «Виконувався весь «Добре темперований клавір» Й. С. Баха: 1 том – в 1967–1958 навч. році, 2 том – в квітні 1959 року. Кожен студент грав три прелюдії і фуги. Брала участь Ольга Качева, Ксеня Колесса та багато інших студентів» [11, с. 125]. Також можемо дізнатися про те, що «...на перший український конкурс імені Миколи Лисенка в Києві 1962 року приїхала і брала участь група учнів Олександра Лазаровича: Люба Білинська (Мисюк), Ляля Качева, Юлія Хурдєєва, Руслана Штеренберг, Павлик Юрженко» [11, с. 126].

У збірнику «Сто піаністів Галичини» вміщено окрему невелику оповідь, що характеризує виконавську майстерність та висвітлює індивідуальні педагогічні принципи в.о. доцента О. Ф. Качевої [5, с. 160–161].

Метою статті є перша спроба дослідити загальні методичні засади, притаманні педагогічній діяльності Качевої Ольги Феофанівни, як цілісної системи професійної навчально-виховної підготовки молодих піаністів від музичної школи до ВНЗу.

У статті розглядаються настанови, рекомендації та вказівки педагога, занотовані автором статті впродовж п'яти років навчання у Львівській консерваторії ім. М. В. Лисенка (1968–1973 рр.) і шести років спостережень за навчанням дочки в класі викладача у музичній школі ім. С. Крушельницької (1986–1992 рр.), а також аналізуються завдання для самостійної роботи, зроблені рукою Ольги Феофанівни у шкільному щоденнику дочки у початкових класах [16].

Ольга Феофанівна гідно наслідувала педагогічні традиції свого наставника – професора О. Л. Ейдельмана, у класі якого культивувався строгий класичний стиль виконання та інтелектуальний піанізм, без порожньої бравурності. Педагог вимагала від нас технічної завершеності виконання, яскравої емоційності і художньої виразності. Кожну тему або мотив необхідно було не просто грати, а знаходити відповідну звукову фарбу і характер туше, адже першочерговим завданням виконання було розкриття задуму автора. Ольга Феофанівна слушно вважала розв'язання технічних проблем лише засобом досягнення художньої мети, тому постійно наша увага направлялася на характер інтонування і на точне відтворення артикуляційних штрихів, детально відпрацьовувалася кожна фраза, виховувалися «розумні пальці», формувалася самостійність мислення. Педагог вчила нас охоплювати форму твору в цілому, відтак наполягала на більш швидкому суцільному опануванні нового твору, після чого робота зосереджувалася над ретельним, педантичним відпрацюванням його фрагментів. Іноді в пошуках вірного звука та інтонації працювали над окремою фразою цілий урок. Саме таким шляхом досягалось врівноваження розвитку інтелекту та піанізму.

Завжди привітна, усміхнена, наш викладач була людиною шляхетною, надзвичайно доброзичливою і гуманною, разом з тим у ній відчувалася сильна воля та самодисципліна. Своїми строгими, але тактовними зауваженнями вона наполегливо провадила роботу над формуванням у нас професійних навичок і вмій, а також виховувала впевненість у своїх силах,

плекала моменти взаєморозуміння та приязні, хоча дочекатися її схвальної оцінки можна було тільки тяжкою працею.

Ольга Феофанівна виховувала в нас критичне ставлення до своєї роботи: після кожного нашого виступу обов'язково відбувалося його ретельне обговорення, під час якого детально аналізувалися більш чи менш вдалі моменти виконання.

Оскільки до консерваторії поступає молодь із різним рівнем та якістю музичної підготовки, подекуди буває необхідним виправляти недоліки в грі, загальною причиною яких переважно є затисненість рук – від рамен до пальців. Тому паралельно із роботою над вивченням програми наш викладач займалася позбавленням своїх підопічних від набутих хибних навичок. Важливим чинником перебудови була настанова: під час гри постійно пильнувати за внутрішньо-м'язевим станом своєї руки та поєднувати ігрові рухи із якісним звучанням. Головним принципом мало бути опорне, вагове звуковидобування, шукання економних рухів та моментів звільнення кисті і цілої руки (особливо в цезурах – «диханнях»), гра сильними, але не напруженими пальцями.

У класі опановувався чималий репертуар різних стилів та жанрів. Кожному з нас викладач пропонувала твори, які, на її думку, були найбільш сприятливі для розкриття творчої індивідуальності, але котрі завжди потребували значної концентрації наших зусиль. Її вимогливість до нас не давала нам розслабитися, саме тому наш технічний та музичний розвиток відбувався повсякчасно, систематично і послідовно.

Вивчення нового твору розпочиналося з окреслення стилю та жанру, вияву їх основних ознак та пошуку необхідного характеру звучання. Для розкриття образного змісту твору педагог використовувала різноманітні музичні та життєві асоціації. Усі зауваження відносно виконання конкретизувалися і давалися стисло, проте обіймали цілу мистецьку палітру, і це ставало поштовхом до особистих роздумів, пробуджувало емоційний відгук і провадило до бажаного результату.

Іноді, коли твори попри всі наші бажання не вивчалися так швидко, як хотілося, Ольга Феофанівна виявляла терпіння, даючи час на подолання деяких особливих технічних труднощів, радила додаткові виконавські прийоми гри. Коли наступна програма, як нам здавалося, була занадто складною і не дуже посилюююю, під її керівництвом все ставало зрозумілим і виконувалося добре. Не пам'ятаю жодного випадку, щоби комусь дозволили грати на іспиті не вивчені досконально, «сирі» твори.

Варто навести деякі рекомендації Ольги Феофанівни стосовно роботи над творами різних стилів. Так, під час виконання поліфонічних творів Й. С. Баха важливим було насамперед відтворювати пружну енергію, працювати над артикуляцією, штрихами, грати міцними, чіткими пальцями. Розучуючи фугу, необхідно було концентрувати свою увагу на прослуховуванні всіх голосів, причому декларативно підкреслювати кожний вступ теми, від початку до кінця витримуючи відповідний штрих. Також увага скеровувалася на визначення співвідношення характеру звуковидобування між темою та протискладненням, коли наспівне *legato* і чітке *non legato* протиставляються одне одному. Безперечно, необхідно було добре орієнтуватися у тональному плані фуги (особливо в середній частині) для визначення загальної динаміки та окреслення кульмінацій.

На перших двох курсах у наших програмах важливе місце займали етюди Ф. Шопена та Ф. Ліста. Коли у нас у програмі був один віртуозний етюд, нам задавали два рівноцінних етюдів, щоби згодом можна було відібрати саме той, котрий виходив більш досконало. Головними вимогами до виконання етюдів були: стійко тримати темп, все грати твердими пальцями, разом з тим працювати над пальцевим *legato* та гнучкістю пальців і кисті, «виспівувати» мелодичну лінію до останньої ноти, відтворюючи рукою малюнок графічного зображення пасажу в нотах.

Так, під час роботи над етюдом № 8 (op.10) Ф. Шопена, переді мною було поставлене завдання: вивчити матеріал лівої руки окремо і довести його виконання до досконалості, відтворюючи різні штрихи (*staccato*, короткі ліги), пружні форшлагги, відпрацьовуючи рухи цілою рукою (рука мала «літати» над клавіатурою ніби маятник), дотримуватися загальної звукової рівності, однакової сили всіх пальців, гнучкості кисті під час перекидання пальців над

1-м пальцем. Окрему увагу необхідно було приділити опануванню специфічною позиційною аплікатурою, яка була зумовлена широким розміщенням акордів. З подібною проблемою я зустрілася згодом й при вивченні Етюдів Ліста № 5 (E dur), де, під час другого проведення теми в правій руці ліва також повинна була допомагати пальцям маятниковим коливанням передпліччя.

Вирішальним впродовж роботи над віртуозними творами, на думку Ольги Феофанівни, має бути усвідомлення технічної проблеми розумом та знаходження необхідних виконавських прийомів гри. Так, складні пасажі в етюдах Шопена педагог радила вчити, умовно перегруповуючи довгі пасажі на фрагменти, які зручніше охоплювати думкою і виконувати пальцями без значного розтягнення, причому вчити їх мелодизовано, стежачи, щоби вага руки переносилася від пальця до пальця.

Різноманітні ритмічні (особливо пунктирні) варіанти в роботі Ольга Феофанівна не дуже схвалювала як такі, котрі можуть привести до затиснення руки. Набагато корисніше, на її думку, грати пасажі *non legato* (але недовго), звертаючи увагу на звукову сторону, а також застосовувати метод групування за мотивами, збирання фігурацій в акорд для визначення позиційної аплікатури, гру складних пасажів двома руками або однією рукою у зворотному напрямі, поділ фігурацій на фрагменти і повторення їх через октави, виразну гру міцними пальцями з різною артикуляцією. На заключному етапі вивчення етюдів викладач вважала доцільним грати його у наближеному до концертного виконання темпі із деякими темповими розширеннями («дивитися через збільшувальне скло») у «небезпечних» місцях або виконувати великими фрагментами у максимальному темпі. Також педагог повсякчас вказувала на цезури для звільнення руки під час гри від напруження.

У класичних сонатах Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена наша увага постійно скеровувалася на інструментування фактури: фортепіанний твір розглядався як оркестрова партитура, тому від нас вимагалось включення слухової уяви тембрального звучання інструментів симфонічного оркестру, а також відтворення артикуляцією індивідуальних властивостей даних інструментів, окремо увага спрямовувалася на виявлення інструментів духової групи.

При виконанні мелізмів (особливо морденту) для забезпечення характерної пружності рекомендувалося брати перший звук вільною рукою, чіпкими пальцями «згори».

Як і при вивченні фуги, важливо було знати тональний план сонати та розуміти її загальний динамічний розвиток, що дозволяло логічно вибудовувати підхід до головної кульмінації, а відтак більш досконало виявити архітектоніку твору в цілому.

Згідно з програмовими вимогами, у нашому репертуарі, крім сонати, щорічно мав бути представлений концерт. Яке щастя було грати твір, коли поруч, за другим роялем, підтримує тебе твій викладач! Гра Ольги Феофанівни вирізнялася щирістю і зворушливістю, її виконанню були властиві технічна та ансамблева досконалість, а також надзвичайно проникливе звукове туше, здавалося, вона «вимовляє» музичні фрази. Спільне виконання окрилювало нас, звичайний іспит перетворювався на яскраву святкову подію.

Працюючи над романтичними творами, ми насамперед повинні були пам'ятати про якість звука як важливу індивідуальну характеристику композитора та відповідність стилю, отже, кожний емоційний сплеск, кожний відтінок динаміки повинен був бути логічно виправданим. Впровадження різноманітної яскравої звукової фарби і належної артикуляції, на думку педагога, обов'язково повинно мати зв'язок з тематизмом та загальним характером твору, а досягнення яскравого драматизму у звучанні має відбуватися без форсованого *F*.

Окремий час на уроці відводився роботі над дослідженням співіснування різних мелодичних ліній (пластів) у фактурі романтичного твору, а також визначалася роль педалі і пошук адекватних способів її використання. Іноді, але тільки для відтворення особливих колористичних або тембральних ефектів, рекомендувалося застосовувати ліву педаль.

Ольга Феофанівна надзвичайно любила працювати над новими творами сучасних композиторів. Вважала, що такий твір щодня звучить і сприймається по-новому, а відтак це надає можливості створити індивідуальну виконавську концепцію. Педагог вміла зацікавити

і нас таким репертуаром, допомагала зрозуміти новаторський стиль композитора, пізнати та насолодитися його звуковою палітрою.

У класі постійно виконувалася музика С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича. Особливо запам'яталися мені робота над Сонатою № 9, С dur, С. Прокоф'єва та його «Гумористичним скерцо для 4-х фаготів», впродовж якої викладач допомагала мені більш яскраво виявити характерні авторські риси: юнацьке завзяття, гумор, сарказм, оркестрові фарби, а також оригінальний мелодизм та ритмічну специфіку як найбільш своєрідні прикмети стилю композитора.

Пропоную деякі загальні методичні настанови Ольги Феофанівни:

- характер звука необхідно відтворювати відповідно до композиторського стилю та загальних стильових засад епохи;
- художні завдання щодо звукоутворення та артикуляції вирішувати разом із роботою над технічними проблемами, підготовкою пальців, пошуку ощадливих рухів, тобто через усвідомлення проблеми та розв'язання її розумом;
- стежити за плавністю переходу («вливання») одного звука в інший: «співати» пальцями за допомогою зв'язної пальцевої гри із чутливими кінчиками пальців;
- у мелодизованих пасажах (напр., у творах Шопена) кисть руки повинна повертатися («дивитися») у напрямі руху пасажу;
- ретельно вислуховувати мелодичні звороти, а також вигравати мелодичні лінії у віртуозних пасажах та дослуховувати поліфонічні проведення і довгі ноти в контрапунктах (в епізодах з комплементарною ритмікою);
- уникати дроблення при інтонуванні довгих фраз: через незначні опори долей іти до вибудовування загальної кульмінації, у мотивах стежити думкою від слабої долі до наступної сильної;
- акорди необхідно «брати», відчуваючи цілу фактуру, і при тому слухати верхню мелодичну ноту;
- шукати аплікатуру у віртуозних творах слід не в повільному темпі, а в наближеному до виконання, щоби уникнути майбутніх проблем, адже не завжди вигідно грати тою ж самою аплікатурою у різних темпах;
- посадка за інструментом повинна бути високою;
- стежити за звільненням кисті та передпліччя, культивувати «вагову» гру;
- використовувати лікоть як стрижень, на якому тримаються під час гри і працюють міцні ціпкі пальці;
- динаміка *piano* повинна мати свої індивідуальні градації та нюанси, від того вона стає одухотвореною, живою;
- ліву педаль застосовувати переважно для відтворення необхідного звукового колориту і тембру;
- при вивченні класичного твору важливим є правильний вибір редакції;
- розумне вправління – найкоротший шлях до досягнення мети!

Ольга Феофанівна мала надзвичайно чудовий підхід до дітей. Проводячи уроки фортепіано у школі, вона уважно ставилася до своїх учнів і створювала сприятливі умови для розкриття їх природного обдарування, а також завжди турбувалася про їх емоційний стан, фізичне і психічне здоров'я. Формування основних професійних навичок на уроці поєднувалося з послідовним розвитком слухової уяви, фантазії та інтелекту, з використанням різноманітних, доступних розумінню дітей асоціацій і порівнянь.

Запам'яталася особлива, небуденна атмосфера в класі, коли викладач своїми зауваженнями постійно спонукала учнів до малих, але справжніх мистецьких здобутків. Діти повинні були сприймати музичний твір як життя та дію окремих персонажів, що весело співають чи танцюють, або сумують, щось виголошують чи просять, або передражнюють, навіть нявчать чи цвірінькають, йдуть, біжать, стрибають, перелітають... тощо, і все це «змальовувати» відповідним звуком. Напружена робота на уроці перетворювалася на радісні моменти, коли діти не боялися проявити своє творче «я» через власне розуміння твору. А іноді, як нагороду за добре навчання Ольга Феофанівна робила учням невеличкі подарунки. Разом з

тим гуманні відносини природно поєднувалися із надзвичайною вимогливістю викладача до дитини. Стрижневою засадою кожного уроку було неухильно вислуховувати та інтонувати всі мотиви, особливо закінчення кожної фрази («ретельно вимітати куточки»). Педагог формувала розуміння естетичної краси кожного звуку, допомагала долати технічні перешкоди, виробляла вміння концентрувати фізичні і творчі сили, а також плекала у маленького піаніста вольові якості та віру в свої можливості.

Для виховання сценічної витримки, на думку викладача, учні мали би якнайбільше грати на сцені, наприклад, виступати на двох академічних концертах за семестр (на першому, збірному, та на останньому, заключному) із різними програмами. Також вона надавала великого значення і виступам своїх вихованців перед публікою, відтак учні, як і студенти, досить часто грали в концертах із симфонічним оркестром Львівської філармонії.

Впродовж роботи з початківцями постійна увага Ольги Феофанівни направлялася на розвиток, зміцнення та диференціацію пальців (особливо 1-го), на зв'язок між сусідніми пальцями (особливо 4–5). У процесі роботи над інструктивними п'єсами, етюдами на різні види техніки і фактури передусім знімалися зайві рухи під час гри. Кожне незначне досягнення в техніці мало бути закріплене при проходженні наступного етюду з аналогічною технічною формулою, а поруч вивчався інший етюд із новою технічною проблемою. Викладач ніколи не радила дітям жодних ритмічних способів вивчення етюдів, вважаючи їх небезпечними для їхніх рук, натомість пропонувала грати пасажі з різними зупинками, а також із повтореннями мотивів.

Ольга Феофанівна пояснювала своїм вихованцям принципи грамотної позиційної аплікатури, а також впроваджувала різні варіанти вивчення тексту напам'ять. Наприклад, на уроці застосовувався наступний прийом закріплення вивченого матеріалу: гра твору на двох інструментах разом із вчителем послідовно, по черзі, фразами, реченнями (при умові, що учень грає напам'ять). Крім того, вона вимагала вивчення напам'ять музичного матеріалу лівої руки у кожному етюді або художній п'єсі із подальшим його доведенням до досконалого виконання у доброму темпі.

Навички педалізації викладач розпочинала формувати як тільки дитина досягала ногами до педалі. Під час вивчення спеціальних етюдів (О. Гнесіної, О. Майкапара) вона пояснювала різні функції педалі та демонструвала прийоми її застосування. Учень діставав завдання слухати свою гру як з педаллю, так і без неї, а також самостійно знаходити аргументи для відповідного вживання педалі. Саме таким шляхом маленький піаніст засвоював незаперечну істину: педалізація має бути продуманою.

Як ілюстрацію можна вибірково навести деякі коментарі, написані рукою Ольги Феофанівни на сторінках шкільного щоденника дочки за перший клас: «...вислуховувати закінчення мотивів, вчитися брати ноту гарним глибоким звуком; слухати штрихи, працювати над динамікою, над інтонацією («питання-відповідь»); правою рукою грати мелодію голосніше, лівою рукою – тихіше» (зауваження до виконання Менуету ре мінор Й. С. Баха); «...артикуляцію – точно, форшлаг повчати чіпкими пальцями; ліва рука – попрацювати над колоподібним рухом» (зауваження до «Вальсу півників» Стрибогга); «...педадь контролювати вушком, підчищати; послухати, чи всюди кульмінації фраз добре чути і є зрозумілими» (до «Пісні» М. Сільванського); «...послухати Музику, а не просто чергування нот; поспівати спокійніше та виразніше» (до Сонатини М.Клементі Соль мажор, 2 ч.) тощо [16].

Отже, основними педагогічними вимогами Ольги Феофанівни в роботі з учнями у школі були: бездоганне вивчення програми, логічність та художня завершеність виконання, досягнення технічної свободи, а також виховання відваги, сценічної витримки й артистизму. Викладач прищеплювала культуру звука, розвивала природну пластику рук, враховуючи індивідуальні природні особливості, вітала прояви вольових виконавських рис. Працюючи над творами, учень повинен був добре усвідомлювати його зміст, жанр та стиль, планувати і контролювати свій звук від першої ж ноти до останньої, а також знати, якими засобами необхідно досягти звучання, щоби розкрити задум композитора. Разом з тим через систематичність занять щоденно формувалася внутрішня дисципліна, вимагалася повна віддача на уроці та максимальна концентрація уваги при домашній підготовці. Головним принципом

самостійної роботи мала бути сумлінна та усвідомлена гра, уникнення безглузлого зубріння і «товчення».

Багатьом піаністам пощастило розпочати свої музичні студії з першого класу спеціальної музичної школи ім. С. Крушельницької і закінчити навчання у консерваторії ім. М. В. Лисенка під керівництвом цього авторитетного педагога.

Ольга Феофанівна була професіоналом з великої літери – вона перебувала у постійному творчому пошуку, щоденно ревно працювала, не дивлячись на самопочуття. Крім педагогічної діяльності, вона не припиняла і виконавську практику, «...брала активну участь і в концертному житті міста, виступаючи в складі фортепіанного ансамблю з Х. Польовою-Чаплін¹, в дуетах зі скрипачами О. Деркач, Ю. Женчуром, О. Андрейко та в складі струнних тріо (з Ю. Оніщенко та Г. Павлієм, Г. Менцінською та В. Лапсюк)² [5, с. 161].

Серед найкращих випускників Ольги Феофанівни є відомі високопрофесійні музиканти, лауреати та дипломанти міжнародних конкурсів піаністів. Вони продовжують її справу, працюючи не тільки в Україні, але й за її межами – в Росії, Білорусії, Латвії, Польщі, Угорщині, Хорватії, Іспанії, США, Великій Британії, Канаді. [5, с. 161] Більшість вихованців класу, маючи добру фахову підготовку, сумлінно працюють у вітчизняних консерваторіях, музичних училищах та школах, передають сучасній молоді традиції свого класу.

Такою була наш Педагог, яка все своє життя присвятила вихованню не одного покоління українських музикантів. Очевидно, на часі ґрунтовне вивчення науково-методичного та педагогічного досвіду Ольги Феофанівни Качевої, який є цінним здобутком як в історії кафедри спеціального фортепіано ЛНМА ім. М. В. Лисенка, так і середньої спеціальної музичної школи-інтернату ім. С.Крушельницької.

ЛІТЕРАТУРА

1. Василь Барвінський і українська музична культура. Святкова академія, присвячена 110-річчю від дня народження Василя Барвінського. 16 березня 1998 р. Статті та матеріали / [упор. Олег Смоляк]. – Тернопіль, 1998. – 64 с.
2. Ірина Крих – особистість, музикант, педагог. Спогади / [ред.-укл. В. Цайтц]. – Львів : Ліґа-Прес, 2005. – 108 с.
3. Кашкадамова Н. Виконавський стиль піаністки Галі Левицької у контексті музичного життя Львова другої чверті ХХ ст. / Наталя Кашкадамова, Оксана Дітчук // Вісник Львівського університету : Серія Мистецтвознавство. – Вип. 2. – Львів, 2002. – С. 85–108.
4. Криштальський О. Спогади про видатних львівських піаністів / Олег Криштальський // Бібліографія українознавства. – Вип. 2 : Бібліографія та джерела музикознавства. – Львів, 1994. – 134 с.
5. Лабанців-Попко Зіновія. Сто піаністів Галичини / Зіновія Лабанців-Попко [наук. редактор Наталя Кашкадамова]. – Львів : Друк ТзОВ «ОЛІС ПЛЮС», 2008. – 223 с.
6. Максимов О. Виховання піаністів за методикою В.Барвінського / Олексій Максимов. – Донецьк : Східний видавничий дім, 2007. – 128 с.
7. Марія Крих. Портрет піаністки : Збірник статей / [упор. Г. Блажкевич, Х. Чаплін]. – Львів : Ліґа-Прес, 2005. – 108 с.
8. Марія Крушельницька : Спогади. Статті. Матеріали. – Львів : Сполум, 2004. – 208 с.
9. Мілодан Тетяна. Про особливості фортепіанної педагогіки професора Марії Крушельницької / Тетяна Мілодан // Сучасні проблеми художньої освіти в Україні. Вип. I : Еволюційні процеси у музичному мистецтві : від минулого до майбутнього

¹ Серед творів, що виконував дует, особливо яскраво звучала сюїта К.Сен-Санса «Карнавал тварин».

² Серед творів, що грали музиканти у цьому складі, справжньою мистецькою подією було виконання «Думок» А. Дворжака.

- (Київ–Донецьк). Збірник наукових праць / [упор. Б. А. Чернуха]. – К. : Муз. Україна, 2006. – 256 с.
10. Олег Криштальський. Спогади : науково-публіцистичне видання / [упор. та ред. Тарас Дубровний]. – Львів, 2010. – 110 с.
 11. Олександр Ейдельман. Данина шани вчителеві / [впоряд. та ред. Наталії Кашкадамової та Тетяни Мілодан]. – Львів : БаК, 2006. – 224 с.
 12. Пижик І. Педагогічні принципи Лідії Веніамінівни Голембо / Ірина Пижик // Молоде музикознавство : Збірка статей. Вип. 7. – Львів, 2002. – С. 130–134.
 13. Савицький Р. (молодший). Роман Савицький – піаніст (в оцінці української й іншомовної критики) / Роман Савицький // Вісті, США. – 1970. – №4 – грудень.
 14. Самуїл Дайч. Статті, матеріали, спогади / [ред.-упор. А. Терещенко, Н. Кашкадамова, В. Коростельов, Л. Пагута (Яріш)]. – Дрогобич : Посвіт, 2008. – 244 с.
 15. Слово про Вчительку. Олександра Пясецька-Процишин. Спогади, листи / [упор. М. Крушельницька, Л. Чекас ; ред. О. Зелінський]. – Львів : ЛДМА ім. М. Лисенка, 2002. – 150 с.
 16. Щоденники З. Юзюк за 1986–1989 рр. із записами О. Ф. Качевої. Зберігаються у приватному архіві З. Юзюк.
 17. [http : //conservatory.lviv.ua/departments/kafedri-a-ta-b-specialnogo-fortepiano/](http://conservatory.lviv.ua/departments/kafedri-a-ta-b-specialnogo-fortepiano/).

УДК 785.6:788.4

І. С. ПАЛІЙЧУК

ЖАНР КОНЦЕРТУ ДЛЯ ТУБИ У ТВОРЧОСТІ ЄВРОПЕЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті простежено шляхи формування та розвитку жанру концерту для туби з оркестром в європейській музичній культурі ХХ століття, пов'язаного з іменами О. Лебедєва, Д. Генделєва, Р. Воана-Уільямса, Е. Боцца, В. Струкова та багатьох інших. У роботі концерт для туби з оркестром розглядається як складова умовно самодостатньої жанрової галузі – концерту для мідних духових інструментів.

Ключові слова: жанр, концерт, мідні духові інструменти, туба, європейська музика.

И. С. ПАЛИЙЧУК

ЖАНР КОНЦЕРТА ДЛЯ ТУБЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ЕВРОПЕЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ XX ВЕКА

В статье прослежены пути формирования и развития жанра концерта для тубы с оркестром в европейской музыкальной культуре XX века, связанного с именами А. Лебедева, Д. Генделева, Р. Воан-Уильямса, Э. Боцца, В. Струкова и многих других. В работе концерт для тубы с оркестром рассматривается как составная условно самодостаточной жанровой области – концерта для медных духовых инструментов.

Ключевые слова: жанр, концерт, медные духовые инструменты, туба, европейская музыка.

THE GENRE OF THE CONCERT FOR TUBE IN THE CREATION OF THE EUROPEAN COMPOSERS OF 20-TH CENTURY

The article researches the trends of formation and development of the concert for tube with orchestra in the European musical culture of 20-th century. The ways of formation of the European concert for tube with orchestra are connecting with the names of O. Lebedev, D. Gendelev, R. Woan-Yiljams, E. Bozza, V. Strukov and others. The concert for tube is considered as a part of the many-sided systemic phenomenon – of the concert for solo brass wind instruments with orchestra.

Key words: *genre, concert, brass wind instruments, tuba, European music.*

Туба (італ. і лат. tuba – труба) – представниця групи мідних духових інструментів, яка, зазвичай, використовується в симфонічному й оперному оркестрі в якості баса групи тромбонів або замість контрабасового тромбона. Потреба в такому інструменті – потужнішому за фагот і гнучкішому за басовий тромбон – виникла, мабуть, уже за часів Г.-Ф. Генделя. Першим, хто «відгукнувся» на цей запит, був серпент; згодом з'явилися клапанні серпенти і «басові валторни» і, зрештою, офіклеїд – конічний металічний інструмент із чашоподібним мундштуком і боковими отворами, що були закриті великими клапанами. Сконструйований у строях С, В і Аs, офіклеїд в якості оркестрового інструмента зустрічався ще в середині ХІХ століття, особливо у великих операх і хорових творах.

Задовго до того, як офіклеїд виступив востаннє, його роль в оркестрі «похитнув» інший інструмент, який з'явився внаслідок винаходу вентилів, що збільшували довжину трубки. Цим інструментом була басова туба, сконструйована і запатентована у 1835 році К. В. Моріцом та В. Ф. Віпрехтом у Німеччині. В оркестрі вона почала використовуватись із другої половини ХІХ століття, а в якості солюючого інструмента – у ХХ столітті.

Окремі аспекти використання туби як оркестрового та сольного інструмента в європейській музичній культурі розкриваються в дослідженні Д. Рогаль-Левицького [4]. Принагідно автор дає коротку характеристику деяких концертних творів для туби, де зосереджує свою увагу на виразових особливостях цього інструмента. Певний фактологічний матеріал стосовно поповнення жанру концерту для туби новотворами містять інтернет-ресурси [5]. Тому аналітична, музично-стилістична характеристика концертів для туби європейських авторів, а також їх тлумачення як складової багаторівневої ієрархічної системи досі залишається актуальним завданням і потребують більш детального дослідження.

Мета статті – простежити шляхи формування та розвитку концертного жанру для туби в європейському музичному мистецтві ХХ століття.

Використання туби як оркестрового інструмента пов'язане з серединою ХІХ століття. Вперше вона замінила офіклеїд у творах Р. Вагнера¹, а саме в опері «Летючий голландець». У «Персні Нібелунга» композитор використав квартет валторнових туб («вагнерівських туб»), а також басову трубу, що були спеціально сконструйовані за вказівкою автора.

Особливо оригінально партія туби представлена в опері «Нюрнберзькі мейстерзінгери» Р. Вагнера. Вона, незалежно від усіх своїх природних особливостей, у цьому творі наділена значною технічною рухливістю.

В якості прикладів, де туба майже рівноправно виступає поруч із тромбоном, можна назвати Алжирську сюїту К. Сен-Санса та Ельзаські сцени Ж. Массне. Її партія в названих творах вимагає від виконавців достатньо розвинутої техніки.

¹ Він був першим із композиторів, який надав мідним духовим інструментам мелодичну функцію. Р. Вагнер найбільше за всіх використовував у своїх партитурах хроматичні інструменти, що існували на той час. Активне використання автором звучання валторн і труб нових конструкцій, їх виразових можливостей докорінно змінило роль цих інструментів у оркестрах, вони почали виконувати великі розспівні соло.

У довільній манері писав для туби Р. Штраус. У «Саломеї» цей інструмент наділений такими мелодико-ритмічними зворотами, якими можна було б наповнити партії тромбонів чи фаготів, а за швидкістю руху – віолончелей і контрабасів.

Таким чином, туба поступово почала «перетворюватись» у мелодичний голос, що виконував, у певній мірі, відповідальні соло.

М. Римський-Корсаков у своїй Недільній увертюрі доручив тубі разом із фаготами, розташованими нижче за неї, проведення найсуворішого уривка теми. Їх неодноразове поєднання в композиції звучить із однаковою гостротою та виразністю.

Дещо несподіваним є рішення Ф. Ліста надати тубі-solo проведення прозорої мелодичної лінії в його вальсі «Листки з альбому».

Великою складністю вирізняється її музично-тематичний матеріал в інструментовці М. Равеля «Картинок з виставки» М. Мусоргського в п'єсі «Бидло». Надзвичайно високе розташування партії туби, а також задіяння автором її досить низького регістру (d, cis, c контроктави) створює для виконавців неабиякі труднощі [4, с. 270–293].

Отже, європейськими композиторами в оркестровій творчості середини ХІХ – першої половини ХХ ст. накопичувався досвід використання виразових можливостей туби, що став підґрунтям для створення різножанрового сольного репертуару в названій галузі.

Формування жанру концерту для туби з оркестром припадає на 40–50-і роки ХХ століття. Разом із концертами для труби, валторни та тромбона він утворює певну ієрархічну структуру, особливий «наджанр» – концерт для мідних духових інструментів, який як єдина група цілісної системи зі своїми складовими завершив своє формування. Однак порівняно з вищезазначеними складовими цього «сукупного» жанру концерт для туби з оркестром тільки розпочинає свою історію розвитку, тоді як концерти для труби, тромбона та валторни на цей час пройшли уже значний еволюційний шлях.

Основоположниками жанру концерту для туби з оркестром є відомі виконавці О. Лебедев та Д. Генделев (Росія), Р. Воан-Уільямс (Англія), Е. Боцца (Франція), В. Струков (Росія) та інші.

О. Лебедев є автором «Школи гри на тубі» (перше видання – 1974–1975 рр.; друге – 1984–1986 рр.), двох концертів, Концертного АLEGRO, а також двадцяти чотирьох етюдів для туби, у яких, на перший погляд, не дуже рухливий інструмент демонструє розмаїття своїх технічних можливостей.

Однак за змістом і формою концерти для туби з оркестром О. Лебедева, як і Драматичне концертно Д. Генделева, більше нагадують сонатини за участю солюючого інструмента. Специфічні риси жанру виражаються в наявності в цих творах віртуозних каденцій.

Концерт для туби з оркестром О. Лебедева (1947) являє собою одночастинний цикл, написаний у формі сонатного Allegro. Твір розпочинається невеликим оркестровим вступом (Andante cantabile), який переходить в енергійну тему головної партії (Allegro non troppo). Мелодична лінія солюючого інструмента наділена активними ходами на широкі інтервали. Цей емоційний характер звучання посилюють стрімкі мотиви партії оркестру.

У побічній партії (Andante cantabile) туба виступає як кантіленний інструмент. Її тема насичена плавними поступеними ходами і звучить на фоні хорального супроводу партії оркестру. Завершує експозиційний розділ заключна партія (Allegro), яка репрезентує новий образ – марш. Його поява збігається із першою кульмінацією твору, де звучання сягає ff.

Натомість розробка спершу вносить контраст у динамічний план Концерту, – розпочинається з p, щоб у процесі розвитку досягнути ще більшої точки звучання – fff. Однак вершиною драматургії цілого, безумовно, є каденція туби, що являє собою віртуозну транскрипцію попереднього тематичного матеріалу.

Реприза з точністю відтворює експозиційний розділ. Завершує твір вступ, який надає формі Концерту рис цілісності та симетрії.

Отже, Концерт для туби з оркестром О. Лебедева заклав підвалини формування сольного репертуару для туби в концертному жанрі. Однак, не зважаючи на високий рівень технічних труднощів, його, ймовірно, можна віднести до педагогічного репертуару [4, с. 296].

Водночас твори Р. Воана-Уільямса та Е. Боцца започаткували тенденцію створення великих симфонізованих концертів, призначених для виконання з естради.

З ім'ям Р. Воана-Уільямса пов'язані художні досягнення епохи нового музичного відродження Англії, утвердження її авторитету на світовій сцені. У багатожанровому творчому доробку композитора центральне місце належить дев'яти симфоніям, які містять значний філософський та естетичний зміст і відтворюють події 1910–1950-х років.

Важливими інтонаційними джерелами стилю автора були народна пісня, музика Англії епохи Тюдорів, а також класична і романтична європейська музична культура, зокрема творчість Л. Бетховена, Й. Брамса, Г. Малера, А. Брукнера та інших. Так, у симфоніях (№ 4, № 5) композитор прагнув відтворити героїчний бетховенський образ, а також певні риси симфонічного циклу, зокрема перенесення драматургічного центру на фінал, методи мотивної роботи. Однак іноді повільна частина, як і в А. Брукнера, ставала серцевиною циклу (у П'ятій симфонії – Романс, у Сьомій – «Пейзаж») [2, с. 88–106].

Ця риса є характерною і для Концерту для туби з оркестром Р. Воана-Уільямса, де смислове навантаження припадає на другу частину – Романс, досить велику за своїми масштабами. Кантиленного характеру тема тут по чергово звучить у соліста і партії оркестру, що є специфічною ознакою концертного жанру.

Перша частина, як і Романс, є єдиною за настроєм – у ній немає різких темпових контрастів і драматичних перепадів. Вона базується на ліричному образі. Кульмінацією драматургічного розвитку слугує каденція соліста, якою завершується перша частина і фінал (Рондо), ще раз підкреслюючи іманентні риси жанру концерту.

Особливість Концертино для туби з оркестром Е. Боцца (1957) полягає у віртуозному трактуванні солюючого інструмента, що підкреслюється наявністю каденцій у кожній частині твору: у першій (сонатне Allegro) – на межі закінчення розробки і початку репризи; у другій – на її початку; у фіналі – наприкінці.

Драматургічний розвиток твору ґрунтується на темі головної партії першої частини (Allegro vivo). Це активний, вольовий образ, який у фіналі постає у гротескному забарвленні (відбувається так звана «жанрова модуляція»). Бурхливу енергію композитор передає невимушено, безпосередньо, що досягається, зокрема, через концертування-зіставлення партій солюючого інструмента з основною оркестровою масою.

У другій частині (Andante ma non troppo) панує неоромантична аура. В основі її драматургії – не дія, а коментар до неї, вслуховування в кожен звук, саморозчинення в тембровому просторі. Партія туби демонструє типові риси ліричного мелосу, забарвленого елегантним відтінком. Вона звучить на тлі хоралоподібного оркестрового супроводу, сповненого мікронюансування в межах р–рр. Загалом фактура Andante є прозорою, графічною, виразною.

У фіналі Концертино автор трактує енергійний образ першої частини в дещо шаржовому вигляді. Примхлива нерегулярна ритміка, збагачення мелодики форшлагами, граничні динамічні перепади (sf–p), акцентування акордів на слабких долях, елементи токатності – всі запропоновані виразові засоби покликані відтворити цей емоційний настрій. Якісне переродження вихідного образу засвідчує притаманні Концертино симфонічні риси розвитку, що надають йому наскрізності та цілісності.

Отже, поява творів Р. Воана-Уільямса та Е. Боцца засвідчила збагачення й розширення типологічних видів жанру концерту для туби з оркестром.

Великою популярністю серед виконавців користується Концерт для туби з оркестром В. Струкова, створений у 1980 році.¹ Твір являє собою тричастинний цикл, в останньому розділі якого поєднуються ознаки Скерцо і Фіналу. Це дає підстави відчувати у задумі Концерту жанрові ознаки симфонії за участю солюючої туби.

Першу частину (сонатне Allegro) характеризує невпинне динамічне розгортання музичного матеріалу, підкреслене відсутністю контрасту між темами головної та побічної

¹ У 2000 році в Московській консерваторії відбувся майстер-клас віце-президента Т.У.В.А Скіпа-Грея, де він виконав твори зарубіжних авторів, а також Концерт для туби з оркестром В. Струкова [5].

партій. Вони в основному являють собою стрімкі гамоподібні пасажі, що звучать на тлі секундових та кластерних співзвуч партії оркестру і разом відтворюють «демонічний», загрозливий образ.

Його змінює марш, що складає основу розробкового розділу. Тема солюючої туби звучить у поєднанні з «механістичними» остинатними фігурами в оркестрі – виникає асоціація із зловісними, скерцозно-маршовими образами в творах Д. Шостаковича. Такий образний зміст є незвичний для жанру концерту і, мабуть, більш придатний для симфонічного втілення. Проте концертність виявляється в наявності моменту імпровізаційності – каденцію, що з'являється на грані розробки і репризи, виконавець повинен створити сам.

Друга частина (*Largo elegiaco*) являє собою лірико-драматичний центр циклу. Інтонаційні знаки стогону, зітхань партії соліста створюють атмосферу траурності. Оркестру тут притаманна поліпластова фактура: в її основі лежить остинатне повторення контрабасом (*pizz.*) одного звука, на фоні якого флейта, а згодом кларнет, гобой, скрипка інтонують скорботні тематичні фрази, утворюючи із темою туби своєрідний контрапункт.

Фінал твору – феєричне скерцо (*Vivo Scherzando*) – вирішене в дусі усталених романтичних традицій. Воно звучить ніби на одному диханні. Ритмічним стрижнем тематизму є жорсткий тріольний мотив, що пронизує всю фактуру цієї частини і слугує її цементуючим елементом. У процесі музично-тематичного розвитку він піддається численним ритмічним модифікаціям, які разом із контрастними динамічними перепадами, а також акцентованим акордовим звучанням оркестру створюють умови для максимально активного сприйняття музики.

Концерт для туби з оркестром В. Струкова характеризується оригінальністю образного змісту, більш типового для жанру симфонії, сучасною музичною мовою, складністю партії солюючого інструмента, що засвідчують процес еволюції цього жанру.

Отже, концертні композиції за участю солюючої туби в творчості композиторів ХХ століття відображають не стільки кількісну характеристику жанру концерту для цього інструмента, скільки різноманітне існування його типологічних різновидів: так званого «юнацького» концерту (О. Лебедєв, Д. Генделев), великого симфонізованого концерту (Р. Воан-Уільямс та Е.Боцца), а також концерту-симфонії (В. Струков).

На сучасному етапі з'явилися нові концертні композиції для туби в супроводі оркестру, зокрема два концерти для туби з оркестром О. Арутюняна, Концерт для туби та симфонічного оркестру «Фальстаф» Б. Крола, Тема з варіаціями для туби з камерним оркестром та Варіації у старовинному стилі для туби з камерним оркестром Т. Стевенса, Концерт для туби з оркестром Дж. Дж. Стевенса та багато інших, що вимагають подальшого дослідження еволюції концертного жанру для туби в європейській музичній культурі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Карс А. История оркестровки / А. Карс. – М. : Музыка, 1990. – 304 с.
2. Ковнацкая Л. Английская музыка XX века / Л. Ковнацкая. – М. : Музыка, 1986. – 216 с.
3. Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры / С. Левин. – Л. : Музыка, 1983. – Ч. II. – 189 с.
4. Рогаль-Левицкий Д. Современный оркестр / Д. Рогаль-Левицкий – М. : Музгиз, 1953. – Том 2. – 446 с.
5. www.tuba.org.ru.

I. В. РЕГУЛІЧ

КАТЕГОРІЯ КАНОНУ В СВІТОВОМУ КУЛЬТУРОЛОГІЧНОМУ ДИСКУРСІ

На основі вивчення праць П. Флоренського, С. Булгакова, О. Лосева, М. Бахтіна, Ю. Лотмана, Я. Ассмана та ін. розглянуто основні значення поняття канону та визначено основні сфери його функціонування у світовому культурологічному дискурсі. Запропоновано систематизацію та тематично-змістову класифікацію різновидів канону.

Ключові слова: канон, норма, правило, модель, критерій, список, канонізація, деканонізація, «канон зверху», «канон знизу».

И. В. РЕГУЛИЧ

КАТЕГОРИЯ КАНОНА В МИРОВОМ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ

На основе изучения трудов П. Флоренского, С. Булгакова, А. Лосева, М. Бахтина, Ю. Лотмана, Я. Ассмана и др. рассмотрены основные значения понятия канона и определены основные сферы его функционирования в мировом культурологическом дискурсе. Предложено систематизацию и тематически-содержательную классификацию разновидностей канона.

Ключевые слова: канон, норма, правило, модель, критерий, список, канонизация, деканонизация, «канон сверху», «канон снизу».

I. V. REGULICH

THE CONCEPT OF CANON IN THE WORLD CULTUROLOGICAL DISCOURSE

The author researches the functioning of the concept of canon in world culturological discourse (based of works of Pavlo Florensky, Sergiy Bulgakov, Oleksiy Losev, Mykhailo Bakhtin, Yury Lotman, Jan Assmann and others scientists). She defines the basic meaning of the concept of canon, offers the systematization and semantic classification of its varieties.

Key words: canon, rules, regulations, model, criterion, canonisation, de-canonisation, «canon of top», «canon bottom».

У сучасних культурологічних дослідженнях категорія канону належить до найбільш універсальних. Вона використовується у вивченні європейських та позаєвропейських культур, розглядається в історичному, соціологічному, релігієзнавчому, мистецтвознавчому аспектах. Значна частина дослідників, звертаючись до цієї категорії, не вважають за потрібне вказувати, які саме сенси цього багатозначного поняття вони актуалізують при розгляді тієї чи іншої культурологічної проблеми. У зв'язку з цим ємність і насиченість категорії канону, її багатозначна конкретика розпливаються, вуалізуються, тим самим поняття втрачає смислову ясність, точність і зрозумілість. В українському мистецтвознавстві до сьогодні не існує ґрунтовної праці, присвяченої цій темі, хоча багато мистецтвознавців звертаються до поняття канону як до головного інструмента своїх досліджень. Безперечно, у світовій практиці є значні надбання у вивченні цієї проблематики. Варто згадати хоча б праці П. Флоренського [9], С. Булгакова [6–7], О. Лосева [11–13], М. Бахтіна [4], Ю. Лотмана [14–16], які є суттєвим внеском в осмислення категорії канону. Окремо необхідно сказати про фундаментальні дослідження німецького релігієзнавця і культуролога Яна Ассмана [2–3], що з'явилися у 1990-х роках і стали базовим джерелом знань в окресленій сфері.

Метою нашої статті є зібрати усі спостереження і висновки, які стосуються осмислення категорії канону і були зроблені науковцями різних сфер, критично оцінити і системно

впорядкувати різні погляди та думки з цього приводу, запропонувавши власну класифікацію функціонування категорії канону у світовому культурологічному дискурсі.

Загальновідомими є наступні значення слова канон:

- 1) правило, положення певного вчення, все те, що твердо встановлене, стало традиційним і загальноприйнятим;
- 2) догмат, обряд, ієрархічне співвідношення, встановлені та узаконені церквою (церковний канон);
- 3) список, а також зібрання книг, визнаних церквою як священне писання (біблійний канон);
- 4) сукупність художніх прийомів, стильових та естетичних норм, обов'язкових у ту чи іншу епоху, а також твір, який є нормативним зразком;
- 5) перевірений і остаточно встановлений текст творів письменника або композитора, їхня сукупність, що не викликає сумніву стосовно їх авторства (пушкінський канон);
- 6) музична форма в імітаційній поліфонії, де всі голоси проводять один і той же музичний матеріал у різному метричному співвідношенні;
- 7) жанр православного богослужіння на честь того чи іншого святого або свята, що складається з дев'яти пісень (Пасхальний канон);
- 8) струнно-щипковий музичний інструмент, поширений у країнах Сходу.

Відомості про історичний розвиток поняття канону достатньо повно, особливо в аспекті церковного канону, зустрічаємо у відомому енциклопедичному словнику Ф. Брокгауза та І. Єфрона. Автори пропонують п'ять основних значень цього терміна, а саме: 1) в давньогрецькій культурі; 2) в християнстві як постанови церкви, що стосуються організації церкви та її віровчення; 3) в християнстві як зібрання усіх церковних постанов; 4) як біблійний канон, перелік і зміст священних книг; 5) як список або каталог священнослужителів єпархії; 6) окрема група богослужбових піснеспівів [24].

Вагомі успіхи у справі дослідження поняття канону зроблені відомим німецьким релігієзнавцем і культурологом, автором теорії культурної пам'яті Яном Ассманом. Поняття «канон», як вказує Я. Ассман, означає «таку форму традиції, в якій вона досягає вищої внутрішньої обов'язковості і граничної формальної стійкості» [3, с. 111]. Це грецьке слово (κανών; κάνωνα (букв.) – очерет) семітського походження (на івриті – קנה; арамейській мові – קנה; асирійській – qanu; шумерській – gin). Ассман зазначає, що первісно це слово означало різновид тростини, на зразок бамбука, що використовувалася для виготовлення жердин і палиць. Одночасно κανών означало інструмент будівельника, лінійку з нанесеною вимірною шкалою [3, с. 114].

У наступні часи слово «канон» набуло різноманітних переносних значень, які Я. Ассман групує в чотири семантичних гнізда: 1) масштаб, правило, критерій; 2) модель, зразок; 3) правило, норма; 4) список, перелік.

Як приклад канону у розумінні *масштаб, правило, критерій* Я. Ассман наводить трактат давньогрецького скульптора Поліклета, у якому були представлені мірки ідеальних пропорцій людського тіла [3, с. 114], а також однойменні твори Демокріта, Епікура, у яких йдеться про мірило надійного знання, критерії розрізнення істинного й помилкового тощо. Прикладом канону у розумінні *зразок, модель* можуть, на думку Я. Ассмана, бути авторитетні в тій чи іншій сфері особистості, діячі, твори мистецтва. Зразок, як зазначає Я. Ассман, задає рамки того, як далеко можна зайти, залишаючись в межах певної жанрової або моральної норми [3, с. 118].

Пояснюючи канон у розумінні *правило, норма*, Я. Ассман подає приклад застосування цього терміна в Етиці давньогрецького філософа-стоїка Панетія. Мислитель вживає слово «канон» у сенсі «правило, принцип». У близькому значенні, як вказує Я. Ассман, поняття «канон» використовувалося у ранньохристиянському дискурсі, означаючи в тому числі й окрему постанову синоду, і правила покаяння, так зване «канонічне право» [3, с. 118–119]. У розумінні *таблиця, перелік* слово «канон» використовували давньоримські астрономи, математики, а також історіографи, складаючи таблиці обчислення часу [3, с. 119].

Розуміння канону як переліку священних книг з'явилося й утвердилося в епоху Середньовіччя. Я. Ассман розрізняє два головні різновиди текстового канону: канон як набір священних текстів (конкретне значення) і канон як освячуючий (сакралізуючий) принцип (абстрактне значення). У свою чергу канон як набір текстів він поділяє на текстовий канон і канон класиків, а канон як принцип – на канон як мірило (критерій) та канон як норму (принцип).

На відміну від античності, сучасний дискурс розрізняє поняття «канон» і «правило». Сукупність правил, яким слідують усі, прийнято називати кодексом. Я. Ассман називає канон кодексом другого ступеня. Він, на думку вченого, накладається зовні, або «зверху» на «природні» закони комунікації та смислоутворення. «Ми тільки тоді маємо право говорити про канон, – стверджує Я. Ассман, – коли смислові кодекси першого порядку, що лежать в основі будь-якої соціальної комунікації, переоформлюються «оцінковими кодексами другого порядку» [3, с. 124].

Канон, як справедливо зазначає Я. Ассман, – це також особливий порядок, що звільняється від авторитету держави, церкви або традиції. Канон діє не лише як принцип культурної гетерономії, тобто той, який визначає і керує ходом процесу, але і як принцип культурної автономії, що сприяє виділенню певних явищ із загального контексту.

Парадокс канону полягає у його центробіжності і центрспрямованості одночасно, адже він діє і як принцип диференціації кодексів (у культурі античності і Просвітництва), і як принцип їх уніфікації (у культурі Середньовіччя). В обох випадках, що й наголошує Я. Ассман, йдеться про «норму норм, останнє обґрунтування, критерії цінності, тобто про «освячуючий принцип» [3, с. 126].

Важливо й те, що поняття канону в А. та Я. Ассманів є корелятивним із поняттям цензури. Співвідношення канону і цензури в історичному розвитку, на думку А. та Я. Ассманів, існує у двох видах. Учені називають ці види: «канон зверху» та «канон знизу». «Канон зверху» є вираженням та інструментом сильної централізованої влади, він прагне уніфікації та чинить опір тенденціям роздроблення, феодалізації та провінціалізації. «Канон зверху» акцентує соціальний аспект, а «канон знизу» – когнітивний [2, с. 152–153].

Проблема канону достатньо повно розглянута в богословських працях П. Флоренського та С. Булгакова, зокрема принагідно до іконопису¹, тобто як іконографічний канон². П. Флоренський трактував канон як творчий метод іконописців, носія соборного духовного досвіду. На думку П. Флоренського, канон не сковує та не обмежує митця, навпаки, він багатократно посилює його особистий творчий досвід досягненнями попередніх поколінь. Вчений зазначав: «В каноні «всезагальна» істина втілена найбільш повно, природно і гранично просто. Митцеві, який засвоїв канон «в канонічних формах дихається легко: вони відволікають його від випадковостей, які заважають справі. Чим стійкішим і твердішим є канон, тим глибше і чистіше він виражає загальнолюдську потребу: канонічне є церковним, церковне – соборним, соборне – загальнолюдським» [цит. за: 9].

На думку С. Булгакова, іконописний канон передбачає особисте натхнення і творчість. Абсолютний, незмінний канон, який сповідають старовіри, прирікає іконопис на повну нерухомість і смерть як мистецтво. Мистецтво не має бути рабом канону як зовнішньому закону, але вільно приймає його як давнє знання і внутрішню правду [6].

У масштабній праці «Православ'я. Нариси вчення Православної церкви» С. Булгаков цілий розділ присвятив питанню канону старозавітних книг. Стосовно канону старозавітна церква давала своє визначення тільки в дуже загальній, рекомендаційній формі. С. Булгаков зазначав: «Хоча Святе Письмо, як таке, засвідчується Церквою в Святому Переказі і в цьому смислі воно саме входить до його складу, проте воно не применшується від цього в

¹ Канонічність як головний принцип середньовічного творчого методу розглядає В. В. Бичков [5], зазначаючи, що в ньому втілилися духовний і естетичний ідеали епохи.

² Дослідження поняття канону в сучасному іконописі проводять М. Давидова та Є. Шличкова [10].

одиночності своїй і зберігає свою власну природу як Слово Боже, яке, будучи одного разу засвідчене в переказі, є самобутнім і найпершим джерелом віри і повчання» [7].

Видатний російський мислитель ХХ ст. О. Лосев розглядав поняття канону у своїй фундаментальній праці «Історія античної естетики» [13]. Він інтерпретував поняття канону як класичний ідеал в мистецтві, яке живе абстрактно всезагальним, тобто передусім числовими формами [13, с. 6]. Учений відзначав, що канон є моделлю¹ в розумінні копії певного оригіналу або самим оригіналом, зразком для інших копій. О. Лосев характеризував канон як «кількісно-структурну модель художнього твору такого стилю, який, будучи певним соціально-історичним показником, інтерпретується як принцип конструювання певної множини творів» [12, с. 15].

Значне місце поняттю канону відведено у праці М. Бахтіна «Творчість Франсуа Рабле і народна культура Середньовіччя і Ренесансу» [4]. Видатний літературознавець аналізував відмінності між зображальним каноном «класичної» античності, який був покладений в основу естетики Ренесансу, та канонами нового часу, зокрема тілесним каноном гротескного реалізму. За словами М. Бахтіна, з точки зору канонів нового часу тіло гротескного реалізму бачиться чимось потворним та безформним. М. Бахтін зазначав, що класичний канон є нам художньо зрозумілим, адже ми до певної міри ним живемо. Гротескний канон ми вже давно перестали розуміти або розуміємо його спотворено.

М. Бахтін стверджував, що розуміє канон не в вузькому смислі певної сукупності свідомо встановлених правил, норм і пропорцій в зображенні людського тіла (так можна говорити лише про класичний канон на певних етапах його розвитку). Гротескний образ тіла ніколи не мав подібного канону. Він неканонічний за своєю природою. Учений вживав слово канон «у більш широкому смислі визначеної, але динамічної, тієї, яка розвивається, тенденції зображення тіла й тілесного життя» [4].

Ю. Лотман створив концепцію двох типів мистецтва. Одне з них зорієнтоване на канонічні системи («мистецтво естетики тотожності»), інше – на свідоме порушення канонів. Він запропонував розглядати канонічні типи мистецтва як аналоги звичайних мов, зазначаючи, що канонізований текст організований не за зразком звичайної мови, а «за принципом музичної структури», тому є не стільки джерелом інформації, скільки її породжуючим [15].

На відміну від загальномовного тексту, що реалізується в умовах повної автоматизації плану вираження і максимальній свободі змісту висловлювання, художні тексти, реалізовані за принципами естетики тотожності, будуються інакше: «сфера повідомлення у них максимально канонізується, а «мова» системи зберігає неавтоматизованість» [15, с. 315]. Ю. Лотман стверджував, що у сфері мистецтва не може відбутися автоматизація кодуєчої системи, інакше мистецтво перестане бути самим собою [15, с. 316].

В одному випадку, за словами Ю. Лотмана, твір дорівнює графічно зафіксованому тексту (з чіткими межами і відносно стабільним об'ємом інформації). Це вчений називає канонізованим текстом, організованим за законами мовної структури (синтагматичний тип організації). В іншому – графічно зафіксований текст – це лише частина твору, причому навіть не основна, яка потребує додаткової інтерпретації. Це вчений називає деканонізованим текстом, організованим за законами музичної структури (парадигматичний тип організації) [15].

Спостереження над діахронічним аспектом розвитку культури, в якому чергуються класичні і бароково-романтичні стильові архетипи, відповідають чергуванню верхньої (канонічної) та нижньої (неканонічної) культурних тенденцій з почерговою деканонізацією канонічних і канонізацією неканонічних ліній [14, с. 57]. Ю. Лотман зазначав, що відібраний відповідно до певних теоретичних концепцій склад імен і текстів, які входять у літературу, в подальшому підлягає канонізації в результаті складання довідників, енциклопедій, хрестоматій, в такому вигляді проникаючи в свідомість читачів [16, с. 208].

¹ О. Воеводін аналізує канон як одну із форм структури художньої свідомості, визначаючи його як «раціонально осмислену та закріплену у логічних абстракціях універсальну художню модель» [8, с. 112].

Варті уваги ідеї стосовно сутності канону зустрічаємо у праці відомого американського літературознавця Г. Блума «Західний канон». Палка ідейна спрямованість «Західного канону» носить до певної міри політичний характер і стосується протиставлення елітарної та масової літератур. Г. Блум прагне вирішити питання канонізації на основі своєї теорії літературного впливу, згідно з якою кожен автор вступає в змагання зі своїми попередниками. «Сильний» автор піддає тексти свого попередника радикальній трансформації («помилкового читання», яке виникає в результаті «побоювання впливу»). Г. Блум стверджує, що «сильний» автор сам себе канонізує: «Автор вривається в канон тільки за допомогою своєї естетичної сили <...> володіння фігуративною мовою, поєднаною з оригінальністю, когнітивною енергією, багатством мови» (вчений розрізняє «високий» /сакралізований/ і «низький» канони) [цит. за: 25].

Проблемі естетичного канону в гуманітарній культурі присвячена дисертація кандидата філософських наук О. Попова [19]. Учений обстоює думку, що канон як метод і стиль художньої творчості володіє потужними життєтворчими і відроджуючими можливостями. Він є одним із найважливіших і найефективніших засобів збереження і розвитку високих досягнень у сфері художньої творчості¹ [19].

Генетико-семантичні, морфологічні та культурно-динамічні аспекти дослідження канону розглядає М. Трубецька [23]. Вона виявляє генетичні риси канону як універсальної закономірності формотворення у музиці, визначає межі семантичного поля цього поняття шляхом зіставлення його з суміжними, встановлює критерії канонічності у сфері музично-виразових засобів. Виходячи з цього, М. Трубецька стверджує системотворчу функцію канону в західно-європейській музичній культурі². Супутньо вона характеризує процес деканонізації традицій у зв'язку з трансформацією музичної мови та зародження стилю [23].

М. Новакович акцентує два сенси цього поняття: 1) правило, норма; 2) твір як зразок, композиційна форма з певною системою пропорцій [18, с. 9–10]. Вона приходить до визначення канону як «відповідності ідеалу, втіленої через певну форму» [18, с. 11]. В українській культурі, на думку дослідниці, таким ідеалом є утвердження національної ідеї, що виступає як «згорнена форма» всієї української культури. Національна ідея реалізується за посередництвом двох чинників – національного стилю та національного канону [18, с. 12–13]. За її словами, «національний музичний канон уособлює концентроване виявлення конституційних рис національного стилю на етапі його стабілізації» [18, с. 13]. Середовищем формування канонів, як справедливо зазначає М. Новакович, виступає дискурс – «вербально розгорнуте міркування задля встановлення істини <...> текст, узятий у подієвому аспекті; мовлення, яке розгортається як соціальна дія» [цит. за: 18, с. 14].

Важливими поняттями, якими користується М. Новакович, є поняття естетичної норми та мовної норми, тобто мовного коду. Розрізняючи два види мовного коду – усний (фольклор) і писемний (професійна традиція), вона простежує поступове заміщення усного коду писемним у поетапному переході від однієї моделі канону в українській музичній культурі до іншої [18, с. 34].

Актуальним щодо питання культурного канону постає, на думку М. Новакович, питання горизонту культури. За спостереженням Г. Яусса, культурний канон (естетичний досвід в комунікаційному процесі) у його відношенні до горизонту культури поділяється на нормодавчий (преформативний), нормотворчий (мотивуючий) і нормоборчий (трансформативний). Коли відбувається зміна горизонтів культури, то в діапазоні змагання нормодавчої і нормоборчої функцій, як зазначає Г. Яусс, з'являється ряд мистецьких здобутків нормотворчого змісту. Саме вони уособлюють собою явище канону [26, с. 400–401].

¹ В. Сидоренко обґрунтовує гіпотезу двох парадигм культури – Канону і Проекту як відображення світогляду старого і нового часу [22].

² Три дослідження канону в музичній культурі здійснені під керівництвом професора Московської консерваторії Дубравської Т. Н. «Канони в музиці ХХ століття: Шенберг, Веберн, Стравінський, Лігеті та ін.» та «Загадки сфінкса – ХХ століття. Музична форма канону в творчості композиторів минулого століття» (О. Іванова), «Канони Моцарта в контексті західноєвропейської музичної культури» (Ку Ле Зуєн).

Проблематику жанрового канону літургії досліджує Н. Середа¹. Розглядаючи всі параметри богослужбового ритуалу, що формують літургійний канон, вона виводить багаторівневу канонічну структуру літургії. Мистецтвознавець виявляє взаємозв'язок літургійних піснеспівів з богослужінням, простежує відображення канонічних норм у літургії монодичної традиції, розглядає ступінь збереження канонічних норм в авторських літургіях XIX–XX століть, здійснює порівняльний аналіз жанрового канону (як моделі, матриці) з його практичним втіленням у ряді конкретних творів, виявляючи міру збереження канонічних, нормативних ознак.

Н. Середа зазначає універсальний характер поняття канону як властивого і релігії, і культурі. Відзначаючи специфічне тлумачення жанру в церковній музиці як частині культового мистецтва, що тяжіє до закріплення та строгого виконання норм, правил, музикознавець пропонує застосовувати поняття «жанровий канон» стосовно літургії. Вона виділяє ряд православно-богословських характеристик жанрового канону Літургії, а саме: онтологічність, соборність, презенція, діалогічність, символічність, циклічність, просторово-часові взаємозв'язки (хронотоп), канонічність. Ці концептуальні властивості богослужбового співу утворюють ієрархічно організовану систему і є джерелом та результатом жанрового канону Літургії [21, с. 10–11].

Отже, проблема канону в сучасній науці розробляється в декількох напрямках. Ряд учених застосовують поняття канону для вивчення позаєвропейських культур (Я. Ассман, О. Попов, М. Трубецька, В. Сидоренко, О. Восєвдін, В. Бичков та ін.), розглядаючи його як ієрархічно побудовану систему, що включає світоглядний, функціональний, художньо-композиційний рівні і служить втіленням космогонічної моделі. З іншого боку, поняття канону широко застосовується для вивчення художньої культури східно-християнської традиції, у тому числі канонічних особливостей іконопису (П. Флоренський, С. Булгаков, М. Давидова, Є. Шличкова, Ю. Рижова та ін.). Важливу роль відіграє поняття канону в дослідженні богослужбового ритуалу православної церкви, який розглядається у тісному зв'язку з його музичним оформленням (Н. Середа та ін.). Філософське осмислення канону в релігійному світогляді та мистецтві як співвідношення канону і стилю запропоновано О. Лосєвим, С. Булгаковим та П. Флоренським, які заклали основи культурно-історичного розуміння канону. Тлумачення канону як носія культурної пам'яті знаходимо в працях М. Бахтіна, Ю. Лотмана, Г. Яусса, де обстоюється думка про те, що канонічне мистецтво має особливу систему кодів, які обумовлюють самозростання культурного сенсу. Поняття канону знаходить застосування й у вивченні динаміки культурно-історичного та музично-історичного процесу (Ян та Алейда Ассмани, Г. Блум, Р. Вайс, М. Ямпольський, М. Новакович, І. Аппалонова, О. Іванова та ін.). Сказане окреслює смислову і функціональну об'ємність поняття канону, його універсальний характер як однієї із головних категорій пізнання дійсності.

Роль канону в процесі історичного розвитку мистецтва подвійна. Як носій традицій, відображення певних форм художнього мислення та відповідної практики канон уособлює естетичний ідеал тієї чи іншої епохи, культури, сукупності художніх явищ. У цьому полягає його продуктивна, системотворча роль в історії культури. Коли ж зі зміною культурно-історичних епох відбувалася зміна естетичної парадигми, то попередній канон як такий, що не відповідає новим суспільним умовам, поступається місцем новому канону.

Мистецтво Нового часу, починаючи з Відродження, активно відходить від канонічного мислення у напрямі актуалізації особистісно-індивідуальному типу творчості. На зміну соборному досвіду приходять індивідуальний досвід художника, його самобутнє особистісне бачення світу і вміння виразити його в художніх формах. Художньо-естетична значущість канону у цьому випадку полягає в тому, що канонічна модель, яка існує у свідомості художника, немовби провокує митця на її подолання.

¹ У російському музикознавстві жанровий канон як предмет дослідження набуває щораз більшої актуальності. Доказом цього може бути кандидатська дисертація І. Аппалонової. «Жанровий канон симфонічної поеми і його відображення в інструментальній музиці XIX – початку XX століття» [1].

Натомість в посткультурі, починаючи з поп-арту, концептуалізму, пост-структуралізму та постмодернізму, в системі художньо-гуманітарного мислення утверджуються принципи, близькі до канонічних: складаються своєрідні канонічні прийоми і типи створення артпродуктів, зміст яких доступний тільки «посвяченим в правила гри» [21].

Таким чином, виходячи зі сказаного, необхідно ще раз наголосити на тому, що канон – це універсальне поняття, що несе в собі риси тієї чи іншої культурної норми. Як такий він базується на дотриманні певних, відносно стійких принципів та віддзеркалює особливості конкретного типу мислення і культури. Феномен канону активно і багатоманітно проявляє себе в процесі тисячолітньої практики функціонування богослужбового співу православної церкви (Біблійний канон, церковний канон та ін.), але насамперед, з одного боку, як список повсюдно і послідовно використовуваних у багаторічній церковній практиці певних богослужбових піснеспівів, а з іншого – як усталена музично-мовна норма, що проявляється на різних рівнях реалізації музичного тексту цих піснеспівів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Аппаллонова И. В. Жанровый канон симфонической поэмы и его преломление в инструментальной музыке XIX – начала XX века : автореф. дис.... канд. искусствовед. : 17.00.02 / Аппаллонова Ирина Викторовна. – Уфа, 2009. – 21 с.
2. Ассман А. Канон и цензура // Немецкое философское литературоведение наших дней : антология / Алейда Ассман, Ян Ассман. – СПб. : Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2001. – С. 125–155.
3. Ассман Я. Культурная память : Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / [пер. с нем. М. М. Сокольской] / Ян Ассман. – М. : Языки славянской культуры, 2004. – 355 с.
4. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса [Электронный ресурс] / Михаил Бахтин. – Режим доступа к источнику : <http://www.philosophy.ru/library/bahtin/rable.html>
5. Бычков В. В. Эстетические аспекты иконографического канона в восточнохристианском искусстве / В. В. Бычков // Вопросы теории и истории эстетики. – Вып. 7 – М. : Изд. МГУ, 1972. – С. 148–168.
6. Булгаков С. Икона и иконопочитание в православии [Электронный ресурс] / Сергей Булгаков. – Режим доступа к источнику : http://mindraw.web.ru/bibl_icon2.htm
7. Булгаков С. Православие. Очерки учения православной церкви [Электронный ресурс] / прот. Сергей Булгаков. – Режим доступа к источнику : <http://www.wco.ru/biblio/books/bulgak1e/Main.htm>
8. Воеводин А. П. Становление рационально-теоретических форм в структуре художественного сознания : опыт историко-генетической реконструкции / А. П. Воеводин. – Луганск : Изд-во ВУГУ, 1996. – 194 с.
9. Воронкова Л. П. Флоренский [Павел Александрович Флоренский] / Л. П. Воронкова // Культурология XX век : энциклопедия. [Электронный ресурс]. – М., 1996. – Режим доступа к источнику : http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_culture/719/
10. Давидова М. Г. Понятие канона в современной иконописи и христианском искусстве [Электронный ресурс] / Давидова М. Г., Е. Шлычкова. – Режим доступа к источнику : <http://www.portal-slovo.ru/art/35906.php>
11. Лосев А. Ф. О понятии художественного канона / А. Ф. Лосев // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки : сб. статей / [ред. Муриан И. Ф.]. – М. : Наука, 1973. – С. 6–15.
12. Лосев А. Ф. Художественные каноны как проблема стиля / А. Ф. Лосев // Вопросы эстетики. – Вып. 6 – М. : Изд. МГУ, 1964. – С. 351–399.
13. Лосев А. В. История античной эстетики [Электронный ресурс] / А. В. Лосев. – Режим доступа к источнику : http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Losev_HistEst/Est1_0.php

14. Лотман Ю. М. Асимметрия и диалог / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства. – СПб. : Академический проект, 2002. – С. 46–57.
15. Лотман Ю. М. Каноническое искусство как информационный парадокс / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства. – СПб. : Академический проект, 2002. – С. 314–321.
16. Лотман Ю. М. О содержании и структуре понятия «художественная литература» / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства. – СПб. : Академический проект, 2002. – С. 203–215.
17. Новакович М. О. Канон українського музичного модернізму в творчості Бориса Лятошинського : автореф. дис.... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Новакович Мирослава Олександрівна. – Львів, 2008. – 21 с.
18. Новакович М. О. Канон українського музичного модернізму в творчості Бориса Лятошинського : дис....канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Новакович Мирослава Олександрівна. – Львів, 2008. – 193 с.
19. Попов А. И. Восточный эстетический канон в гуманитарной культуре современности : на примере художественного творчества : автореф. дис.... канд. философ. наук : 24.00.01 / Попов Александр Иванович. – Липецк, 2007. – 21 с.
20. Рыжов Ю. Философия иконы в традиции Востока и Запада [Электронный ресурс] / Рыжов Ю. – Режим доступа к источнику : http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/bogoslov/Article/ryjov_filikon.php
21. Середа Н. В. Жанровый канон православной литургии (на материале Литургий украинских та російських композиторов кінця XIX – початку XX століть) : автореф. дис.... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Середа Наталія Вікторівна. – Київ, 2004. – 21 с.
22. Сидоренко В. Три эстетики. От канона к проекту [Электронный ресурс] / Владимир Сидоренко. – Режим доступа к источнику : <http://sergeserov.livejournal.com/512481.html>
23. Трубецкая М. А. Канон в музыкальной культуре : к проблеме единства традиции : дис....канд. культурологии : 24.00.01 – теория и история культуры / Трубецкая Марина Александровна. – Саратов, 2006. – 181 с.
24. Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона : в 86 тт. / [под ред. проф. И. Е. Андреевского, К. К. Арсеньева, Ф. Ф. Петрушевского]. – СПб. – Лейпциг : Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефронъ, 1890–1907.
25. Ямпольский М. Литературный канон и теория «сильного» автора [Электронный ресурс] / Михаил Ямпольский // Иностранная литература. – 1998. – №12. – Режим доступа к источнику : <http://magazines.russ.ru/inostran/1998/12/iamp.html>
26. Яусс Г. Р. Эстетичний досвід і літературна герменевтика / Ганс Роберт Яусс // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / [за ред. Марії Зубрицької; 2-е вид., доп.]. – Львів : Літопис, 2001. – С. 368–465.

УДК 78.07

О. М. МАРАЧ

АКТУАЛІЗАЦІЯ РЕГІОНАЛЬНОГО ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ У ДІЯЛЬНОСТІ ХМЕЛЬНИЦЬКОГО МУНІЦИПАЛЬНОГО КАМЕРНОГО ХОРУ: ЗА МАТЕРІАЛАМИ ІНТЕРВ'Ю З МАЄСТРО ІГОРЕМ ЦМУРОМ

У статті розглядається творча діяльність Хмельницького муніципального камерного хору з актуалізації регіонального хорового мистецтва України. На основі матеріалів інтерв'ю з керівником колективу, заслуженим діячем мистецтв України І. Цмуром зроблені висновки про проблеми розвитку регіональних колективів.

Ключові слова: регіональне хорове мистецтво, хоровий колектив, творча діяльність, керівник, репертуар, конкурсно-фестивальні акції.

А. Н. МАРАЧ

**АКТУАЛІЗАЦІЯ РЕГІОНАЛЬНОГО ХОРОВОГО ИСКУССТВА УКРАЇНИ В
ДЕЯТЕЛЬНОСТІ ХМЕЛЬНИЦЬКОГО МУНИЦИПАЛЬНОГО КАМЕРНОГО ХОРА:
ЗА МАТЕРІАЛАМИ ІНТЕРВ'Ю С МАЄСТРО ІГОРЕМ ЦМУРОМ**

В статті розглядається творча діяльність Хмельницького муницпального камерного хору по актуалізації регіонального хорового мистецтва України. На основі матеріалів інтерв'ю з керівником колективу, заслуженим діячем мистецтв України І. Цмуром робляться висновки про проблеми розвитку регіональних колективів.

Ключевые слова: региональное хоровое искусство, хоровой коллектив, творческая деятельность, руководитель, репертуар, конкурсно-фестивальные акции.

O. M. MARACH

**THE ACTUALIZATION OF REGIONAL CHORAL ARTS OF UKRAINE IN THE WORK
OF KHMELNYTSK MUNICIPAL CHAMBER CHOIR: AFTER MATERIALS OF
INTERVIEW FROM MAESTRO IHOR TSMUR**

The creative activity of Khmelnytsk municipal chamber choir from the actualization of regional choral art of Ukraine is examined in the article. Conclusions about the problems of development of regional collectives on the basis of materials of interview with the leader of collective a honoured worker of arts by Ukraine I. Tsmur are consist.

Key words: regional choral art, choral collective, creative activity, leader, repertoire, competitive-festival actions.

Культурно-мистецький поступ України актуалізується у діяльності як столичних, так і регіональних осередків. Якщо у східному регіоні рушіями такого поступу, як правило, були насамперед театральні об'єднання, які містили пісенну складову, то в західному протягом століть переважав хоровий рух. Співоче мистецтво утвердилося в самосвідомості української нації як духовна константа, що ґрунтується на предковічних традиціях, як ментальна призма для освоєння дійсності, як сфера вираження громадської позиції.

Українська музична культура майже століття тому стала відомою у світі завдяки хоровій діяльності О. Кошиця з Українською республіканською капелюю. Двадцять років тому аналогічну місію виконав М. Гобдич з хором «Київ». Значну міжнародну діяльність проводять столичні хори «Хрещатик» (П. Струць), «Credo» (Б. Пліш), капели «Думка» (С. Савчук), імені Л. Ревуцького (Ю. Курач) та ін. Західний регіон представлений рядом цікавих хорів, найчастіше камерного складу. Це львівські колективи, що постали поряд із капелюю «Трембіта» (М. Кулик) – Галицький хор (В. Яциняк), «Gloria» (В. Сивохіп), «Євшан» (І. Даньковський), житомирський хор «Орея» (О. Вацик), дрогобицький «Легенда» (І. Циклінський), рівненський «Воскресіння» (О. Тарасенко), волинський «Оранта» (В. Мойсіюк), франківський «Галицькі передзвони» (І. Дем'янець), Хмельницький камерний хор (І. Цмур), Тернопільський (Б. Іваноньків), ужгородський «Sanctus» (Е. Сокач), хор «Чернівці» (Н. Селезньова) та ін. Можемо із впевненістю ствердити, що лише «множинною єдністю» столичних і регіональних осередків створюється унікальна українська хорова культура. Тому вивчення діяльності регіональних хорових колективів як осередків актуалізації мистецтва України є однією із пріоритетних музикознавчих проблем.

Сучасне українське академічне хорове мистецтво є предметом наукових досліджень А. Лащенко [2], В. Рожка [10], А. Мартинюка [3], П. Ковалика [1], В. Михайлець [8],

Н. Селезневої [11], І. Шатової [13] та інших вчених. Тенденції розвитку хорового мистецтва Хмельниччини окреслені у праці Р. Римар [9]. Спроби наукового осмислення виконавсько-хорового процесу в Україні здійснювалися автором цього дослідження в окремих публікаціях, присвячених аналізу загальної панорами сучасного українського хорового мистецтва [7], конкурсно-фестивальному хоровому руху [4], процесам розвитку регіональних хорових колективів на прикладі Волині [5; 6].

Мета статті – визначити тенденції актуалізації регіонального хорового мистецтва України на прикладі діяльності Хмельницького муніципального камерного хору.

Хмельницький муніципальний камерний хор є відомим колективом, що презентує хорове мистецтво в Україні та інших європейських країнах. Користуючись особливою нагодою, було проведене інтерв'ю з керівником хору – заслуженим діячем мистецтв України Ігорем Цмуром, який висловив цікаві міркування стосовно тенденцій розвитку сучасного хорового мистецтва України, в тому числі в регіональних осередках. Та насамперед окреслимо основні віхи творчої діяльності хору за матеріалами творчої характеристики Хмельницького муніципального камерного хору [12], люб'язно наданої його керівником, а також на основі інформації, отриманої у процесі інтерв'ю з маестро.

Муніципальний камерний хор був створений у місті Хмельницькому 1 квітня 1998 року з ініціативи заслуженого артиста України Олександра Полянського, народного артиста України, професора Віталія Газінського та за сприяння колишнього міського голови Михайла Чекмана. Як правило, учасниками хорів в обласних центрах стають викладачі, випускники та студенти вищих музичних навчальних закладів. У серпні цього ж року під керівництвом маестро В. Газінського відбувся успішний дебют колективу, під час якого прозвучали: українська народна пісня в обробці С. Мартона «Косив косар сіно», «Чугунка» В. Снеткова на вірші Б. Ільїна та українська народна пісня в обробці М. Леонтовича «Піють півні». Широке кола слухачів, музична преса відзначили майстерність хору та його диригента, творчі можливості та перспективи подальшого зростання колективу. Зауважимо, що муніципальні та церковні хори, як правило, почали виникати в Україні у кінці 1980-х – 1990-х рр. на хвилі національного і духовного піднесення. Тому вже сам факт появи у місті Хмельницькому муніципального хору став подією.

Сьогодні художнім керівником і головним диригентом колективу є випускник Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка, заслужений діяч мистецтв України Ігор Цмур, у спілкуванні з яким відразу відчувається неабияка заповзятість у справі, творчий ентузіазм, що у поєднанні з працелюбністю та диригентським талантом дозволили встановити та постійно підтримувати професійну планку хору на високому рівні.

Як художній керівник, І. Цмур уклав творчу скарбницю Хмельницького муніципального камерного хору із понад 280 творів – кращих зразків української та зарубіжної хорової музики. Маестро акцентував, що найбільш вагоме значення в репертуарі колективу займають артефакти вітчизняної культури, кожному жанру з яких приділяється особлива увага – це й обробки народних пісень, і духовні твори, у тому числі літургії, й оригінальні твори на вірші Т. Шевченка, Лесі Українки, І. Франка, твори сучасних українських композиторів. І. Цмур зазначив, що приділяє велику увагу обробкам українських народних пісень як репертуару, найбільш доступному для сприйняття непрофесійною аудиторією, та духовним творам українських композиторів як вершинним зразкам глибокої філософської проникливості в підсвідомість людини, її духовного збагачення. У цьому вбачаємо важливу мистецьку місію, яку намагається виконувати І. Цмур та очолюваний ним колектив – залучення якнайширшого кола слухачів до концертів класичної музики, ламання стереотипів про відірваність академічного мистецтва від непрофесійної аудиторії, що в результаті дозволяє і самому мистецтву виконати свою функцію духовного облагородження особистості.

Для професійного зростання колективу та участі у конкурсних-фестивальних імпрезах високого рівня репертуар хору постійно збагачується творами від давньоукраїнської церковної монодії невідомих авторів XII століття до найсучасніших хорових композицій з особливими ефектами звуковидобування та застосування перкусії у творах сучасних композиторів.

Репертуар Хмельницького муніципального камерного хору сформований за такими напрямками:

- церковні монодії невідомих авторів XII–XVI ст. («Kyrie eleison», «Блажен муж» та ін.);
- хоріві концерти М. Березовського «Не отвержи мене во время старости», Д. Бортнянського «Скажи ми Господи кончину мою» (№ 32), «Да воскреснет Бог» (№ 34), А. Веделя «Благословлю Господа, вразумившего мя» (№28), М. Вербицького «Ангел вопіяше», М. Лисенка «Камо поїду» (пс. 138), О. Архангельського «Гласом моим», «Помышляю день страшный», «Господи, услыши молитву мою», П. Чеснокова «Да исправится молитва моя», В. Зубицького «Гори мої» та ін.;
- українська духовна спадщина С. Пекалицького, М. Дилецького, М. Березовського, Д. Бортнянського, М. Лисенка, М. Леонтовича, К. Стеценка, О. Архангельського, Г. Давидовського, Л. Дичко та ін.;
- обробки українських народних пісень – композитори М. Леонтович, С. Людкевич, К. Стеценко, О. Кошиць, В. Барвінський, М. Колесса, Є. Козак, І. Алексійчук та ін.;
- твори класичної та сучасної української музики Д. Бортнянського, А. Веделя, М. Лисенка, Б. Лятошинського, Л. Дичко, Є. Станковича, М.Скорика, В. Зубицького та ін.;
- зарубіжна духовна спадщина О. Лассо, Й. С. Баха, А. Вівальді, В. А. Моцарта, Й. Брамса, С. Рахманінова, П. Чеснокова, А. Шнітке, А. Пярта, Р. Твардовського, Ю. Свідера та ін.;
- зарубіжна музика ХХ століття таких митців, як М. Хоган, Х. Бусто, Ф. Пуленк, В. Кікта, Ф. Гуерреро, Х. Домінгес, Д. Ласкано та ін.;
- твори сучасної музики з шумовими ефектами та з використанням перкусії – автори М. Балема, В. Зубицький, А. Секко, Л. Попялкевич, І. Алексійчук, М. Хоган, І. Цмур та ін.

У процесі зростання творчого потенціалу колективу поповнюється і збагачується його репертуар. Так, сьогодні Хмельницький муніципальний камерний хор є виконавцем вершинних артефактів світової музичної культури – це «Реквієм» В. А. Моцарта, що прозвучав у супроводі симфонічного оркестру Хмельницької обласної філармонії на чолі із Вінстоном Вогелем (США) та солістами Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка; «Німецький реквієм» Й. Брамса з Академічним міським хором «Вінниця» у супроводі Академічного симфонічного оркестру Львівської обласної філармонії на чолі із Петером Марксом (Німеччина) та солістами зі Львова та Одеси; фінал Дев'ятої симфонії Л. ван Бетовена з одою Ф. Шиллера «До радості» з Львівським камерним хором «Глорія» та Академічним міським хором «Вінниця» у супроводі Академічного симфонічного оркестру Львівської обласної філармонії на чолі з диригентом Войцехом Родеком (Польща) та солістами (Польща); меса «Глорія» А-dur Дж. Пуччіні у супроводі симфонічного оркестру Хмельницької обласної філармонії на чолі з Вінстоном Вогелем (США) та солістами Львівського національного академічного театру опери та балету ім. С. Крушельницької; кантата «Глорія» А. Вівальді з камерним оркестром Хмельницької обласної філармонії під керівництвом Олександра Драгана; меса «Misericordias Domini» Й. Г. фон Райнбергера у супроводі органу (партію органу виконала заслужена артистка України Наталія Молдован) та ін.

Критики відзначають, що завдяки правильно підбраному репертуару за останні роки значно зросла виконавська майстерність співаків хору, і тепер колектив може виконувати й найскладнішу сучасну хорову музику. Наприклад, у 2011 році в авторському концерті Віктора Камінського прозвучала кантата-симфонія на вірші Ігоря Калинця «Україна. Хресна дорога».

Репертуарна політика хору, як зауважив художній керівник колективу, складається за принципом «концертності програми», тобто поряд із серйозними творами класичної та сучасної музики колектив виконує популярні та жартівливі. То ж публіка може насолоджуватися хоровими обробками творів, що стали всесвітньовідомими «шлягерами» – «Bohemian Rhapsody» Ф. Мерк'юрі, мексиканська народна пісня «La cucaracha», «Route 66» Б. Трупа, «The shadow of your smile» Дж. Мандела на сл. П. Вебстера, «Незнакомка» Ю. Фаліка на сл. О. Блока, «Gabriel's oboe» Е. Морріконе, «Му way» Ж. Рево, К. Франсуа на сл. П. Анкі, «Michelle» П. Маккартні та ін. Очевидно, це важливий крок до нових горизонтів у спілкуванні зі слухачем, розширення кола любителів хорового мистецтва.

Творчість колективу представлена на двох аудіоальбомах – «Шедеври слов'янської духовної музики», до якого увійшли кращі духовні твори М. Березовського, Д. Бортнянського, О. Львова, М. Вербицького, М. Лисенка, К. Стеценка, О. Архангельського, С. Рахманінова, Г. Давидовського, А. Шнітке, В. Булюкіна, та «Нова радість стала» з українськими колядками, щедрівками та новорічними піснями в обробці С. Людкевича, В. Барвінського, К. Стеценка, М. Леонтовича, М. Скорика, М. Колесси, Н. Нижанківського.

Хмельницький муніципальний камерний хор став лауреатом та учасником низки конкурсних, фестивальных і концертних акцій, причому перші успіхи отримав уже через два роки після початку діяльності: міжнародні – фестиваль «Інзадафест» (Бельгія, 2000), фестиваль хорових колективів «Чехановія Кантанс» (Польща, 2005 – визнано кращим колективом, 2009), конкурс-фестиваль камерних хорових колективів «Ялта–Вікторія–2007» (перше місце, додаткова нагорода за краще виконання твору сучасного українського композитора – три обробки балканських народних пісень «Царевчева ліра» Ірини Алексійчук), Пасхальний фестиваль музики «Resurexit» (Литва, 2008), фестиваль ім. П. Чайковського та Н. фон Мекк (Вінниця, 2009), хоровий конкурс професора Г. Дімітрова (Болгарія, 2010), хоровий конкурс «Марібор» (Словенія, 2011); всеукраїнські – конкурси хорової музики ім. Д. Січинського (Івано-Франківськ, 2000, 2005), хорового мистецтва ім. Лесі Українки (Луцьк, 2006, 2011), Відкритий фестиваль хорової музики «Співоча асамблея» (Хмельницький, 2009, 2011 – співорганізатор створення і проведення); регіональні – Фестиваль хорової музики ім. М. Леонтовича (Вінниця, 2004), джазовий фестиваль «Джаз-фест Поділля» (Хмельницький, 2005); Єпархіальний конкурс колядок «Христос рождається – Славимо Його!» (2009), Пасхальна Урочиста літургія в українській греко-католицькій церкві (2010); ряд інших музичних акцій в місті Хмельницькому – звіт художніх колективів та майстрів мистецтв «Тобі, Хмельницький, пісня мого серця!» (2008), творчі звіти Хмельниччини у місті Києві, де 2009 року хор був відзначений дипломом переможця регіонального туру «Мистецьким перевеслом квітчаємо свій край», Різдвяний сольний концерт «По всьому світу стала новина», Мала музична академія, присвячена 200-річному ювілею Ф. Ліста, урочисте закриття III Міжнародного фестивалю театрів ляльок «Дивень» (2010), заходи, приурочені Шевченківським дням, державним святкам, участь у богослужіннях та ін.

Молодий талановитий художній керівник і диригент Ігор Цмур, удостоєний 2009 року почесного звання «Заслужений діяч мистецтв України», користується авторитетом у музичних колах і любов'ю публіки. Зокрема, маестро був визнаний кращим диригентом на II Міжнародному фестивалі хорових колективів «Чехановія Кантанс» (Польща, 2005), отримав право керувати зведеним хором у фіналі акції (був виконаний хор євреїв «Va, pensiero, sull'ali dogate» з опери «Набукко» Дж. Верді); як керівник хору, що водночас виконує сольні партії, був відзначений як кращий солістом–диригент на Міжнародному конкурс-фестивалі камерних хорових колективів «Ялта–Вікторія–2007». Сьогодні – це відточений до філігранності, технічно бездоганний хор з власним виконавським обличчям та високою сценічною культурою. Так відгукується про кращі виступи колективу під керівництвом І. Цмура музична критика.

Виконуючи давню, класичну та сучасну українську музику, хор активно сприяє входженню вітчизняної культури до світового музичного простору і є одним із регіональних осередків, що активно розвивають сучасну українську хорову культуру. Тому у процесі інтерв'ю з маестро Ігорем Цмуром були розглянуті проблеми, що стосуються особливостей розвитку регіонального хорового мистецтва у соціокультурному континуумі України.

Особливості діяльності регіональних хорових колективів: проблеми та їх вирішення
І. Цмур вважає, що проблеми у діяльності хорових колективів у кожній області практично однакові. Насамперед це брак грамотних співаків, які можуть без попереднього розучування читати музичні тексти, не потребують додаткової роботи хормейстера з навчання вокальної техніки. По-друге, у багатьох хорах є проблема з формуванням чоловічого складу. Якщо жіночий склад сформувався як більш-менш стабільний, то чоловіча група потребує постійної організаційної уваги. І третє – фінансова сторона діяльності хорів. У місті Хмельницькому, як

запевняє І. Цмур, муніципальний хор отримує вагому підтримку міського голови Сергія Мельника, депутатського корпусу та управління культури міської ради. Керівник хору може озвучувати проблеми та сподіватися на їх вирішення. Наприклад, було профінансовано нові костюми для хору, декілька років тому відкрито нове приміщення з ремонтом для репетицій, яке викликає захоплені відгуки керівників та учасників колективів з інших областей, які приїжджають на відкритий фестиваль «Співоча асамблея», було профінансовано певні заходи. Проблемою лишається придбання автобуса для розширення можливостей гастрольної діяльності як за кордоном, так і в Україні.

Вирішення внутрішньої проблеми колективу щодо професійності хорового складу: через навчання самим хормейстером, відбір через кастинг чи пошук інших шляхів підвищення професійного рівня? Справа в тому, – вважає І. Цмур, – більшість цінних кадрів у вокальному плані після навчання у вищих навчальних закладах залишаються у великих містах – Києві, Львові, працюють у національних колективах, де у декілька разів вища заробітна плата, ніж на периферії. Тому, на думку маестро, що це більш ніж проблематично вирішити. Звичайно, при достойному фінансуванні всі музиканти не шукали б дві–три роботи, вони б тримались одного колективу, і фаховий рівень хорів був би вищим у будь-якому регіоні.

Питання стосовно репертуарної політики: твори яких стилів, жанрів сприймаються непрофесійним слухачем краще? Непрофесійним слухачам добре сприймається і духовна музика, і народна, особливо жартівлива, джазові композиції, твори розважального плану. Фахівцю потрібна нова музика, як правило, високого інтелектуального рівня. Звичайно, не кожен слухач може зрозуміти сучасну музику – вона для професійного слухача. Сьогодні в Україні, на жаль, хорова музика не користується популярністю серед підростаючого покоління, мало транслюється по радіо та на телебаченні, але ж так важливо, щоб українці збагачувались духовно, насолоджуючись красою та милозвучністю української пісні, яку пропагують вітчизняні колективи.

Як захочувати до хорової музики широке коло слухачів саме з непрофесійного кола? «На прикладі свого хорового колективу, – стверджує І. Цмур, – можу сказати, що ми працюємо в дитячих музичних школах, в загальноосвітніх закладах, у вищих навчальних закладах нашого міста і області. Насамперед потрібно з таких позицій виходити – починати зацікавлювати слухачів від юного покоління, привчати відвідувати концерти змалку.

Ваша думка з приводу фестивально-конкурсного процесу в Україні. Чи достатньо фестивалів хорової музики? «У нас цей процес розвинутий непогано, але мені здається, за браком коштів конкурсно-фестивальні дійства є не настільки якісними, якими мали б бути. Україна є однією із найспівочіших націй не тільки в Європі, а й у світі. Зважаючи на вокальні таланти українців, я думаю, що це, безперечно, потрібно підтримувати».

Спілкуючись з Ігорем Цмуром та аналізуючи діяльність Хмельницького муніципального камерного хору, склалося враження про маестро як про людину талановиту, динамічну, цілеспрямовану. Особисті якості керівника – і як адміністратора, і як музиканта – на нашу думку, є першою умовою успішної творчої діяльності будь-якого хорового колективу. Митець у процесі інтерв'ю окреслив найважливіші проблеми, які виникають в хорах обласних центрів. Прагнення митців – здійснити духовний поступ у розвитку держави, розвивати хорові колективи, що підтримують національні співочі традиції та достойно презентують вітчизняну культуру у світовому музичному просторі. Хмельницький камерний – один із колективів, що творчою діяльністю актуалізує регіональне хорове мистецтво як явище соціокультурного континууму України.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ковалик П. А. Хорове виконавство як феномен творчої взаємодії (з досвіду Київської хорової школи) : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – музичне мистецтво / Ковалик Павло Андрійович. – К., 2002. – 18 с.
2. Лашенко А. П. Українське хорове мистецтво ХХ ст. / Анатолій Лашенко // Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. Музичне виконавство. – Вип. 14. Кн. 6. – К., 1999. – С. 18–31.
3. Мартинюк А. К. Диригентсько-хорові школи в Україні і освіті / Анатолій Мартинюк // Теоретичні та практичні питання культурології : зб. наук. статей. – Вип. 3. – Запоріжжя : ЗДУ, 2000. – С. 106–112.
4. Марач О. М. Академічне хорове мистецтво у творчому вимірі V Всеукраїнського конкурсу імені Лесі Українки / Олександр Марач // Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: зб. наук. праць. – Вип. 7. – Луцьк : ВНУ імені Лесі Українки, 2011. – С. 461–473.
5. Марач О. М. Ідея духовності у творчому вияві камерного хору Оранта : погляд крізь двадцятиріччя / Олександр Марач // Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. праць. – Вип. 6. – Луцьк : РВВ «Вежа», 2010. – С. 196–204.
6. Марач О. М. Луцький костел святих Петра і Павла як осередок музичного мистецтва Волині / Олександр Марач // Актуальні питання культурології. Альманах наукового товариства «Афіна» кафедри культурології : Матеріали V Всеукраїнської науково-практичної конференції «Українська культура в контексті глобалізаційних трансформацій» : у 2-х тт. – Вип. 8. – Т. 2. – Рівне : РДГУ, 2010. – С. 182–185.
7. Марач О. М. Сучасне хорове виконавство в Україні : панорама явища / Олександр Марач // Матеріали V Міжнародної науково-практичної конференції студентів і аспірантів «Молода наука Волині : пріоритети та перспективи досліджень» : у 2-х тт. – Том 2. – Луцьк : ВНУ імені Лесі Українки, 2011. – С. 175–176.
8. Михайлець В. В. Вокальна основа хорового мистецтва : історичний та теоретичний аспекти : автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – музичне мистецтво / Михайлець Вікторія Вікторівна. – Одеса, 2004. – 18 с.
9. Римар Р. С. Хорове мистецтво Хмельниччини в контексті історичного процесу (друга половина ХІХ – початок ХХІ ст.) : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 – теорія та історія культури / Римар Росіна Сергіївна. – Львів, 2008. – 20 с.
10. Рожок В. І. Диригентське мистецтво України / Володимир Рожок. Музика і сучасність : Монографічні дослідження. Науково-популярні, критичні та публіцистичні твори. – К. : Книга пам'яті України, 2003. – С. 63–74.
11. Селезнева Н. О. Професіоналізм хормейстера. Психологічний та культурно-історичний аспекти : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – музичне мистецтво / Селезнева Наталія Олексіївна. – Одеса, 2004. – 16 с.
12. Творча характеристика Хмельницького муніципального камерного хору : [рукопис]. – 4 с.
13. Шатова І. О. Сильові основи Одеської хорової школи : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – музичне мистецтво / Шатова Ірина Олександрівна. – Одеса, 2005. – 16 с.

**ФОРТЕПИАННІ ПАРАФРАЗИ Ф. ЛІСТА ЗА ОПЕРАМИ ДЖ. ВЕРДІ:
«ЕРНАНІ», «РИГОЛЕТТО», «ТРУБАДУР»**

У статті розглядаються фортепіанні парафрази Ф. Ліста за операми Дж. Верді. Пропонується характеристика образів в оперних сценах та їх концертна демонстрація у парафразах.

Ключові слова: парафраза, образ, концертність, віртуозність, театральність.

Е. Ю. МАСЛЯЄВА

**ФОРТЕПИАННЫЕ ПАРАФРАЗЫ Ф. ЛИСТА ПО ОПЕРАМ ДЖ. ВЕРДИ:
«ЭРНАНИ», «РИГОЛЕТТО», «ТРУБАДУР»**

В статье рассматриваются фортепианные парафразы Ф. Листа по операм Дж. Верди. Предлагается характеристика образов в оперных сценах и их концертная демонстрация в парафразах.

Ключевые слова: парафраза, образ, концертность, виртуозность, театральность.

O. Y. MASLYAEVA

**PIANO PARAPHRASES BY F. LISZT IN THE OPERAS BY J. VERDI:
«ERNANI», «RIGOLETTO», «TROUBADOUR»**

The piano paraphrases by F. Liszt about the operas by J. Verdi are examined in this article. The description of images in the opera stages and its concerto demonstration in paraphrases are offered.

Key words: paraphrase, image, concerticality, virtuosity, theatricality.

Опери Дж. Верді та фортепіанні парафрази Ф. Ліста складають «золотий фонд» світової музичної класики. Це твори, що інтерпретуються виконавцями не одне століття. Разом з тим відкритою залишається проблема порівняння образів в оперних сценах та їх концертної демонстрації у парафразах, що й зумовило вибір теми статті.

Характеристика фортепіанних парафраз Ф. Ліста знайшла відображення у монографії Я. Мільштейна [16], у працях А. Дубовика [3; 4] та ін. Окремі відомості з цієї теми, знаходимо у дослідженнях таких учених, як О. Зінкевич [7; 8], Й. Ельгісер [5], Д. Колбін [12], Н. Кушка [14], І. Феруз [24] та ін.

Мета статті – дослідити характеристику образів в оперних сценах та їх концертну демонстрацію в парафразах Ф. Ліста.

Яу вважає Я. Мільштейн, Ф. Лист писав перекладення протягом усього творчого шляху, починаючи з 18 років [16]. До цього жанру попередньо зверталися Ф. Калькбреннер, А. Герц, Е. Прюдан, С. Тальберг та ін. Проте у творчості попередників Ф. Ліста парафрази слугували насамперед для того, щоб вразити тогочасну публіку карколомними пасажами, віртуозністю, блискучою технікою, а не передати задум опер, теми, з яких були використані (народні теми свідомо не беремо до уваги, бо вони потребують окремого дослідження). У Ф. Ліста цей жанр отримує нові риси. Композитор у створенні парафраз керується новими цілями – це передусім популяризація творів композиторів минулих епох (Г. Ф. Генделя, В. А. Моцарта, Л. ван Бетовена та ін.) і сучасних йому митців (Р. Вагнер, Дж. Верді, М. Мошоньї, Дж. Мейербер, К. М. Вебер та ін.). Серед композиторів, до яких звертався Ф. Лист, Я. Мільштейн у хронографі вказує таких авторів: В. Белліні, Л. Бертен, Р. Вагнер, К. М. Вебер, Дж. Верді, Ф. Ж. Галеві,

Г. Ф. Гендель, М. Глінка, Ш. Гуно, Г. Доніцетті, Дж. Доніцетті, Любитель з Петербурга, Дж. Мейєрбер, Ф. Мендельсон, М. Мошоньї, В. А. Моцарт, Д. Ф. Обер, Дж. Пучіні, Й. Й. Рафф, Дж. Россіні, Г. Спонтіні, П. Чайковський та ін. [16, с. 359–377].

За хронографом Я. Мільштейна, Ф. Ліст створив 8 творів на теми з опер Дж. Верді. Як вказує Н. Кашкадамова, «фортепіанне перекладення було для музиканта творчістю, а не роботою ремісника,... він намагався відтворити у них не «букву», а «дух» твору» [11, с. 251]. Звернемося до трьох із них, які, на нашу думку, різнопланово характеризують інтерпретацію Ф. Лістом вердієвських образів.

Опера «Ернані» написана Дж. Верді у 1844 році на лібрето Ф. М. П'яве за драмою Віктора Гюго «Ернані» про події 1520 року в Іспанії та Франції. Твір Ф. Ліста створений, як вказує Я. Мільштейн, не пізніше 1849 року [16, с. 364]. Ф. Ліст використовує кульмінаційну сцену III дії опери – її фінальний ансамбль, який Л. Соловцова характеризує як «підйомно-маршоподібний фінальний хор» [22, с. 141]. Вказана сцена складається із соло Дона Карлоса, що стає новообраним імператором Карлом V – «Великий Карл!», та ансамблю Ельвіри, Джованни, Ернані, Рікардо, Сільви та Яго з хором «Слава і честь Карлу V». Відбувається примирення Ернані – Хуана Арагонського з Доном Карлосом, в результаті фінал є глоріальною сценою прощення Карлом V «бандита» Ернані та славлення короля.

Ф. Ліст у парафразі використовує усі теми фіналу – тему урочистого соло Карло «Великий Карл!» (перша тема – А), похідну від неї тему ансамблю солістів з хором «Слава і честь Карлу V» (друга тема – В), тему Карло з ансамблем солістів і хором «Царський вінець» (третя тема – С). Як характерно для жанру романтичної фортепіанної парафрази, твір розпочинається вступом, який викликає аллюзії до оперної увертюри і нагадує про трагічну розв'язку опери. Першу тему композитор проводить без змін. У фактурному плані проведення теми чергується між регістрами, супровід у вигляді розкладених акордів теж розподіляється між різними партіями. Уже в темі В починається незначний розвиток. При вступі хору (тема В – «Слава і честь Карлу V») змінюється виклад, Ф. Ліст прагне передати усю міць хору, втілюючи це в акордовій триплановій фактурі, охоплює при цьому якомога більший діапазон клавіатури. Друга тема (тема В) після початкового проведення надається до варіаційного розвитку, чим Ф. Ліст акцентує прославлення милосердного короля. Композитор використовує акордову фактуру та крайні регістри при заповненні середини октавами (метод «аль фреско» для досягнення якнайбільшої звучності) [11, с. 276]. Далі слідує невелика каденція, де автор вдається до одного з найулюбленіших прийомів – *martellato*. Після стрімкого пасажу з'являється повторне проведення першої теми, проте змінюється фактура – тепер тема Карло огорнена різноманітними фігураціями. Соло Карло A¹ – розвиток початкової теми, після якої звучить третя тема (С), яку найбільше розвиває Ф. Ліст – тема Карло з ансамблем солістів і хором «Царський вінець», що проводиться двічі. Тут чергуються перегуки Карло та ансамблю солістів з хором. Партія Карло – мелодія у середньому регістрі, а також репліки ансамблю солістів та хору показані яскравою зміною регістру. При другому проведенні третьої теми ускладнюється фактура – нотний текст збагачується стрімкими фігураціями. Тема С розвивається секвенційно та модуляційно, виростаючи у самостійний розділ, в якому зосереджено кульмінацію парафрази. Композитор створює вільні варіації. Внаслідок динамізації теми С і достатньо розлогої каденції в парафразі чітко вимальовується складна двочастинність, де першу частину складає соло Карло, ансамбль та репріза соло з хором, а другу – варіаційний розвиток ансамблю «Царський вінець». У бравурній кодї композитор створює нову яскраву кульмінацію.

Опера «Ріголетто» написана Дж. Верді у 1851 році на лібрето Ф. М. П'яве, створене за драмою В. Гюго «Король забавляється». Дія відбувається у XVI ст. у Мантуї. Парафраза Ф. Ліста написана 1859 року [16, с. 364]. Вона побудована на темах квартету Герцога, Маддалени, Джильди і Ріголетто з III дії. У цій сцені Герцог зізнається в коханні Маддалені, на що вона кокетливо відповідає, Джильда підглядає за ними, а Ріголетто заспокоює доньку. Партії Герцога, Джильди, Маддалени та Ріголетто у квартеті переплітаються, пов'язані одна з одною постійним рухом. При цьому фрази Герцога пісенні, репліки Маддалени кокетливі, а

мелодії Джильди і Ріголетто відрізняються широкою наспівністю, емоційною наповненістю, схвильованістю, тривожністю. Квартет складається з двох частин, друга частина динамізована порівняно з першою; у ній переважають схвильовані та тривожні мотиви Джильди, в той час як у першій – мелодійно-протяжні мотиви Герцога.

У парафразі після вступу проводиться тема Герцога «Bella figlia dell amore» (тема А), що викладається октавою нижче оригіналу. Зі вступом Маддалени («Ah! Ah! rido ben di core») змінюється фактура – її партія викладена у верхньому регістрі в акордовому вигляді; ця тема підхоплюється темою Джильди. Композитор яскраво показує у нотах партії різних виконавців (партії Маддалени і Джильди різним шрифтом, а також у різних октавах). Ф. Ліст поступово ускладнює фактуру, охоплюючи якнайбільший діапазон фортепіано та динамічну градацію від *pp* до *fff*. Найбільшої уваги у цій парафразі він надає варіаційному розвитку теми Герцога з тріо Маддалени, Джильди і Ріголетто «Bella figlia dell amore». У Ф. Ліста тема Герцога проводиться двічі, при другому проведенні вона захована у різноманітні прикраси та фіоритури та потактово чергується з партією Маддалени, звучить епізод, якого немає у Дж. Верді – сповільнюється темп, створюється враження, ніби звучання «розчиняється». Після другого проведення теми Герцога розробляються інтонації Джильди з ансамблем, що також подаються двічі: спершу – в октавному викладі, а в другому проведенні – з ускладненням фактури, додаванням репетицій. Бравурна кода звучить у темпі *presto* в октавному викладі, створюючи арку до інтродукції.

Опера «Трубадур» написана 1853 року на лібрето С. Каммарано за однойменною драмою А. Г. Гутьєрреса, яка описує реальні події, що відбувалися в Іспанії у XV ст. Парафраза Ф. Ліста на теми з опери, як вказує Я. Мільштейн, написана, очевидно, 1859 року [16, с. 364]. Ф. Ліст використовує зі Сцени, арії Леонори та хору з IV дії лише теми арії Леонори та хору (заупокійної молитви *Miserere*) – див. таблицю¹.

Сцена в опері починається з похоронного дзвону, тему Леонори постійно супроводжує незмінний рівний ритм похоронних акордів. З'являється тема Манріко під звуки арфи – наспівна, протяжна, лірична тема, яка є абсолютно протилежною за характером до заупокійної молитви. Знову звучить молитва, згодом – пісня трубадура. «І нарешті зливаються разом полум'яні заклики Леонори, похмурий молитовний хор і світла прощальна пісня Манріко – вона панує над усім у цьому чудовому ансамблі, який розкриває з грандіозною, істинно шекспірівською силою усю трагедію, що переживають герої опери», – пише Л. Полякова [20, с. 73]. Тут, як і в квартеті з опери «Ріголетто», поєднуються протилежні образи та характери – заупокійні католицькі піснеспіви, тема Леонори, пісня Манріко та похоронна хода в оркестрі. Г. Берліоз назвав сцену з *Miserere* «чудовим виразом великої скорботи» [22, с. 295]. Ця молитва, що попереджує про страту, а також відчайдушний стан Леонори, прощання з коханим Манріко створюють надзвичайно драматичний ансамбль. Оркестр відображає характер похмурості, глибокого суму та безвихідності. Партія Леонори з низхідними інтонаціями також передає схвильованість, смуток. З появою теми у Манріко в мажорі на фоні арфи характер змінюється, проте вступ Леонори та хору, що співає молитву, повертають слухача в основний настрій. Сцена завершується мажором – демонстрацією героїчного бажання Леонори віддати своє життя за коханого (звучить тема «Я не забуду тебе!» в мажорі).

Парафраза Ф. Ліста починається зі вступу. Перша тема (А) у хорі «Боже, грішній душі зішли прощення!», як і інші хорові теми в парафразах, відображається акордовою фактурою, характеризується строгістю, чітким незмінним ритмом, дзвін імітується за допомогою *sforzando*. Втілення на фортепіано звучання хору та оркестру вимагає чіткого розділення планів фактури. Ф. Ліст зберігає тональності оригіналу. Друга тема (В) – тема Леонори «Мій Бог, що я чую!» – у першому проведенні звучить без змін. Схвильована атмосфера створюється за допомогою акомпануючих акордів. Лише ряд низхідних плачівних інтонацій Леонори композитор проводить двічі – другий раз на октаву нижче, прагнучи підкреслити страждання героїні. Третя тема (С) – тема Манріко «Тягнеться ніч похмуро» – звучить на октаву нижче, ніж

¹ На прикладі опери «Трубадур» Дж. Верді та парафрази Ф. Ліста подаємо порівняльну таблицю розвитку тематизму творів.

в оригіналі. В опері Манріко акомпанує собі на лютні. Ефект арфи Ф. Ліст досягає за допомогою акордів, що переносяться з нижнього діапазону у верхній, використовуючи трипланову фактуру – між партіями обох рук ведеться тема, на яку «накладаються» акорди. Друга частина парафрази підготовлена темою хору, який тепер створює ще більш зловісну атмосферу, знову імітується дзвін за допомогою прийомів *sforzando*, *tremolo*, *martellato*. У другому проведенні теми хору Ф. Ліст супроводжує її терцієвими «завиваннями» у верхньому регістрі та *tremolo* в нижньому, що надає звучанню ще більшої тривоги та відчаю. З'являється тема Леонори (тема В), що надзвичайно схвильовано виконується на фоні швидких пасажів, при цьому в нижньому регістрі витримується постійний незмінний рівний ритм, і це звучання відіграє роль оркестру. Зі вступом теми Манріко (В) Ф. Ліст ставить *pppp* (!), тема набуває більш інтимного характеру. Після теми Манріко композитор пише невелику каденцію – ланцюжок з низхідних інтервалів. Похідною від третьої теми є тема Леонори та Манріко, яку Ф. Ліст проводить спочатку без змін, а потім розширює за допомогою модуляції *As-dur* – *H-dur* – *As-dur* зі змінами та ускладненнями фактури: у третьому проведенні тема представлена у розширеному діапазоні, чергуюючись між партіями двох рук. Репліки Манріко звучать у басовому регістрі на *forte* октавами, тема Леонори викладена октавами та завуальована різноманітними фіоритурами, прикрасами зі стрімких пасажів. Парафраза закінчується бравурною кодою.

Аналіз вищевказаних парафраз дозволяє зробити такі висновки. Ф. Ліст у парафразах прагне втілити образи з опер, слідуючи за авторським нотним текстом, і вносить корективи стосовно форми – розширює її за допомогою використання принципу варіаційності. У проаналізованих творах на теми з опер Дж. Верді автор парафраз обирає такі сцени або концертні номери з опер, які показують сплетіння декількох характерів, ансамблі, наприклад: «Ріголетто» – квартет, «Трубадур» – «Miserere», сцена і арія Леонори за участю хору та Манріко, «Ернані» – хор «Oh sommo Carlo». Ф. Ліст не драматизує образи, він посилює їх. Наприклад, у парафразі на теми квартету з «Ріголетто» композитор переносить кокетливі інтонації Маддалени у басовий регістр, і образ набуває стривоженого характеру. У парафразі на теми з опери «Трубадур» Ф. Ліст у другому розділі арії Леонори *molto appassionato* робить декілька модуляцій, нагнітання, використовує зменшені гармонії, ускладнює фактуру – проведення тем Леонори та реплік Манріко, посилюючи цим образи Леонори і Манріко. У парафразі на теми з опери «Ернані» він мелодію хору дещо трансформує – насичує більшим драматизмом за допомогою проведення теми секвенційним ходом і модуляціями в декілька тональностей.

У фортепіанній стилістиці Ф. Ліст надзвичайно чітко передає характеристики головних персонажів, оркеструє фортепіанну партію, використовує широкий діапазон інструмента та всі його тембральні можливості, намагається передати основну ідею опери та обирає саме ті сцени та теми для творів, які здебільшого є кульмінаційними моментами в операх та найбільш драматично напруженими. Важливою рисою фортепіанних парафраз Ф. Ліста є театральність, привнесення у виконання акторської майстерності, при цьому ці твори вимагають від виконавця високої технічної майстерності, досконалого володіння інструментом.

Драматургія парафраз Ф. Ліста на теми з опер Дж. Верді передбачає взаємодію тем, що відображає головні колізії оригіналу. Як вказує Б. Бородін, основною тут є не піаністична, а семантична лінія розвитку. Їх форма, як правило, більш індивідуалізована і відображає інтерпретаційні наміри автора у відношенні до оригіналу [2]. Зокрема, завершення парафраз може не мати бравурного характеру, якщо він суперечить авторському задуму (наприклад, *Aida* – *Paraphrase* Ф. Ліста).

Створення фортепіанних парафраз на оперні теми вимагає великої роботи і досконалого знання партитури потрібного твору, щоб втілити на фортепіано необхідні образи та характери. У розглянутих вище трьох парафразах Ф. Ліста розвиток відбувається насамперед за допомогою фактурно-динамічних засобів, ці твори зумовлені концертно-демонстраційними потребами композитора-піаніста.

ЛІТЕРАТУРА

1. Александрова В. Ференц Лист. 1811–1886 : Краткий очерк жизни и творчества / В. Александрова, Е. Мейлих. – Ленинград : Музыка, 1968. – 128 с.
2. Бородин Б. Б. Феномен фортепианной транскрипции: опыт комплексного исследования : дисс. ... док. искусств. : 17.00.02 – музыкальное искусство / Бородин Борис Борисович. – М., 2006. – 434 с.
3. Дубовик А. В. О роли ранних фантазий на оперные темы в становлении композиторского стиля Ф. Листа / Аркадий Дубовик // Выразительные средства музыки : межвуз. сб. – Красноярск : б/и, 1988. – С. 80–100.
4. Дубовик А. В. Фантазии на оперные темы в фортепианном творчестве Ф. Листа / Аркадий Дубовик. – Ленинград : Музыка, 1985. – 63 с.
5. Ельгісер Й. Ференц Лист у Чернівцях : доповідь на науковій конференції «Ф. Лист та піаністична культура ХХ ст.» / Й. Ельгісер. – Кіровоград, 1999 ; [Рукопис].
6. Заранський В. Український скрипковий концерт / Володимир Заранський. – Львів : Сполом, 2003. – 221 с.
7. Зінькевич О. Ференц Лист у Києві / Олена Зінькевич // Українська музична спадщина : статті, матеріали, документи. – Вип. 1. – К., 1989. – С. 53–66.
8. Зінькевич О. Ференц Лист в Україні / Олена Зінькевич // Український музичний архів : документи і матеріали. – Вип. 1. – К., 1995. – С. 105–125.
9. Золоті сторінки музичної історії України. Ференц Лист та піаністична культура ХХ-го століття : зб. ст. та матеріалів / Асоц. піаністів-педагогів України. – Кіровоград : КДПУ ім. В. Винниченка, 1999. – 120 с.
10. Катрич О. Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) : дослідження / Ольга Катрич. – К. – Дрогобич, 2000. – 100 с.
11. Кашкадамова Н. Історія фортепіанного мистецтва ХІХ ст. : підручник / Наталія Кашкадамова. – Тернопіль : Астон, 2006. – 608 с.
12. Колбін Д. Виступи Ференца Листа у Львові / Д. Колбін // Musica Galiciana. – Т. 3. – Л., 1999. – С. 189–195.
13. Кушка Н. Ференц Лист на Вінниччині / Н. Кушка. – Вінниця : б/в, 2005. – 12 с.
14. Кушка Н. Ференц Лист на Вінниччині : міфи та факти / Н. Кушка // Студії мистецтвознавчі. – 2007. – Ч. 2. – С. 7–14.
15. Маркези Г. Опера : путеводитель. От истоков до наших дней / Г. Маркези. – М. : Музыка, 1990. – 383 с.
16. Мильштейн Я. Ф. Лист [изд. 2-е, расшир. и доп.] : В 2-х томах / Яков Мильштейн. – М. : Музыка. – Т. 1. – 1971. – 864 с. ; Т. 2. – 1956. – 600 с.
17. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа) / Виктор Москаленко. – К. : Изд-во Киев. гос. конс., 1994. – 157 с.
18. Надор Т. Если бы Лист вёл дневник [Текст] / Т. Надор. – Будапешт : Корвина. – 1988. – 350 с.
19. Науковий вісник національної академії України ім. П. І. Чайковського, вип.13. Чотири століття опери. Оперні школи ХІХ – ХХ ст. – К., 2000. – 220 с.
20. Полякова Л. «Трубадур» Верди / Л. Полякова. – М. : Музыка, 1963. – 124 с.
21. Раабен Л. Советский инструментальный концерт / Лев Раабен. – Л. : Музыка, 1967. – 308 с.
22. Соловцова Л. Джузеппе Верди / Л. Соловцова. – М. : Музыка, 1966. – 675 с.
23. Стасов В. Лист, Шуман и Берлиоз в России / В. Стасов. – М. : Советский композитор, 1954. – 163 с.
24. Феруз І. Інтонаційні основи музичної виразності Ф. Листа / І. Феруз // Золоті сторінки музичної історії України. Ф. Лист та піаністична культура ХХ ст. : зб. статей. – Кіровоград, 1999. – С. 76–81.

Таблиця 1

Сцена з опери «Грубадур» Дж. Верді	A	Вступ хору «Боже, грішній душі зшли прощення!»	B	Тема Леонори «Мій Бог, що я чую!»	C	Тема Манріко «Тягнеться ніч похмуро»	A ¹	Хор «Боже, грішній душі зшли прощення!»	B	Тема Леонори «Тут в башті»	C	Тема Манріко «Кров ю плачу своєю»	Каденція Тема «Тебе я не забуду!»
	as-moll	9 т.	as-moll	9 т.	As-dur	8 т.	as-moll	9 т.	as-moll	9 т.	As-dur	7 т.	As-dur
	A	Вступ	B	Тема Леонори	C	Тема Манріко	A1	Хор	B1	Тема Леонори з хором	C1	Тема Манріко	Каденція
	as-moll	9 т.	as-moll	10 т.	As-dur	8 т.	as-moll	9 т.	as-moll	10 т.	As-dur	7 т.	As-dur
													Розвиток теми «Тебе я не забуду!»
													As-dur
													H-dur
													D-dur
													As-dur
													16 т.
												3 т.	
												7 т.	
												16 т.	

ВІДОБРАЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ МЕНТАЛЬНОСТІ У СУЧАСНІЙ ХОРОВІЙ МУЗИЦІ НА ОСНОВІ ТРАНСФОРМОВАНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ПІСЕННОСТІ

У статті розглядається художнє відображення «вольового» та «сердечного» елементів української національної ментальності у сучасній хорovій музиці на основі трансформованої пісенності на прикладі кантати Лесі Дичко «Червона калина». Аналізується взаємодія вказаних ментальних елементів. Зроблені висновки про синтез «лицарського» волепрагнення і «материнського» кордоцентризму, втілених в українській пісенності та в її художній трансформації у сучасній музиці.

Ключові слова: кордоцентризм, волепрагнення, українська національна ментальність, музична мова, відображення.

В. Н. ДРАГАНЧУК

ОТРАЖЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ МЕНТАЛЬНОСТИ В СОВРЕМЕННОЙ ХОРОВОЙ МУЗЫКЕ НА ОСНОВЕ ТРАНСФОРМИРОВАННОЙ УКРАИНСКОЙ ПЕСЕННОСТИ

В статье рассматривается художественное отражение «волевого» и «сердечного» элементов украинской национальной ментальности в современной хоровой музыке на основе трансформированной песенности на примере кантаты Леси Дычко «Красная калина». Анализируется взаимодействие указанных ментальных элементов. Сделаны выводы о синтезе «рыцарского» стремления к воле и «материнского» кордоцентризма, воплощенных в украинской песенности и в ее художественной трансформации в современной музыке.

Ключевые слова: кордоцентризм, стремление к воле, украинская национальная ментальность, музыкальный язык, отображение.

V. M. DRAGANCHUK

THE REFLECTION OF NATIONAL MENTALITY IN THE MODERN CHORAL MUSIC ON A BASIS OF A TRANSFORMED UKRAINIAN SONGS

The art reflection of «volitional» and «cardiac» elements of Ukrainian national mentality in modern choral music on a basis of transformed songs on the example of Lesya Dychko's cantata «Red viburnum» is examined in the article. The cooperation of the indicated mental elements is analysed. The conclusions about the synthesis of «knight's» volitional aspiration and «maternal» cardiocentrism incarnate in Ukrainian songs and in her art transformation in modern music are written.

Key words: cardiocentrism, volitional aspiration, Ukrainian national mentality, musical language, reflection.

Розуміння процесів соціокультурного розвитку суспільства є адекватним за умови глибинного пізнання ментальної сутності того чи іншого народу. Нація пізнається у своїй культурі, насамперед у найбільш «знакових» її жанрах, яким для українців є пісенний. Окрім автентичних взірців жанру, пісенність у трансформованому вигляді представлена у хорovій і вокальній творчості і є фольклорним варіантом літературно-музичного тексту. Це той народний первінь, на якому базуються усі шаблі авторських літературно-музичних артефактів. Концептуальне бачення відображення української ментальності у хорovій і вокальній творчості композиторів національної школи спирається на розуміння семантичних кодів української літератури, насамперед характерних для української ментальності аklасичних стилів (бароко,

романтизму, модернізму) – кодів, з яких виростає ментальне поле сучасних музичних артефактів. Але насамперед звернемося до матеріалу, у якому трансформовано *фольклорні літературно-музичні джерела* як такі, що втілюють *первинний семантичний код національної ментальності*, і здійснимо це на прикладі кантати Лесі Дичко «Червона калина», – яскравого явища у річищі музичного неофольклоризму, представленого композиторами-шістдесятниками «новою фольклорною хвилею».

Проблема фольклоризму та неофольклоризму в музичному мистецтві в цілому та «нової фольклорної хвилі» в українській музиці зокрема опрацьовується у дослідженнях таких вчених як А. Гончаров [1], О. Дерев'янченко [3], О. Мурзіна [7], С. Павлишин [9], О. Письменна [11] та ін. Творчість Лесі Дичко аналізується у працях С. Грици [2], Лю Пархоменко [10], О. Письменної [11], Н. Степаненко [12] та ін.

Поняття «музична ментальність», яке виникає у контексті цього дослідження, адже є результатом відображення ментальності нації чи індивіда у музиці, пропонуємо трактувати як спосіб мислення, як музичну призму, через яку людина дивиться на цей світ і на себе в цьому світі. Вивченню явища музичної ментальності присвячена праця Г. Джулай [4]. Керуючись дослідженнями таких вчених, як М. Захарченко, Є. Причепій та інших, авторка розмежовує два поняття. Перше – це *менталітет* (від англ. *mentality*) – «сформована система елементів духовного життя і світосприймання, яка зумовлює відповідні стереотипи поведінки... своєрідний «характер» людей, соціокультурний феномен, який перебуває у тісному взаємозв'язку з історією розвитку суспільства» [4, с. 5]. Друге – це власне *ментальність* (від лат. *mens*), що означає «спосіб мислення» [4, с. 5], загальну духовну налаштованість соціальної групи або індивіда як носія певної ментальності до навколишнього світу.

Поглянувши на теорію музичної ментальності з музично-психологічних позицій, «виходимо» на постулати корифея музичної психології Е. Курта, відповідно до вчення якого музика основана на психічній енергії, звук є явищем швидше психічного, аніж фізичного порядку (ми можемо уявляти звук внутрішнім слухом, він не буде звучати реально, але буде звучати «всередині нас»); музика – це енергетичний простір, пов'язаний з людською свідомістю, психічною енергією [6]. Музичне мистецтво, що несе певну психічну енергію, дух, відображає характер, той чи інший спосіб мислення нації чи індивіда, діє на нас на світоглядному та енергетичному рівнях; розвиває ті чи інші (в залежності від характеру твору) складові психічного устрою; як психоінформаційна система потужної дії впливає й на динаміку національного та особистісного характеру.

Мета статті полягає у вирізненні архетипів національної ментальності, відображених у сучасній хоровій музиці на основі трансформованої української пісенності – у контексті концептуального бачення відображення української ментальності у музичних артефактах національної композиторської школи (за семантичними кодами української літератури).

Хорова творчість Лесі Дичко демонструє діалог із вічними джерелами духовних надбань народу та із сучасною естетико-стильовою множинністю. Творча манера композиторки основана на новаторському прочитанні прадавньо-фольклорних, вітчизняно-історичних, сакральних джерел шляхом трансформації національно-духовних вербально-музичних (поетичних, ладо-інтонаційних, метро-ритмічних) смислових сутностей у сучасну мистецьку площину, у якій постає індивідуально-інтерпретована ідея художнього твору. Леся Дичко «не використовує цитат, а на основі стильових особливостей жанрів календарного циклу, історичних пісень створює нові мелодії, виробляє свій індивідуальний стиль, наскрізь просякнутий духом старовинної народної музики. У зв'язку з цим порушуються питання глибинного зв'язку з народнопісенними зразками саме в хорових жанрах. Пісенність виступає як узагальнена естетична категорія з властивими для неї метафорами, символами, конкретними персонажами. Композиторка, звертаючись до архаїчних фольклорних жанрів, творить на їх основі нові хорові композиції (поєми для хору, ораторії-літописи, хорові концерти, сюїти)» – пише О. Письменна, аналізуючи засади хорового мислення у творчому доробку Л. Дичко [11, с. 6]. На унікальність постаті композиторки у часовому діалозі вказує Н. Степаненко: «...Головна її (Лесі Дичко – В. Д.) особливість – у гострому відчутті Часу. В цьому – часто не

одностайне погодження з ним, а порушення сприйняття. Поява кожного з творів – своєчасна та органічна. Згадаймо... стійку долю, у період суперечливих 70-х років, кантати «Червона калина...» [12, с. 128]. Про це пише Лю Пархоменко: «Опоетизоване відтворення образів історичної визвольної боротьби в час брежневського посилення ідеологічного тиску (саме тоді нещадно критикується О. Гончар за «Собор») було ризикованим. А особливо тому, що художня концепція спиралась не на усталену традицію незмінних фольклорних мелодій, а на авторське проінтонування слів давніх історичних пісень» [10, с. 8]. Отож, символічно, що вже сама поява героїко-драматичної кантати «Червона калина» на тексти старовинних українських пісень XIV–XVII століть (для мішаного хору, солістів, двох фортепіано, арфи та ударних інструментів) у 1968 році стало *явищем*, явищем демонстрації *вольового* начала.

Лицарсько-вольове у найбільш буквальному (історичному) розумінні представлене в ренесансно-бароковому типі української народної культури, яку символізують «люди вільного ратного духу, «вогненні душі» козаків, степових лицарів...» [5, с. 85]. У цьому контексті про лицарсько-вольове будемо говорити як про вольовий-активний-енергійний-рішучий елемент психічного складу нації, що яскраво виявився в українському лицарстві – козацтві. У кантаті «Червона калина» лицарське представлене персонажами Байди (образом запорізького лицаря Дмитра Вишневецького-Байди) та козака Нечая (Данила Нечая, одного із соратників Богдана Хмельницького). Також образами сокола та орла. Як пише О. Найден, досліджуючи походження і функції образів в українській народній картині, «...в багатьох казках, колядках, билинах, думах, ліричних піснях тощо, у своїх семантичних підвалинах має зв'язок із птахом, за допомогою якого герой здійснював подорож до потойбічної країни предків і повертався назад» [8, с. 41]. Чи не таким птахом – соколом – полинув узагальнений герой «в чужу сторонуньку шукать таланоньку» та й повернувся «на третє літо»?

Червона калина як символ України має подвійне трактування: і у вигляді тужливого жіночого «*Чи я в лузі не калина була? Чи я в лузі не червоною була?*» (II частина), і як лицарсько-вольова Україна – «*Ой зйдемоь, миле браття, на високу могилу та посадим, миле браття, червону калину. Щоб зійшла лицарська слава на всю Україну!*» (V частина, фінал) – як символічне відновлення, «оживання» цього елемента національної ментальності. Твір поєднує в своєму лексичному словнику інтонаційний тезаурус від плачу й обрядовості до думи та героїки історичної пісні в сучасному перевтіленні, демонструє таку архітектоніку кордоцентричного та лицарсько-вольового елементів національної ментальності, що виявляє кресцендууючу динаміку лицарсько-вольового.

У першій частині – «Побратався сокіл з сизокрилим орлом» – цей елемент національної ментальності з'являється в кульмінації на словах Сокола: «*Бодай тії пани та й не панували, ой що моїх діток в чужий край заслали!*». На противагу кордоцентричності від початку частини, що проявляється у виразній наспівності солюючого тенора, прозорості фактури, в процесі розгортання твору розвиток все більше ускладнюється, насичується дисонантністю акордова вертикаль, що готує цю «зав'язку лицарсько-вольового» на *tragico*, де речитативність в партії соліста, «вибухові» квартово-секундові вертикальні нагромадження в партіях арфи та першого фортепіано на драматичному фоні другого фортепіано та ударних контрастують з тужливо-драматичними низхідними секундовими ходами в хоровій партії тенора на підтримці басових партій. В апогеї зображення лицарсько-вольового в партії першого фортепіано на *ff* – «персональний» акорд Лесі Дичко – «gis-h-dis» з доданим тоном «ais», який дисонує із «g-b-d» в соліста, хору та інших інструментів, що ще більше загострюється тритоновим співвідношенням педального баса «cis» в партії першого фортепіано із вказаним «g-b-d». Але це – лише зав'язка лицарсько-вольового, на фоні загального кордоцентричного характеру, оскільки частина завершується «післямовою», яка стає тихою кульмінацією – тужливим спогадом про діток в партії соліста.

Друга частина – «Козак од'їжджає, дівчинонька плаче. Чи я в лузі не калина була» – демонструє дві грані відображення кордоцентричного – через тризвучний виклад інтонацій плачу у вступі; через розспівність, переважну лінеарність мислення, більш прозору фактуру, використання трихордових поспівок, двозначної (терцієвої, інколи квартової) стрічки у її першій частині, ладову мінливість – в другій, де солююче мецо-сопрано втілює образ дівчини-калини як відображення *кордоцентричної сутності України*.

У центрі кантати – могутня, велична «Пісня про Байду» (третя частина), що втілено виразністю мовно-мелодичних інтонацій, активним зіставленням тризвуків («акордів-тональностей») в інструментальних партіях, виходом за межі традиційного тонального мислення, в подальшому розгортанні – метро-ритмічною складністю, розшаруванням фактури, використанням вільного інтонування в партії хору тощо. У частині зображається індивідуальний образ Байди – «...*Висить Байда на дубочку, та не день, не два, та й не одну нічку...*» та однією стрілою нищить турецьких «царя», «царицю» й «доньку» (узагальнені образи турецького ворога) – що є в кантаті уособленням всього українського характерного козацтва.

Плач «Сину мій, дитино моя» (четверта частина) є кульмінацією кордоцентричного в кантаті. Проникливість плачу з його виразною емоційністю – ліричністю, хвилюванням, напруженістю, ніжністю – втілюється мелодичною розспівністю, подекуди з орнаментикою, ритмічною вільністю, ладовою та метричною мінливістю, і все це – в партії солюючого сопрано, що створює образ Матері, Матері-України на фоні жіночих хорових партій з мінімальним використанням інструментів (здебільшого арфа).

Четверта та п'ята частини «Пісня про козака Нечая» (*attacca*) частини – є кульмінаційним втіленням двох складових української національної ментальності – кордоцентричного та вольового в їх образному, сутнісному контрасті, де на найвищій щабель виводиться вольове. Пульсуюча ритмічність, фактурне нагромадження від рецитації на фоні ударних до поступово залучення все більшої кількості виконавців, поліпластовість жіночого та чоловічого хорів («*Утікаймо, Нечаю...*» та «*Не вспів козак, не вспів Нечай на коника спасти, як став ляшків, як став панків, як капусту сікти...*»), підкреслена септімівість і секундово-квартівість вертикальних структур при підході до героїко-драматичної кульмінації, де на витриманий «b-d-f» накладається мелодична лінія в натуральному b-moll в партіях басів із переходом у більш світлу дієзну сферу на фоні «fis-a-cis». Величне завершення «*Ой зійдемося, миле браття, на високу могилу...*», де яскраво відображено історичну пісенність української народної творчості, підводить до натхненного апофеозу «... *щоб зійшла лицарська слава на всю Україну*» на найвищій кульмінаційній хвилі втілення лицарсько-вольової сутності в українській національній ментальності, трактування калини як символу вольової України, відновлення, «оживання» цього елемента національної ментальності. Це показано величною чистотою хорового звучання з «проривом» у світлий G-dur, що підкріплюється колоритною послідовністю мажорних «тризвуків-тональностей» у партіях фортепіано та арфи.

Таким чином, кантата Лесі Дичко «Червона калина», кореспондуючи до інтонаційного та ладового «національного музичного словника», діалогізуючи на рівні часовому – із вічними джерелами духовних надбань народу та просторовому – із сучасною естетико-стильовою множинністю, відображає світовідчуття, притаманне українцям, з позицій сучасного мислення. В цілому для втілення лицарсько-вольового використовуються взаємопроникнення горизонталі та вертикалі, співзвуччя нетерцієвої будови або з доданими тонами, вертикальні ускладнення, полігармонія, «акорди-тональності» і, разом із тим, класично-тональні звучання, фактурні нашарування, елементи речитації тощо. Натомість кордоцентричне відображається через розспівність, використання інтонацій плачу, трихордових поспівок, переважну лінеарність мислення, ладову мінливість, використання двозначної (терцієвої, інколи квартової) стрічки, більш прозорої фактури тощо. Ці засоби створюють музичне відображення образно-тематичного контрасту кордоцентричного та лицарсько-вольового елементів національної ментальності на рівні всієї кантати. Музично-мовне втілення лицарсько-вольового як окремої образної сфери, його крещендуюча динаміка в архітектоніці твору, що показує домінуючу роль вольового в семантиці кантати, яскраво демонструють значення «Червоної калини» як художнього підкреслення лицарсько-вольового елемента в українській національній ментальності.

Хорова та вокальна музика на основі трансформованої народної пісенності є ґрунтом, з якого проростають варіанти відображення української ментальності у музичних артефактах, створених за семантичними кодами літератури.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гончаров А. О. Неофольклоризм як художньо-естетичне явище в музичному мистецтві / Анатолій Гончаров // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Вип. 18 : Музичне виконавство. – Кн. 7. – К., 2001. – С. 37–47.
2. Грица С. Вступне слово / Софія Грица // Леся Дичко. Літургії. Хорові твори. – К. : Музична Україна, 2004. – С. 5–9.
3. Дерев'янченко О. О. Неофольклоризм у музичному мистецтві: статика та динаміка розвитку в першій половині ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 – музичне мистецтво / Дерев'янченко Олена Олександрівна. – К., 2005. – 19 с.
4. Джулай Г. А. Музична ментальність: соціально-філософський аналіз : автореф. дис. ... канд. філософ. наук : 09.00.03 – соціальна філософія та філософія історії / Джулай Ганна Андріївна. – Одеса, 2003. – 24 с.
5. Кримський С. Архетипи української культури / С. Кримський // Вісник НАНУ. – 1998 – № 7–8. – С. 74–87.
6. Курт Э. Музыкальная психология [гл. 1 : Тонпсихология и музыкальная психология, гл. 3] / Эрнст Курт // Номо Musicus. Альманах музыкальной психологии. – 2001. – М. : МГК. – С. 7–54.
7. Мурзина О. Фольклорний текст та його прагматика (про дослідження пісенного тексту) / Олена Мурзина // Текст музичного твору: практика і теорія : Зб. ст. – Київське музикознавство. – Вип. 7. – К., 2001. – С. 121–129.
8. Найден О. С. Українська народна картина. Фольклорний та етноісторичний аспекти походження і функцій образів : автореф. дис. ... докт. мистецтвознавства : 17.00.01 – теорія та історія культури / Найден Олександр Семенович. – К., 1997. – 54 с.
9. Павлишин С. Музика двадцятого століття : Навчальний посібник / Стефанія Павлишин. – Л. : Бак, 2005. – 232 с.
10. Пархоменко Лю. Обриси творчого шляху Лесі Дичко / Лю Пархоменко // Леся Дичко : грані творчості: Зб. статей. – Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. – Вип. 19. – Кн. 3. – К., 2002. – С. 6–12.
11. Письменна О. Б. Музична мова хорових творів Лесі Дичко : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – музичне мистецтво / Письменна Оксана Богданівна. – Львів, 2004. – 16 с.
12. Степаненко Н. Кольорова семантика в хорових творах Л. Дичко (на прикладі творів «У Києві зорі» та «І нарекоша ім'я Київ») / Н. Степаненко // Леся Дичко : грані творчості : Зб. статей. – Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. – Вип. 19. – Кн. 3. – К., 2002. – С. 128–135.

УДК 784 (4УКР) «17»

І. Л. БЕРМЕС

**ГЛУХІВСЬКА СПІВОЧА ШКОЛА ЯК ПІДҐРУНТЯ ВІТЧИЗНЯНОЇ
ПРОФЕСІЙНОЇ ВОКАЛЬНО-ХОРОВОЇ ОСВІТИ У ХVІІІ СТОЛІТТІ**

У статті визначено значущість феномену Глухівської школи співу в соціокультурних процесах ХVІІІ ст. З'ясовуються засади функціонування школи, її традиції.

Ключові слова: Глухів, спів, відбір, підготовка.

ГЛУХОВСКАЯ ПЕВЧЕСКАЯ ШКОЛА КАК ОСНОВА ОТЕЧЕСТВЕННОГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ВОКАЛЬНО-ХОРОВОГО ОБРАЗОВАНИЯ В XVIII ВЕКЕ

В статье предопределена значимость феномена Глуховской школы пения в социокультурных процессах XVIII ст. Выясняются принципы функционирования школы, ее традиции.

Ключевые слова: Глухов, пение, отбор, подготовка.

I. L. BERMES

GLUKHIV SINGING SCHOOL AS THE BASIS OF NATIVE PROFESSIONAL VOCAL AND CHORAL EDUCATION IN THE XVIIIth CENTURY

The article defines the significance of Glukhiv singing school phenomenon in the sociocultural process of the XVIIIth century. It also deals with the principles of the school functioning and its traditions.

Key words: Glukhiv, singing, selection, training.

Культурний розвиток суспільства в діахронічному аспекті – невпинний процес, спрямований на засвоєння та використання здобутків минулого, водночас – формування на їхній основі нових надбань і їх впровадження у практику. Це стосується передусім музичної освіти – одного з вагомих чинників культурного піднесення, у якому найбільш повно проявляється механізм збереження та трансляції досвіду. Принципи та методи організації навчально-освітньої діяльності вельми часто репрезентують присутні взірці культуротворчого поступу, стають органічним елементом загальнонаціональної освітньої системи. Врешті-решт, вивчення музично-освітніх традицій минулого – це засіб передачі культурних цінностей, «канал», через який проходить головний для цієї культури зміст, у котрому «органічно поєднується старе й нове, генеруються нові моделі дійсності» [2, с. 2].

У XVIII ст. в козацько-гетьманській державі склалися досить сприятливі умови для піднесення освіти, зокрема спеціальної, професійно зорієнтованої – музичної. Блискучим репрезентантом цього креативу була діяльність Глухівської школи співу та інструментальної музики, що близько сорока років утримувала статус центру виховання фахівців у галузі музичного мистецтва, піднесення української вокально-хорової культури. У цьому першому на Лівобережній Україні музичному навчальному закладі сформувалися традиції, що сприяли закладенню фундаментальних основ вітчизняного вокально-хорового виховання.

Глухівська музична школа – взірець високого вишколу співаків (дітей і дорослих), підготовки кадрів для виконавських колективів, зокрема Петербурзької придворної капели. Її значення в піднесенні української музичної освіти і культури важко переоцінити. Життєдайність цього музично-освітнього закладу виявляється в тісному зв'язку музичної практики з джерелами національної культури, споконвічними українськими художніми та світоглядними традиціями.

Дослідження про Глухівську школу співаків не мають цілеспрямованого та систематичного характеру. Саме з цієї причини матеріалів про цей навчальний заклад обмаль: стаття П. Єфименка «Школа для обучения певчих, назначавшихся ко двору», вміщена в часописі «Киевская старина» (1883), та праця К. Харламповича «Малороссийские влияния на великорусскую церковную жизнь» (Казань, 1914); розвідки українських учених, зокрема К. Майбурової [8] та В. Іванова [4]. Діяльність цього навчального осередку частково була предметом уваги Л. Корній (Історія української музики. Ч.1 (від найдавніших часів до першої половини XVIII ст.), В. Іванова (Співацька освіта в Україні у XVIII ст.), Д. Антоновича (Українська культура), Л. Горенко («Про набори українських співаків до Придворної імператорської капели (XVII – XIX ст.)»), А. Болгарського та Д. Болгарського (Сучасні тенденції розвитку музичної освіти в Україні), А. Кулієвої (Історичні засновки української

традиційної освіти при церкві та музичний професіоналізм), О. Васюти (До витоків вокального та вокально-хорового мистецтва Чернігівщини (XVII–XVIII ст.), В. Михайлець (Вокальна основа хорового мистецтва: історичний та теоретичний аспекти) та ін. Феномен Глухівської школи досліджували також Г. Локощенко, О. Кононова, М. Рибаків, В. Белашов.

Мета статті – систематизація матеріалів про Глухівську співочу школу як навчальний заклад, що відіграв вагомий роль у формуванні засад музичного професіоналізму у вітчизняній культурі.

У невеликому Глухові – резиденції гетьманського уряду, що відіграв значну роль у суспільному і культурному житті України, ще до офіційного відкриття музичної школи, у 10-х–30-х роках XVIII ст. проводився відбір дітей із достатніми музичними здібностями (насамперед бралися до уваги вокальні дані та координація між слухом і голосом – І. Б.) для подальшого навчання. Ця практика здійснювалася під контролем гетьмана та генеральної старшини. Тому указ Колегії іноземних справ (від 24 серпня 1730 р.) – «учредить школу и определить мастеров для отправления в дом Ея императорского величества...» [4, с. 21] – тільки легалізував уже чинну систему.

Глухівська співоча школа, яку В. Іванов слушно називає першим вітчизняним навчальним центром «вокально-хорової... освіти» [4, с. 21], була заснована за наказом імператриці Анни Іоанівни та за сприяння гетьмана України Д. Апостола. Цим навчальним осередком опікувалися гетьмани І. Скоропадський, П. Полуботок, К. Розумовський та ін. Вони не тільки були його протекторами, а й забезпечували заклад учителями, виділяли для нього кошти. Велику підтримку співоча школа мала і від уряду.

Дослідники, які спорадично торкалися історії діяльності Глухівської школи співу та інструментальної музики, подавали 1738 р. як дату її заснування. Втім, К. Майбурова, детально вивчивши архівні документи та матеріали, припустила, що школа була заснована «декількома роками раніше» і «поповнювала штат придворних співаків і музик ледве не протягом трьох десятиріч XVIII сторіччя (30–40–50-і роки)» [8, с. 126]. Ця гіпотеза має чітке підґрунтя і дає підстави вважати, що школа діяла вже у 20-х роках. Про це наводить дані К. Харлампович: вже 1714 та 1718 рр. регент І. Поповський відправляв із Глухова «підготовлених півчих для царського двору» [9, с. 822]. В. Іванов схиляється до думки, що навчання співаків могло проводитися і в місцевих церковних школах (Михайлівській, Троїцькій, Миколаївській чи Монастирській), які давали достатній вокально-хоровий вишкіл. Історик М. Плохинський вирізняє серед них Михайлівську і вказує, що в 1724 р. славився співом її учень С. Кресторез [4, с. 21]. Чудовий хоровий спів лунав і в старовинній Миколаївській церкві, довершена краса звучання якого «вряжала заїжджих іноземців» [3, с. 157]. То ж співаки могли виховуватися й у цій церкві.

У справі придворного співака К. Рубанова є відомості про існування в Глухові «півчого палацу монаршого» – спеціального житлового будинку, в якому готували кадри для царського хору [10, с. 32]. Цей факт указує на відбір обдарованої української молоді, її навчання в спеціальній школі. Прикладом, який підтверджує цей здогад, є дані про 11 співаків, які до березня 1730 р. вчилися в Глухові, відтак за наказом гетьмана Д. Апостола були відправлені до царського двору з козаком Я. Лобусом [11, с. 26].

Хоча постанову про заснування в Глухові спеціальної школи підготовки придворних співаків було видано у вересні 1738 р., П. Єфименко подає відомості про її утримання за державні кошти у попередні роки: «1736 р. на школу було виділено 50 крб., 1737 – 100 крб., 1738 – 250 крб.», що на той час було немало [8, с. 133].

Ще одним доказом того, що школа діяла до офіційної дати її відкриття, був едикт про відправку до двору Анни Іоанівни одинадцяти співаків із Глухова у серпні 1738 р. на чолі з регентом Ф. Яворовським. Після їхнього прибуття до Петербурга було видано указ про впорядкування чи, радше, реорганізацію школи. У ньому йшлося: «из оставшихся за отсылкою сюда певчих оставить одного регента, который бы в пении четверогласном и партесном был совершенно искусен, и учредить небольшую школу, в которую набирать по всей Малой России из церковников, також из казачьих и мещанских детей и протчих и содержать всегда в той школе до двадцати человек, выбирая, чтобы самые лучшие голоса были, и велеть их оному регенту обучать киевского, також и партесного пения, а при том, сыскав искусных мастеров из иностранных и из Малороссии, велеть их оных же учеников обучать и струнной музыке, а

именно: на скрипиче, на гусях, на бандуре, дабы могли на оных инструментах с нот играть; и которые пению, також и на струнной музыке обучены будут, и с тех во вся годы лучших присылать ко двору ея императорского величества человек по десять, а на те места паки вновь набирать, и пока те учителя в школе обучать будут, давать им надлежащее жалованье, а ученикам определить на пропитание и платье, и обувь сколько потребно...» [8, с. 133–134].

У директивному документі містилися загальні положення, зокрема й про навчання співу, гри на музичних інструментах, утримання школи, підшукування найкращих учителів-професіоналів тощо. Детальні ж умови діяльності школи були розроблені на основі імператорського указу від 21 вересня 1738 р. № 7656 – «Екстракт». Наведемо деякі з них:

«...2. Для навчання знайти умілого регента, «человека доброго в пении и в составлении нот искусного».

3. Знайти 20 учнів, вибрати їх у церковних хорах (через Чернігівську консисторію та архієпископів київського та переяславського) і в Ніжинському та Чернігівському полках. Коли ж буде знайдено учнів та регента, влаштувати відбір: «Из тех хлопцев выбрав, оставить угодных в Глухове при школе, а именно регента одного, хлопцев лутчих голосов семнадцать, да для играния на струнной музыке приискать мастеров гуслиста, бандуриста из малороссиян, ...чтобы на оных инструментах из показанных хлопцев семь человек обучали струнной музыке по ноте».

4. Для утримання школи було асигновано 100 карбованців на рік з розрахунку: регентові – 50, басистові – одному 5 крб., всім учням (...) – на взуття, шапки тощо – по два карбованці. За добре навчання видавати як заохочення по 10 копійок на місяць кожному. Платню педагогам, гуслистові та бандуристу – по 20 крб. на рік...» [8, с. 134].

Навчальний процес, фінансово-господарські витрати контролювалися гетьманом і працівниками Генеральної військової канцелярії, а також бурмістром Никифором Шолупіні, який за розпорядженням генерального обозного Якова Лизогуба ревізував, як учні забезпечувалися харчуванням, одягом і платою. Навчання було зорієнтоване на підготовку співаків і задоволення освітніх і культурних потреб у вітчизняних музичних кадрах.

Усіма організаційними справами в школі «займалася Канцелярія міністерського правління», – зазначає В.Іванов [4, с. 22]. Усе ж головним її завданням було інспектувати набори хлопців. Справа ця була нелегкою, бо навіть архієреї не відгукнулися на надіслане до них звернення допомагати і не скерували до Глухова жодної людини. Тоді, щоби розв'язати проблему, правитель Малоросії О. Рум'янцев (призначений на цю посаду в 1738 р. – І. Б.) відряджає у різні полки Слобідської України глухівського регента та чотирьох співаків, які залишилися в школі: «баса Павла Федорова, тенора Яківа Благотворителя, альтів Андрія Половинкіна і Федора Петрова» [4, с. 22]. Цей факт, що вибирати співаків було доручено навіть дискантам – «малим півчим», свідчить про високий рівень підготовки у школі.

Своє завдання посланці О. Рум'янцева успішно виконали. «Так, П. Федоров інформував 11, 14 і 26 лютого 1739 року про результати пошуків, а саме, що в Гадяцькому і Полтавському полках ним було знайдено «гідних хлопців у школу государеву». Такого ж вдалого результату досягнув і Я. Благотворитель, який «завербував» обдарованих учнів у Прилуцькому полку [4, с. 22].

Щодо цього відбору, то К. Майбурова уточнює: з близько 80 співаків, привезених до Глухова, гідними визнали тридцять три: «двох басистів, п'ятьох тенористів, шістьох дискантів, шістнадцять альтистів, чотирьох зарахували в музики» [8, с. 134–135].

Нові голоси для Придворної капели підшували щорічно, принаймні, впродовж 40–50-х років, відтак ці дані набувають спорадичного характеру (в 60-х рр. XVIII ст. – І. Б.). Місцева влада, духовні особи та світські урядовці повинні були всіляко сприяти – чинити «вспоможение». Найбільш активними «шукачами» голосів були «тенорист» Козма Іванов і регент Федір Федорович Яворовський» [4, с. 22], що був одним із найкращих учителів Глухівської школи. В «Екстракті» від 23 грудня 1738 р. йдеться про професійні якості регента – грамотна людина, «з добрими знаннями теорії і практики багатоголосого співу» [4, с. 22].

Ф. Яворовський працював у Глухові близько двох років (з 10 листопада 1736 р. до 1 серпня 1738 р.), потім упродовж двох місяців 1739 р. займався набором співаків. Він підготував «19 півчих, 12 із яких привіз у Петербург» [4, с. 22].

Поряд із Ф. Яворовським серед учителів Глухівської співочої школи вчені вирізняють ім'я О. Брежинського, якому «за наказом «правителя Малоросії» О. Рум'янцева ...доручалося вчити хлопчиків у школі не тільки співів і гри на музичних інструментах, а й танців» [4, с. 22]. Окрім того, О. Брежинський проводив набори співаків у Чернігівському та Ніжинському полках [12, с. 13]. Високий рівень вокально-інструментального навчання забезпечували також педагоги Ф. Негай (кінець 1750-х рр.), К. Каченовський (1754), С. Андрієвський (1758) та ін.

В. Іванов наголошує, що вимоги до вчителів і учнів були високими. «Регент... повинен був добре знати партесний спів і цього мистецтва вчити вихованців» [4, с. 22]. Разом з тим учні проходили спеціальну вокальну й інструментальну підготовку за вельми напруженим графіком. Л. Кияновська наголошує: «Рівень освіти в Глухівській школі був дуже високим, за два роки навчання хлопчики повинні були оволодіти не лише величезним репертуаром європейської і вітчизняної духовної музики, але й вивчити різні види нотації» [7, с. 127]. Хоча навчання співу провадилося без фахових програм і обмежувалося передачею вокального досвіду вчителів, школа стала осередком збереження українських співочих традицій. Набуті теоретичні знання, практичні вміння та навички закріплювалися в хорових колективах, зокрема виконанням складних багатоголосих творів без супроводу. Так, за даними історика А. Васильчикова 1732 р., «малі хлопчики перед їх відправкою до Петербурга проходили хорову практику в Глухівській церкві св. Миколая» [1, с. 33]. Суголосне твердження знаходимо у В. Іванова: «На факт проходження практичного стажування півчих у хорі Миколаївської церкви в тому ж році (1732 – І. Б.) вказує Генеральний підскарбій Я. Маркович» [4, с. 21]. Учений робить висновок, що школа Миколаївської церкви стала «базовим навчальним закладом у практичному вирішенні співацької підготовки набраних хлопців» [4, с. 21].

Варто нагадати, що приходом церкви св. Миколая керував Н. Шолупіні, який «мав непоганий голос» [4, с. 21] і впродовж 30-х років учив своїх прихожан нотного співу. Про достатній рівень хорового звучання свідчить те, що саме в цьому храмі найчастіше правилися Служби Божі на честь гетьмана і царської родини. Таким чином, можемо припустити, що при церкві св. Миколая діяла школа навчання співу, у якій практикувалися учні Глухівської школи, і вони поповнювали шеренги українських співаків у Придворній співочій капелі.

Головним завданням Глухівської школи, з якої виходили висококваліфіковані співаки, була підготовка кадрів для Придворної співочої капели, а також для українських церков. У 40-х роках Глухівська школа забезпечувала співочим штатом місцеві церковні хори, зокрема Миколаївську, Михайлівську, Троїцьку та ін.

Зауважимо, що художньо-виконавська практика, у якій би синтезувалися спів, гра на музичних інструментах і танець, не мала широкого впровадження. Очевидно, такий курс протримався недовго. Все-таки справа звелася, головним чином, до хорового співу та гри на музичних інструментах із домінуванням співочої діяльності.

У XVIII ст. вибраних дорослих співаків доправляли до Петербурга, а дітей – до Глухівської школи. Так, 1758 р. учасник церковного хору С. Андрієвський делегував до Придворної капели «півчих Івана Середу та Івана Новомлинського, та ще одного тенориста, а набраних 13 хлопчиків – до Глухова «во определенную там для обучения оных певчих квартиру» [6, с. 32].

Із часом інструментальну підготовку учнів перебрала на себе Петербурзька капела, а в кінці 1840-х років – і вокального виховання, про що йдеться в документі капели «Инструкции всем большим, имеющим в своем смотреии малых певчих».

В. Іванов стверджує, що хоча у кінці 40-х років XVIII ст. професійна підготовка співаків для Придворної співочої капели переміщалося з України в Росію, все ж Глухів «залишався своєрідним підготовчим і пересильним пунктом для набраних голосів» [4, с. 23], а школа завдяки цим функціям дістала назву «співацької квартири». Тут здібних учнів, обраних для навчання, перевіряли, недовго підготовляли (короткотривала діяльність школи пояснюється недостатністю матеріальної бази – І. Б.), відтак найбільш «гідних» відряджали до Петербурга.

К. Майбурова дійшла висновку про те, що школа мала свої традиції, «там було знайдено методи добору хлопчиків і методи нетривалого навчання співаків, що потім змогли

бути зараховані і до професійного, з багатими традиціями хору, що ним була Петербурзька придворна півча капела» [8, с. 136].

На слухну думку Л. Кияновської, «стрімкий злет Глухівської школи за недовгий період її існування став можливим завдяки надзвичайно розвинутій культурі України того часу, зокрема завдяки прекрасним традиціям початкової музичної освіти у церковно-приходських школах, вродженій музикальності народу» [7, с. 127].

Глухівська школа співу та інструментальної музики була «кузнею кадрів» – високопрофесійних фахівців (інструменталістів і співаків) для Петербурга, Москви. Наприкінці XVIII ст. вона занепадає, центр підготовки кваліфікованих музикантів переноситься до Києва, Харкова та Новгород-Сіверського.

Підсумовуючи відомості про Глухівську школу, В.Іванов акцентує, що в навчальному закладі «був закладений міцний фундамент вітчизняної професійної музичної освіти. ...Діяльність школи активно впливала на розвиток вітчизняного співацького мистецтва і музичної освіти...» [4, с. 23].

У культурному надбанні українців Глухівська музична школа – витвір вокально-хорового напрямку з яскравими національними рисами, а саме: неповторним тембром, повноцінним звуковим діапазоном, високою співочою формантою, достатньою силою звука. Ці прикмети сформувалися впродовж тривалого практичного досвіду народу й у ході історичних колізій і трансформацій набули загальнонаціонального характеру. Вони засвідчують талант народу, його високу самосвідомість і прагнення до самореалізації, самовиявлення. Випускники Глухівської школи співу були виразниками національного духу, української світоглядної ментальності не тільки в рідному, а й у чужинному середовищі.

Феномен Глухівської музичної школи невіддільний не лише від історичного контексту України, а й від культурних домінант епохи. Цей навчальний заклад став справжнім культурним явищем, у якому сформувалося нове мислення. Відтак навчально-виховний процес у школі сприяв формуванню нової особистості з чітко окресленим самоусвідомленням власної окремішності, самотності, самоцінності, ширше – національної ідеї як невід’ємного атрибута нації.

Вихованці Глухівської музичної школи як носії вокально-хорової майстерності поширювали в Росії традиції українського хорового виконавства та практики роботи з хором, найважливіше – українську пісенну культуру з усіма притаманними їй ментальними ознаками.

ЛІТЕРАТУРА

1. Букач М. Особливості становлення вокально-хорової освіти на теренах України / М.Букач // Наукові праці МДГУ ім. П. Могили. – Миколаїв, 2001. – Т. 50. – Вип. 37. – С. 29–38.
2. Диденко В. Искусство. Духовная культура. Философия / В. Диденко. – Алма-Ата : Наука, 1990. – 200 с.
3. Дувірак Д. Дмитро Степанович Бортнянський / Д.Дувірак // Українська музична література від найдавніших часів до початку XX століття. – Ч. 1. – Тернопіль : Астон, 2000. – С. 156–179.
4. Іванов В. Нове про Глухівську школу / В.Іванов // Музика. – 1988. – № 6. – С. 21–23.
5. Іванов В. Співацька освіта в Україні у XVIII ст. / В. Іванов – К. : Музична Україна, 1997. – 289 с.
6. Киевская старина. – 1891. – Т. 32. – 104 с.
7. Кияновська Л. Максим Созонтович Березовський (1745–1777) / Л. Кияновська // Українська музична література від найдавніших часів до початку XX століття. – Тернопіль : Астон, 2000. – Ч. 1. – С. 126–143.
8. Майбутова К. Глухівська школа півчих XVIII ст. та її роль у розвитку музичного професіоналізму на Україні та в Росії / К. Майбутова // Українське музикознавство. – Вип. 6. – К. : Музична Україна, 1971. – С. 126–136.
9. Харлампович К. Малороссийские влияния на великорусскую церковную жизнь / К. Харлампович – Казань, 1914. – Т. 1. – 912 с.

10. ЦДІА України, фонд 51, опис 3, справа 3327, аркуш 1–2 (Про діяльність Глухівської школи півчих).
11. ЦДІА України, фонд 51, опис 3, справа 3527, аркуш 3–4.
12. ЦДІА України, фонд 51, опис 3, справа 6718, аркуш 3–4.

УДК 78.03(477):787

І. В. ПАНАСЮК

ФОРМУВАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ПРОФЕСІЙНО-АКАДЕМІЧНОЇ БАНДУРНОЇ ШКОЛИ У СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ КОНТЕКСТІ

У статті досліджуються умови формування української професійно-академічної бандурної школи у відповідному соціокультурному контексті. Окреслюється панорама українських культурних здобутків періоду «хрущовської відлиги» у їхньому зв'язку з бандурним виконавством. Доводиться непересічне значення української академічної школи бандурного виконавства як фактора формування національної ідентичності українського суспільства та культурної самобутності українців у світі.

Ключові слова: українська професійно-академічна бандурна школа, українська культура, кобзарство, бандурництво, період «хрущовської відлиги», системна професійна освіта, удосконалення бандури.

І. В. ПАНАСЮК

ФОРМИРОВАНИЕ УКРАИНСКОЙ ПРОФЕССИОНАЛЬНО-АКАДЕМИЧЕСКОЙ БАНДУРНОЙ ШКОЛЫ В СОЦИОКУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ

В статье исследуются условия формирования украинской профессионально-академической бандурной школы в соответствующем социокультурном контексте. Представлена панорама украинских культурных достижений периода «хрущевской оттепели» в их связи с бандурным исполнительством. Доказывается непосредственное значение украинской академической школы бандурного исполнительства как фактора формирования национальной идентичности украинского общества и культурной самобытности украинцев в мире.

Ключевые слова: украинская профессионально-академическая бандурная школа, украинская культура, кобзарство, бандурництво, период «хрущевской оттепели», системное профессиональное образование, совершенствование бандуры.

I. V. PANASYUK

FORMATION OF UKRAINIAN PROFESSIONAL SCHOOLS OF ACADEMIC BANDURA IN THE SOCIOCULTURAL CONTEXT

The article is devoted conditions of formation of the Ukrainian professional academic bandura school in the relevant sociocultural context. It is defined view of Ukrainian cultural achievements of the period of «Khrushchev thaw» in their communications with bandura performing. It is proved of great importance Ukrainian bandura school academic performance as a factor in the formation of national identity in Ukrainian society and Ukrainian cultural identity in the world.

Key words: *Ukrainian professional school of academic bandura, the Ukrainian culture, kobzarstvo, bandurnytstvo, «Khrushchev thaw», the system of professional education, improvement of the bandura.*

Українська професійно-академічна бандурна школа сформувалася у другій половині ХХ століття. Проте характер і зміст її формування, якість еволюційних процесів і змін, які відбувалися в ній на перших початках її становлення, безперечно, сягають значно глибших часів історії української культури. Значний вплив на формування української професійно-академічної бандурної школи мало навколишнє культурне середовище, ті явища, які відбувалися в українському музичному виконавстві, літературі, живописі, розвитку філософської думки, визначали напрям, духовну сутність, психологічні домінанти розвитку українського суспільства того часу. Ігнорувати їх значення для формування бандурної школи – означає відмовитися від спроби вникнути і зрозуміти сутність явищ і процесів, які тоді відбувалися, тобто схибити, відступити від істини. З іншого боку, заявлена тема бачиться сьогодні актуальною як ніколи у зв'язку з тим, що потреба української спільноти у правдивих, неперекручених знаннях про своє історичне минуле, не є задоволеною і проблема не є розв'язаною, а відповідно – потребує ґрунтовного дослідження і праці глобальних масштабів.

Мета статті – зробити перший крок у дослідженні вказаної проблематики: окреслити основні віхи і напрями її висвітлення.

Професійно-академічне русло бандурного виконавства почало формуватись у часи вимушеного занепаду і майже знищення традиційного, аутентичного кобзарства, мізерні залишки якого, якимось дивом уцілілі під жорстоким знищувальним пресом сталінського тоталітарного режиму, опинились за межами культурної політики, а сама українська музична культура змушена була послуговуватися підміною сутності понять кобзарства і бандурництва, свідомо ототожнених і спотворених. Відтак псевдокобзарство стало чи не найхарактернішим детермінантом радянської псевдокультури, яка досягла свого апогею у 50-х роках минулого століття.

У цей же час у радянському суспільстві започаткувались позитивні соціально-політичні зміни: період «десталінізації» і «хрущовської відлиги» спричинили до лібералізації форм суспільного життя, припинення терору, реабілітації жертв політичних репресій, контактів із закордонним світом після періоду «залізної завіси». Усі ці зміни інспірували оновлення духовної атмосфери в країні, піднесення культурного життя, активізацію творчих сил і появу нових можливостей для сприяння розвитку української культури і мистецтва.

У суспільстві поступово сформувалися і утвердилися нові ідеали. Осмислення загальнолюдських цінностей, сенсу і правди життя, вартісності людини з її правом на громадянську позицію та самореалізацію, пробудження національної свідомості і критичної думки сформувало покоління «шістдесятників». Виник широкий опозиційний рух, у перших рядах якого була творча інтелігенція – письменники (О. Довженко, Б. Антоненко-Давидович, Г. Тютюнник, Л. Первомайський, В. Симоненко, Л. Костенко, М. Вінграновський, В. Шевченко, Є. Гуцало, В. Дрозд, В. Стус), публіцисти (І. Дзюба, І. Світличний, Є. Сверстюк, В. Чорновіл), художники (В. Зарецький, А. Горська, Л. Семикіна, Г. Севрук, П. Заливаха, В. Кушнір), театralи.

Науковці, музикознавці, фольклористи активізували дослідження історії України у тих аспектах, які підкреслювали українську національну самодостатність, віками применшувану, спотворювану або й цілком замовчувану великодержавницьким режимом. Саме тоді почали досліджувати кобзарство В. Кирдан, А. Омельченко, Ф. Лавров. У 1967 р. видавництво «Наукова думка» випустило книжку А. Гуменюка «Українські народні музичні інструменти», яка виявилась першим неконфіскованим виданням такого плану. У Києві утворено музей українських народних музичних інструментів (сьогодні – Державний музей театру, музики та кіномистецтва), у якому зібрано біля 500 інструментів. Все це стало добрим підґрунтям для початку відродження аутентичного кобзарства у 1980-х роках.

Багато інноваційних тенденцій з'явилося і в музично-академічній галузі. Виконавська школа України здобула високий авторитет на світових теренах завдяки мистецтву співаків

Є. Мірошніченко, Г. Циполи, А. Солов'яненко, Д. Гнатюка, диригента С. Турчака, скрипаля О. Горохова, баяніста В. Бесфамільнова, бандуриста С. Баштана.

У композиторському осередку сформувалась молода генерація, до якої насамперед належали Л. Грабовський, М. Скорик, Л. Дичко, Є. Станкович. Їхні творчі успіхи на ґрунті переосмислення та осучаснення фольклорних джерел закарбовані в історії музичного мистецтва ХХ ст. як «нова фольклорна хвиля».

З 60-х рр. ХХ ст. швидко набрав обертів камерно-хоровий рух, спочатку аматорський, а незабаром професійно-академічний, засновником якого став В. Іконник. Міцні зв'язки з художньо-естетичним і вокально-технологічним напрямками вітчизняної хорової культури, співпраця виконавців з композиторами-сучасниками (Лесею Дичко, І. Карабицем, Є. Станковичем, М. Степаненком, пізніше В. Зубицьким, Ю. Іщенком, В. Степурком) стали важливим фактором розквіту хорової справи.

Така співпраця виконавців і композиторів була не локальним явищем, а ознакою доби, притаманною усім академічним жанрам українського музичного мистецтва, а серед них – виконавству на народних інструментах, і бандурництву зокрема.

Функціонування бандури у новому статусі – професійно-академічного сольо-віртуозного концертного інструмента – було забезпечене насамперед двома умовами: запровадженням системної професійної освіти та удосконаленням бандури.

Клас бандури в Києві започатковано в музичному училищі у 1938 р. М. Опришком. Короткочасна педагогічна праця М. Опришка (перервана війною і його загибеллю у вересні 1941 р.) стала практичним підґрунтям для створення методичних засад початкового періоду навчання гри на бандурі, які є змістом написаної ним у 1940 р. «Школи гри на бандурі», виданої лише у 1968 р. стараннями і в редакції А. Омельченка.

З 1950 р. клас бандури відкрито у КДК ім. П. І. Чайковського. Серед перших викладачів – М. Полотай, В. Кабачок, А. Бобир, М. Геліс, Я. Пухальський. У 1951 році при КДК ім. П. І. Чайковського була відкрита аспірантура для виконавців на народних інструментах (вперше в колишній радянській державі, як і кафедра народних інструментів у 1934р.).

Першим викладачем класу бандури в консерваторії був *М. Полотай* – бандурист-співак, хормейстер, керівник «Першої української художньої капели кобзарів», дослідник кобзарського мистецтва, автор численних бандурних обробок і аранжувань та понад 50-и статей в УРЕ. Педагогічна діяльність його в консерваторії була нетривала і зосереджена на співогрі, проте відіграла важливу роль однієї з початкових ланок у процесі становлення професійної бандурної освіти.

Володимир Андрійович Кабачок (1892–1957) – бандурист, диригент, педагог, один з перших українських професійних музикантів ХХ ст. (навчався в Полтавському музичному училищі (тромбон, ударні інструменти) та в Московській консерваторії – контрабас, вокал). Високої майстерності гри на бандурі досяг самотужки, разом з тим мав можливість отримати декілька уроків у І. Кучугури-Кучеренка, а, спілкуючись з блискучим знавцем кобзарського мистецтва, бандуристом-віртуозом Г. Хоткевичем, скористався і його професійними консультаціями.

Приїхавши до Києва, бандурист останні 13 років свого життя прожив насичено і плідно. Він керував оркестром недавно створеного Українського народного хору (тогочасна назва) під керівництвом Г. Верьовки і одночасно був його солістом, викладав бандуру в Київському музичному училищі, а згодом як сумісник і в Київській державній консерваторії ім. П. І. Чайковського (1950–1956 рр.). Серед його учнів – С. Баштан, А. Грицай, В. Лапшин, А. Маціяка, В. Кухта, В. Лобко.

Найбільшим творчим здобутком В. Кабачка як педагога було створення тріо бандуристок – першого ансамблю такого роду з жіночим складом, з переважно ліричними і жартівливими народними піснями в репертуарі (спеціально для тріо незабаром писатимуть пісні П. Майборода, О. Білаш, В. Верменич, І. Шамо, І. Поклад та інші композитори). Створений у 1952 р. цей унікальний на той час вокально-інструментальний ансамбль у складі В. Третякової, Н. Павленко і Т. Поліщук (останню бандуристку через 10 р. замінить Н. Бут-Москвіна) уже через три роки завоював Золоту медаль на Міжнародному конкурсі Всесвітнього

фестивалю молоді і студентів у Варшаві. Перше бандурне тріо, отримавши світове визнання, започаткувало одну з найпоширеніших виконавських традицій сучасного бандурництва.

Оскільки сольо-інструментальний бандурний жанр тільки починав формуватись, отже, не було ще відповідних фахівців – у консерваторський клас бандури запросили викладачів гри на інших народних інструментах. Це насамперед М. Геліс і Я. Пухальський. Обидва були гітаристами, і не випадковим є той факт, що саме вони долучились до виховання бандуристів-інструменталістів: бандура і гітара – споріднені інструменти, деякі способи звукотворення та виконання на цих інструментах збігаються, що й дозволило Я. Пухальському, спираючись на досвід провідних викладачів кафедри і насамперед С. Баштана, написати Методику гри на бандурі (1978).

Марк Мойсейович Геліс (1903–1976 рр.) – засновник кафедри народних інструментів КДК ім. П. І. Чайковського, якою керував понад сорок років, професор, заслужений діяч мистецтв України, блискучий педагог-універсал, організатор навчального процесу. М. Геліс володів методикою гри на всіх народних інструментах і викладав як фах гітару, домру, баян, бандуру, цимбали, а також інші дисципліни. «Вивчаючи різні методики, виконавські стилі, трактовку музичних творів провідними музикантами того часу, специфіку звуковидобування на класичних інструментах, М. Геліс впроваджував усе корисне і доцільне у свій клас, творчо переосмислюючи здобутки консерваторської педагогіки та виконавського мистецтва, докладав усіх зусиль, щоб створити власну методику навчання гри на народних інструментах з урахуванням їхньої специфіки. З набуттям педагогічного досвіду ця методика удосконалювалась, згодом отримала загальне визнання і стала широкозною як київська школа гри на народних інструментах» [1].

Високий професіоналізм М. Геліса підтверджує вихована ним плеяда видатних виконавців і педагогів, серед яких: І. Алексєєв, М. Різоль, М. Оберюхтін, Т. Казаков, Я. Пухальський, Д. Пшеничний, Ю. Тарнопольський, М. Давидов, С. Баштан, В. Воєводін, Є. Блінов, В. Івко, М. Білоконєв – понад 140 учнів вийшли з його класу, у тому числі одинадцять аспірантів.

Працюючи з бандуристами, М. Геліс навернув їх до виконання перекладень класичної музики, до розширення виразовості бандури з допомогою запозичення прийомів від інших інструментів, але не механічно копіюючи, а творчо переосмислюючи ці прийоми і зберігаючи специфіку свого інструмента. В класі М. Геліса бандуристи вчилися вирішувати проблеми і художньо-естетичного характеру – кантиленності звучання, ансамблевості виконання, артистичної гри тощо.

Бобир Андрій Матвійович (1915–1994) – здобувши фундаментальну музичну освіту (бандура, хорове диригування в консерваторії, симфонічне диригування в аспірантурі), ставши шанованим та авторитетним мистцем і педагогом, свою багаторічну диригентську діяльність пов'язав з Ансамблем бандуристів Українського радіо (1953–1963) і Оркестром народних інструментів державного Радіо і Телебачення (1965–1992). А. Бобир – блискучий виконавець кобзарського репертуару, автор різножанрових творів для бандури і ансамблю бандуристів. У 1950-х рр. у Києві були видані три його збірки пісень і танців для бандури, які належать до числа перших бандурних репертуарних збірок, а також науково-методична праця «Поради керівнику ансамблю бандуристів»; у наступні роки неодноразово друкувались його статті про кобзарство і бандурне мистецтво.

Понад 30 років (1951–1985) А. Бобир викладав у КДК ім. П. І. Чайковського, виховав плеяду бандуристів, які стали помітними постатями в подальшому розвої бандурного мистецтва, і серед них: Микола Гвоздь, Василь Герасименко, артистки відомого тріо Н. Москвіна, Ю. Гамова, А. Шутько, Юрій Демчук, Антоніна Голуб, Анатолій Грицай, бандуристи-композитори В. Кухта і В. Лобко. А. Омельченко став особливою гордістю Бобира-педагога як самодостатня і вартісна творча особистість зі своїм вагомим вкладом у розвиток бандурного виконавства 1960-х років.

Андрій Федорович Омельченко (1926–1981) – бандурист, педагог-методист, дослідник кобзарського мистецтва, кандидат мистецтвознавства (перший серед бандуристів).

А. Омельченко закінчив Київську державну консерваторію ім. П. І. Чайковського в А. Бобира і В. Кабачка (1956 р.), аспірантуру у М. Геліса (1959 р.), лауреат Другої премії Міжнародного конкурсу виконавців на народних інструментах, нагороджений Срібною медаллю (Москва, 1957 р.).

Педагогічна робота – найважливіша ланка його діяльності – пов'язана з КССМШ ім. М. Лисенка (з 1954 р.), Київським музичним училищем ім. Р. Глієра (з 1960 р.), Київською державною консерваторією ім. П. І. Чайковського, Київським державним інститутом культури ім. О. Корнійчука. Його учні в училищі – відомі бандуристи В. Кушпет, К. Новицький, в консерваторії – А. Шептицька, тріо бандуристок Українського Радіо А. Шутько, С. Петрова, А. Мамченко.

Паралельно з педагогічною роботою проводилася активна концертна діяльність А. Омельченка як соліста Київської державної філармонії. Він був одним з перших виконавців бандурних творів Г. Таранова, К. Домінчена, Є. Юцевича, М. Дремлюги, К. Мяскова, І. Шамо, В. Кирейка, Ф. Надененка. Багато перекладень бандуриста увійшло до укладених ним же репертуарних збірок. Він є редактором «Школи гри на бандурі» М. Опришка (1968 р.).

У 1968 р. А. Омельченко, перший серед бандуристів, захистив кандидатську дисертацію «Розвиток кобзарського мистецтва на Україні», у якій простежив еволюцію бандури, удосконалення інструмента, охарактеризував дві виконавські бандурні школи – київську і харківську, а в якості головної проблеми вивів виконавське поєднання двох типів бандур.

Останні десять років свого життя А. Омельченко працював співробітником відділу фольклористики ІМФЕ ім. М. Т. Рильського АН УРСР. Залишив біля шістдесяти наукових праць. Останньою його роботою, написаною у співавторстві з відомим дослідником українських народних дум доктором філософських наук Б. Кирданом (Москва), стало дослідження «Народні співці та музиканти на Україні», яке до останнього часу було чи не єдиним ґрунтовним дослідженням цієї теми і сьогодні продовжує використовуватися в якості авторитетного наукового джерела та навчального посібника.

Іванов Перекоп Гаврилович (1924–1973) – ще один із тих бандуристів, що були біля витоків професійно-академічного бандурництва. Серед його учнів – талановитий педагог Северодонецького музичного училища ім. С. С. Прокоф'єва Л. Дегтярьова. Це її вихованки, отримавши остаточний вишкіл в академічному класі С. Баштана, сьогодні очолюють класи бандур «вузлових» ВНЗ України: Л. Мандзюк (Харків), Н. Морозевич (Одеса); Л. Федорова є провідним викладачем НМАУ ім. П. І. Чайковського, а О. Симонова, учениця Л. Дегтярьової та Л. Федорової, працює у Донецькій ДМА ім. С. С. Прокоф'єва.

Запровадження системної професійної музичної освіти стало першою необхідною умовою для функціонування бандури у новому статусі – професійно-академічного сольо-віртуозного концертного інструмента. Другою такою умовою було удосконалення бандури.

Інструменти колишніх кобзарів і бандуристів були ексклюзивними варіантами: кожен виготовляв собі інструмент як умів. «Над інструментами культурного світу думали цілі покоління конструкторів... Бандуру ж здебільшого робив навіть не майстер, а сам собі виконавець», – писав Г. Хоткевич у передмові свого підручника «Музичні інструменти українського народу» (Харків, 1930). Індивідуальне виготовлення бандур призвело до індивідуальної будови, форми, строю, кількості струн (басів і приструнків) та їх розміщення – і такий стан зберігся до початку ХХ ст.

Нова виконавська практика – ансамблева та капельна – інспірувала проблему уніфікації інструмента, значною мірою зумовила перші конструктивні модифікації, і серед них – бандура з асиметрично поставленим грифом, що збільшило площу на верхній деці для додаткових приструнків, а, отже, й розширило загальний діапазон звучання інструмента.

Процес подальшого удосконалення був тривалим і складним, у ньому взяли участь кілька поколінь майстрів.

Оскільки найбільш поширеними були два типи бандур і пов'язані з ними два способи виконання – «харківський» та «київський», то всі конструкторські пошуки здійснювались двома напрямками, зі взаємними впливами та запозиченнями. Упорядковувались діаметри

струн, їх кількість, місце розміщення та закріплення. Рівномірно темперований стрій полегшив настроювання бандури, проте вона і надалі залишалась діатонічним інструментом.

Багато майстрів і виконавців намагались вирішити проблему хроматизації бандури, доки не з'явилась оптимальна на той час конструкція І. Скляра.

Над механізмом тонального перестроювання І. Скляр почав працювати ще в 1940-х роках і після тривалих експериментів створив систему перемикачів, що давала можливість швидко й зручно перейти в іншу тональність. З 1954 р. цей інструмент – бандуру «київського типу» – почала виготовляти Чернігівська фабрика музичних інструментів, і він, потрапивши у серійне виробництво, став швидко розповсюджуватись по всій Україні, що, безумовно, сприяло розвитку бандурництва.

Продовжуючи експериментувати, майстер неодноразово радився з С. Баштаном і доручав йому апробації нових задумів та удосконалень. За останньою конструкцією 1967 р. І. Скляр переніс механізм перестроювання з верхнього шемстока вниз на деку, а важелі – на лівий бік інструмента під праву руку – що повністю розв'язало проблему перестроювання бандури у всі 24 тональності і розширило сферу дії обох рук по всьому діапазону. Остання конструкція І. Скляра об'єднала виконавські і технічні можливості обох виконавських типів.

Бандура, вдосконалена І. Склярем, – це вже концертний інструмент, з можливостями гри у всіх тональностях, який і сьогодні є основним і в педагогіці, і в концертній практиці, хоча сам процес удосконалення механіки інструмента продовжується. Конструкція І. Скляра збагатила тембрально і зробила якіснішим загальне звучання бандури, збільшила звукову ауру, розширила діапазон і динаміку, уможливила виконання великих творів з розгорнутим модуляційним планом.

Виходячи зі сказаного, треба зробити такі висновки:

1) формування академічної школи бандурного виконавства як такої, що пропагує і відстоює національне обличчя української культури, відбулося не стільки завдяки, скільки всупереч панівній радянській ідеологічній системі, заснованій на сповідуванні доктрини інтернаціоналізму, тому значення праці творців цієї школи (А. Омельченко М. Полотай, В. Кабачок, А. Бобир, М. Геліс, Я. Пухальський, П. Іванов, С. Баштан) має бути оцінене як подвижницьке, героїчне, національно- і духовно-творче і поставлено в один ряд з діяльністю таких видатних діячів української культури, як О. Довженко, Г. Тютюнник, В. Симоненко, Л. Костенко, В. Стус та ін.;

2) формування української школи академічного бандурного виконавства відбувалося у лоні загальної активізації в усіх сферах культурного життя періоду «хрущовської відлиги» (література, театр, живопис, наука, видавнича справа, музичне виконавство, композиторська творчість і в тісному зв'язку з ними), що носила, без перебільшення, епохальний характер і результати якої й донині зберігають свою актуальність, суспільну значущість і цінність;

3) двома головними умовами формування академічної школи професійного бандурного виконавства стали запровадження системної професійної освіти (відкриття класу бандури в Київському музичному училищі, Київській консерваторії ім. П. І. Чайковського, що пізніше породило сітку регіональних бандурних класів і відділень) та удосконаленням інструмента (конструкція І. Скляра), яке створило можливості появи віртуозно-концертного бандурного виконавства.

ЛІТЕРАТУРА

1. Давидов М. Київська академічна школа народно-інструментального мистецтва / М. Давидов. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1998. – 224 с.
2. Панасюк І. В. Творча діяльність С. В. Баштана в контексті становлення Київської школи академічного бандурного виконавства : дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03; НМАУ ім. П. І. Чайковського / Панасюк Іван Васильович. – К., 2008. – 210 с.

Я. В. ОЛЕКСІВ

ВІДОБРАЖЕННЯ НЕОБАРОКОВОЇ СТИЛЬОВОЇ ТЕНДЕНЦІЇ В БАЯННИХ ПАРТИТАХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

Стаття присвячена композиціям українських митців у жанрі партити для баяну, яким притаманні необарокові стильові орієнтири. Зіставляються принципи будови циклу та ознаки жанрових прототипів, а також компоненти художнього цілого з позицій естетики рефлектуючого стильового напрямку. Виявлено паралелі мовно-стилістичних і техніко-композиторських аспектів, а також особливості полістильового синтезу та технічних композиторських засобів другої половини ХХ століття.

Ключові слова: партита для баяна, необарокова стилістика, композиторська техніка.

Я. В. ОЛЕКСІВ

ОТРАЖЕНИЕ НЕОБАРОЧНЫХ СТИЛЕВЫХ ТЕНДЕНЦИЙ В БАЯННЫХ ПАРТИТАХ УКРАИНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Статья посвящена произведениям украинских композиторов в жанре партиты для баяна, которым присущи необарочные стилевые ориентиры. Сопоставлены принципы строения цикла и признаки жанровых прототипов посредством рассмотрения принципов циклообразования и компонентов художественного целого с позиций эстетики рефлектирующего стилевого направления. Выявлены параллели языково-стилистических и технико-композиторских аспектов, а также особенности полистилистических синтезов и технических композиторских средств второй половины ХХ века.

Ключевые слова: партиты для баяна, необарочная стилістика, композиторская техніка.

Y. V. OLEKSIV

REFLECTION IN THE BAROQUE STYLE TRENDS BAYAN PARTITA UKRAINIAN COMPOSERS

The article is devoted to the works of Ukrainian composers in the genre Partitas for bayan, which are inherent in neo-baroque style guidelines. Done a comparison of the principles of the structure and characteristics of genre-cycle prototyping cycle formation by considering the principles and components of a feature from the standpoint of aesthetics, reflective style trends. Revealed a parallel linguistic-stylistic and technical aspects of the composer, as well as features and technical syntheses polystylistic composers of the second half of the twentieth century.

Key words: Partita for bayan, baroque style, compositional technique.

Баянні твори сучасних українських композиторів органічно вливаються у загальнонаціональні музичні процеси, демонструючи вмiле поєднання формотворчих принципів, жанрових моделей народно-інструментального походження, що закріпились у практиці композиторів попередніх епох, та яскраві авторської індивідуальності з

використанням авангардових композиційних технік: сонористики, алеаторики, пуантилістики, додекафонії, кластерної техніки, елементів брїїтизму та хепенінгу тощо.

Зацікавлення композиторів старовинними жанрами, що репрезентують пласт барокової музики, зокрема її семіотичних репрезентантів – сюїти і партити – формується в 1960–1990-і роки. Виникає достатньо велика кількість композицій необарокового жанрового спрямування, у яких первинний інваріант модифікується відповідно до індивідуального композиторського стилю, естетики та концепції твору. У музичному мистецтві окресленого періоду у тлумаченні жанрової моделі домінують жанрово-стильова трансформація, жанрова дифузія, синтез різних стильових елементів.

Жанр партити у баянній творчості митців України представлено менш численими збірками порівняно з сюїтними циклами. Імпульсами, що ініціювали виникнення партит у баянній творчості українських композиторів, стали представлення жанру в баянній музиці інших національних культур, зокрема шведській (Партита Т. Лунквіста, 1963) та російській (Партита № 1 В. Золотарьова, присвячена Едуардові Мітченку, 1968). Зацікавлення українських композиторів жанрами барокової музики спостерігаємо у музичному мистецтві другої половини ХХ століття. Цикли партит вагомо презентовані у композиторському доробку Мирослава Скорика.

Рецепція жанрів партити і сюїти у творчості українських композиторів для баяна – тема, що не отримала достатньо розгорнутого дослідження, а розглядалася в музикознавчій науці лише спорадично.

Баянні партити та сюїти фігурують у значному переліку праць монографічного характеру, присвячених творчості В. Власова [5], В. Зубицького [1], В. Рунчака [6], А. Онуфрієнка [2], А. Сташевського [4] та ін. Однак у них відсутнє концептуальне дослідження дидактичної баянної літератури досліджуваних жанрових груп, їх стильових особливостей, характерних формотворчих ознак, специфіки виразових засобів та жанрової класифікації.

Певні узагальнення у стилетворчому ракурсі робить Андрій Сташевський [7]. Він подає коротку характеристику баянних опусів українських композиторів, скомпонованих в окресленому жанровому полі, визначаючи типи партитних циклів, які побутують в українській баянній музиці кінця ХХ століття. З позицій музично-мовної стилістики дослідник розподіляє партити для баяна українських композиторів за двома напрямками. Перший пов'язується із проникненням у камерно-інструментальну музику мови та засобів виразності, притаманних джазовому музикуванню. Джазово-академічне скерування презентують, за визначенням А. Сташевського, обидві «Концертні партити» Володимира Зубицького, а також «Partita concertante № 3 (minima) quasi tradizione jazz-improvvisazione» Анатолія Білошицького. Інший напрям відображає виключно академічні методи оперування музичним матеріалом. До нього автор монографії зараховує Партиту № 1 та Партиту № 2 Анатолія Білошицького, Партиту Валерія Подвали та «Партиту-піколо» Юрія Шамо [7, с. 90].

Мета розвідки – виокремити з масиву напрацювань названого жанру композиції, позначені необароковою стилістикою, здійснивши розгляд принципів циклоутворення та компонентів художнього цілого з позицій естетики рефлектуючого стильового напрямку.

Серед різновидів жанру партити фігурують камерна партита, концертна партита, джазпартита, яким також притаманні експерименти у галузі стилістики (орієнтир на синтетичні стильові моделі) та формотворення, музичної мови, розвитку тематизму. Серед баянних партит помітно вирізняються композиції Володимира Зубицького. Назви обох його партит доповнені вторинним жанровим означенням *in modo di jazz-improvvisazione*: «Partita concertante № 1 in modo di jazz-improvvisazione» (1978) і «Partita concertante № 2 in modo di jazz-improvvisazione» (1990). Три концертні партити для баяна написав Анатолій Білошицький. Перші дві скомпоновані у 1985 і 1987 роках. «Partita concertante № 3 in modo di jazz-improvvisazione» завершена у 1989 році.

У переліку баянних композицій, що репрезентують жанр сучасної партити необарокові стилістики, – «Партита-піколо» Юрія Шамо, «Партита» Артема Нижника та «Джаз-рок партита» Бориса Мирончука.

«Партита» для баяна (1981) Валерія Подвали, як більшість баянних партит українських композиторів, творить чотиричастинний цикл (1 ч. – «Прелюдія», 2 ч. – «Фуга»; 3 ч. – «Речитатив»; 4 ч. – «Фінал»). У короткому «Речитативі» (Largo, третя частина), який поєднується *attacca* із «Фіналом», композитор зосереджує хоральні, мелодичні структури та сонористичні (кластерні) утворення. Розвиток цієї частини має дві фази розгортання. У першій – тричі повторені хоральні комплекси (стабільні елементи форми) чергуються із мобільними мелодичними утвореннями – лініями невибагливого інтонаційного контуру. Друга фаза формоутворення базується головним чином на сонористичних комплексах (кластерних фігураціях), що на короткий час змінюються октавними унісонами.

Після кластерного *glissando* «Речитатив» завершується доволі традиційним інтонаційним матеріалом, який у трансформованому варіанті звучатиме у заключній ділянці Фіналу.

Фінал (Allegro, molto deciso) написано у неокласичній стилістиці. Його початковий фрагмент базується на паралельному русі акордових та інтервальних структур, що супроводжують вісімкові фігурації, викладені у типових фактурних формулах класичних композицій.

Форма «Фіналу» позначена певними рисами сонатності. Початкова тема може бути трактована як головна партія. Тема, викладена в акордовій фактурі на фоні повторюваної формули нижньої лінії, експонує побічний тематизм. Далі, у короткому розробковому фрагменті застосовано елементи обох основних тем. Елімінований фрагмент побічного тематизму розгортається секвенційним способом.

Лінійно-одноголосне повторення побічної теми на тлі вісімкових інтервальних та акордових репетицій може бути потрактоване як репризний розділ форми. Наступна побудова поєднує окремі інтонації головної партії, подані у ритмічній аугментації, а також модифікований варіант побічної теми. Тут використовується секвенційний спосіб викладу матеріалу, репетиції акордових вертикалей.

Розділ *Meno mosso* (початок масштабної коди) презентує аугментацію початкових інтонацій Фіналу, викладений в акордовій фактурі.

Розділ *Moderato* побудований на інверсії заключних пасажів з «Речитативу», а також на проведенні початкового сегменту головної партії заключної частини циклу (Allegro). Завершується «Фінал» хоральним фрагментом Largo.

В окресленому циклічному опусі Валерія Подвали неobarокові, неокласичні риси поєднуються із використанням сучасних засобів і техніки композиторського письма, зокрема сонористики.

Баянні композиції Юрія Шамо (учня Андрія Штогаренка) ініційовані мистецькими контактами з баяністами-виконавцями та педагогами, зокрема із В. Бесфамільновим, М. Давидовим, А. Семешком, П. Фенюком.

«Партита-ніколо» Юрія Шамо – чотиричастинний цикл. Назви частин циклу (1 ч. – «Хорал»; 2 ч. – «Фуга»; 3 ч. – «Речитатив»; 4 ч. – «Токата»), зорієнтовані на ретроспективне відтворення жанрів барокової музики. Також привертає увагу ідентичність уживаних жанрових компонентів циклу в аналізованій партиті Юрія Шамо та в циклічних опусах Мирослава Скорика. Подібність будови партитного циклу Юрія Шамо та «Партити» для баяна Валерія Подвали виражається у подібних жанрових позначеннях у середніх (друга і третя) частинах обох партит.

Перша частина циклу – «Хорал» (Andante severo) – доволі стисла і лаконічна. Розділ вступу експонує основний тематизм, інтонації, на яких будуватиметься матеріал усіх частин циклічного утворення, зосереджує основні мовно-лексичні особливості, відображає способи оперування звуковим потоком, методи організації архітектоніки.

Фактура частини цілком відповідає жанровому означенню. Форма членується на два розділи, кожен з яких у кадансі зосереджує мікрокластерні структури. Окремі звороти (наприклад, такти 9, 12–13) зустрічаються упродовж усієї композиції «Хоралу». Початковий ритмоінтонаційний комплекс повторюється у ритмічно модифікованому та

перегармонізованому вигляді (такти 14–16, 22–23). Паралельний квартовий рух (т. 9, 12–13, 27–28) – мовно-інтонаційна ознака цієї частини і циклу загалом.

Друга частина – «Фуга» (*Moderato con moto*) – не контрастує із першою частиною партити-піколо за темпом (*Andante* і *Moderato* не надто віддалені темпові визначення, тому не перебувають в опозиційному співвідношенні), натомість зіставляється з першою, відображаючи бароковий контраст типів викладу, контраст хоральності та поліфонії.

Тема фуґи інтонаційно споріднена із хоральною темою першої частини партити. Початкова ланка теми фуґи (c-h-es-d-h-c) утворюється з інтонацій верхньої лінії хоралу (b-a-des-c-a-b).

Композиційна структура частини ділиться на три розділи. Перший розділ – експозиція чотириголосної фуґи, викладена згідно із класичними канонами цього жанру: це тоніко-домінантові проведення теми фуґи та її ріспости.

У контрапунктуючих голосах застосовується паралельний рух квартових поєднань (наприклад, у такті 7) чи послідовності паралельних секстакордів (наприклад, у тактах 11, 12, 13). В інтермедії композитор послуговується технікою імітацій, секвентного викладу, а також квартового дублювання мелодичних відрізків. Після висхідної послідовності паралельних акордових комплексів локальна кульмінація досягається способом акцентованого проведення початкової ланки теми, доповненої кластерним *sf* та *glissando*.

Розділ *rubato*, що розпочинається з викладу теми фуґи, характеризується ритмічною та інтонаційною спорідненістю до музики бароко. У третьому розділі тема проводиться спершу стретно, а згодом викладається в аугментації та модифікована у тріольному ритмі. В останніх тактах другої частини тема проводиться одночасно у трьох голосах, подана в октавному потовщенні з виконавською ремаркою *pesante*.

Третя частина циклу – «Речитатив» – за темповим означенням (*Andante cantabile*) та способом фактурного викладу споріднена із першою частиною – «Хоралом». Форма вибудовується як зіставлення хоральних розділів, короткого імітаційно-поліфонічного епізоду та монодичного викладу теми (октавний унісон).

Вона похідна від початкової хоральної теми. У першому розділі третьої частини тематичний матеріал експонується у гомофонно-гармонічній фактурі. Характер виконання плавний, наспівний. Гармонічна вертикаль укладається конструктивним методом. Послідовність паралельних кварт секстакордів дублюється її транспонованою версією (такти 7, 27–30).

В акордовому викладі тематизму композитор переважно використовує паралельний рух вертикальних комплексів ідентичної структурної організації.

«Токата» (*Allegro, marcato molto*), четверта частина «Партити-піколо» – найбільша за обсягом частина циклу і єдина із частин, написаних у швидкому темпі. Її тематизм, як інтонаційні утворення попередніх частин, ініційований вступними зворотами «Хоралу».

Токата скомпонована у метриці (розмір 6/8) та ритмічній організації, характерних для останньої частини циклу барокової сюїти (за аналогією до жиги). Винятком є розділ *Quasi cadenza* (*Tempo liberamente*), написаний без позначення метричного виміру. Присутність каденції у заключній частині партити – радше вкраплення знакової системи сонатно-симфонічного циклу.

Зважаючи на наявність у ній інтонаційних, фактурних рис інших частин циклу, зокрема кластерні фрагменти, квартові послідовності, характерні акордові поєднання, проведення в аугментації модифікованої теми третьої частини циклу (Речитатив) перед *Quasi cadenza* (*Tempo liberamente*), можна відзначити синтетичний характер останньої частини Партити-піколо.

Аналізований опус Юрія Шамо характеризують принцип монотематизму, камерність, стислість і лаконічність музичного висловлення.

Відмінні принципи відтворення засад неостилістики демонструє «Партита» **А. Нижника**. Будову і виразові засоби цього твору також відрізняє небарокова семантика у поєднанні з новітньою композиторською мовою. Цикл збудовано за принципами, що свідчать про глибоке знання специфіки жанру у його вихідному варіанті. Окрім темпових та тематичних відмінностей, у структурі частин є смислові підрозділи, що творять окремі жанрово-

функціональні та образні рівні: 1ч. Fantasia (Andante mosso. Robusto. Allegro ma poco rubato); 2 ч. Perpetuum mobile (Presto); 3 ч. Aria (Andante semplice); 4 ч. Final (Andante mosso e tragico. Allegro in modo cadenza). Зазначені авторські ремарки вказують на філософсько-трагедійну концепцію твору.

Перша частина починається повільним тритактовим вступом (Andante mosso, *ff*), викладеним акцентованими акордами з ляментозними затриманнями. Акордика виростає з вертикального суміщення риторичної барокової фігури хреста. Динамічна шкала та фактура передбачають потужне органне звуконаслідування.

Подальша імпровізація (*Piu mosso, exaltati, modo di cadenza*) базується на вільноколеристичному позафункційному зіставленні секстольних пасажів на акордових фігураціях. Чергування розділів, контрастних за фактурою, метром і штрихами, приводить до екстатичної кульмінації (*a tempo sonorissimo, ff*), у якій на тлі каскадів ляментозних секундних інтонацій контрапунктично викладається формула фігури хреста з теми вступу в ущільненій акордовій фактурі. Завершується композиція кодою на пульсуючих педальних кластерах.

Наступна частина сюїти – Perpetuum mobile (Presto) – втілює собою модерно потрактовану небарокову токату. Жанр токати знаковий для музичного мистецтва ХХ століття. Він віродився насамперед у фортепіанному мистецтві як жанр, крізь який особливо рельєфно експонувалось ударне тембральне начало інструмента. Однак, на відміну від традиційних асоціацій з романтичним етюдним типом, вибраними за основу засобами остинатних фігурацій частини композитор переслідує мету реалізації сонорного виразового потенціалу.

Так, вихідний двотакт експонує розвиток-нашарування квартосекундової педалі на тлі остинатної кварто-квінтової фігури неповного тонічного тризвуку (Presto, e-moll без знаків, 12/16) у низькому регістрі.

Подальші статичні акордові бурдони (ускладнені септакорди чи квартосекундові комплекси) поєднуються з ритмоформулою, що складається з трьох тріолей і квартолі (в метрі 13/16).

Зміна гармоній базується на колористичному зіставленні акордів зі зміною єдиного звука при решті витриманих, що дає постійне оновлення структури і фонізму. Поєднання фігуративного і акордового шарів – лінарне, їх співіснування і розвиток індивідуалізовані.

Центральна фаза розвитку містить перехід до кластерних співзвуч. Заключення частини – грандіозне масштабне утвердження тоніки у вигляді неповного тризвуку.

Третя частина – «Aria» (Andante semplice) – перекидає образну арку до початку партити. У ній панує та ж образність скорботної лірики, що й у вступі, однак, на відміну від філософської зосередженості і патетики розгорнутих імпровізацій, тут переважає камерність, інтравертність світлої печалі. Жанрова установка зумовлює панування провідного мелодичного начала, орієнтованого на кантилену інструментального типу, близьку до повільних частин *sonata da chiesa* чи барокових сюїт.

Частина написана у вільнотрактованому *fis-moll* і в формі, близькій до концентричної, однак всі розділи форми пронизує ритмічна та інтонаційна єдність тематичного матеріалу: контрапунктично-діалогічна фактура респонсорного типу з комплементарною ритмікою.

Спільність з першою частиною підкреслюється й наявністю арки – обрамлення вступних і завершальних 5-и тактів твору.

Заключний Final має підсумовуючий характер. Він починається точним відтворенням матеріалу вступу до 1 ч. зі збереженням динаміки і темпової ремарки (Andante mosso e tragico). Однак подальший матеріал (Allegro in modo cadenza) при збереженні тієї ж вихідної установки наближається до видозміненої через жанр інтонаційної формули *circulatio* з третьої частини, а потім відтворює остинатну фігуру з другої.

Типова для барокових фіналів моторно-діяльна сфера встановлюється у розділі Allegro assai (*mf*, d-moll) у тричастинній репризній формі, де стабілізується гомофонно-гармонічна фактура з прихованими поліфонічними голосами. У процесі її розвитку виділяються декламаційно-речитативні фрази, на яких базується центральний розділ частини. Заклучна фаза фіналу – підсумовуюча. У ній наводяться ремінісценції з кластерних нашарувань

Perpetuum mobile з інтонаційною видозміною його остинатної фігури та реприза основної теми *Allegro*. Кода побудована на формулі *circulatio* моторної теми фіналу.

Партити Юрія Шамо і Валерія Подвали – це композиції, які, попри використання авторами окремих засобів сучасних технічних прийомів, демонструють домінуючу необарокову стилістику. Вони мають багато спільних ознак, зважаючи на присутність однакових жанрових прототипів, подібність будови циклу та мовно-стилістичних і техніко-композиторських аспектів. Перегуки, що існують на рівні циклічної організації (зокрема, із партитами Мирослава Скорика), свідчать про несподівану суголосність барокового жанру з тенденціями розвитку української музики в добу постмодернізму як способу презентації всього розмаїття образів, стильових масок і авторських технік, якими збагатилася композиторська практика другої половини ХХ століття.

Партита А. Нижника демонструє відтворення барокової жанрової моделі на рівні будови циклу (жанровий, фактурний, тематичний, темповий контраст при збереженні типових для стилю складових, за винятком *Perpetuum mobile*, однак стилізованого в дусі партити), характеру тематизму (використання риторичних фігур, ляментозних остинатних, токатних формул). Ці засоби поєднуються з кластерною технікою, сонорикою, педальними квартовими співзвуччями, тематичною єдністю, інтонаційними та образними арками.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бур'ян К. Концертна партита № 2 для баяна Володимира Зубицького : особливості формопобудови циклів / К. Бур'ян, А. Сташевський // Актуальні питання баянно-акордеонного виконавства та педагогіки в музичних навчальних закладах : збірник статей і доповідей за матеріалами I та II Міжнародних наук.-практ. конф. – Вип. 1. – Луганськ : Знання, 2005. – С. 82–86.
2. Душний А. Анатолій Онуфрієнко : диригент, композитор, педагог : монографічне дослідження / Андрій Душний. – Дрогобич : Посвіт, 2010. – 220 с.
3. Єргієв І. Український «модерн-баян» як феномен світового мистецтва : дис. ... кандидата мистецтвознавства : 17.00.03 / І. Єргієв. – Одеса, 2005. – 163 с.
4. Несвіт Ю. Творчість для баяна композитора Андрія Сташевського / Ю. Несвіт // Творчість композиторів України для народних інструментів : зб. матер. Міжнар. наук.-практ. конфер. / ЛДМА ім. М. Лисенка, ДДПУ ім. І. Франка. – Львів, 2006. – С. 56–59.
5. Семешко А. Виктор Власов / А. Семешко. – К. : Асо-орус, 2004. – 112 с.
6. Семешко А. Владимир Рунчак / А. Семешко. – К. : Асо-орус, 2004. – 78 с.
7. Сташевський А. Великі жанри в українській музиці для баяна та акордеона (тенденції розвитку в останній чверті ХХ та на початку ХХІ ст.) / А. Сташевський. – Луганськ, 2007. – 160 с.

УДК 783.2:272

А. Г. ЄФІМЕНКО

ОБНОВЛЕННЯ ЛІТУРГІЙНОЇ МУЗИКИ З ТОЧКИ ЗОРУ ЦЕРКОВНИХ КОМПОЗИТОРІВ – СУЧАСНИКІВ РЕФОРМИ ДРУГОГО ВАТИКАНСЬКОГО СОБОРУ

У статті розглядаються різні погляди церковних композиторів на практичні засоби інтеграції нової музики у богослужбну практику католицької церкви та інтерпретація літургійних традицій напередодні реформи Другого Ватиканського Собору.

Ключові слова: реформа літургії, оновлення літургійної музики, церковний композитор.

А. Г. ЕФИМЕНКО

ОБНОВЛЕНИЕ ЛИТУРГИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ ЦЕРКОВНЫХ КОМПОЗИТОРОВ – СОВРЕМЕННОКОВ РЕФОРМЫ ВТОРОГО ВАТИКАНСКОГО СОБОРА

Статья посвящена рассмотрению различных точек зрения церковных композиторов на практические методы интеграции новой музыки в богослужебную практику католической церкви и интерпретация литургических традиций накануне реформы Второго Ватиканского Собора.

Ключевые слова: реформа литургии, обновление литургической музыки, церковный композитор.

A. G. YEFIMENKO

WAYS OF RENEWING THE LITURGICAL MUSIC AS SEEN BY CHURCH COMPOSERS WHO ARE CONTEMPORARIES OF THE REFORM OF THE 2ND VATICAN COUNCIL

The article looks at the different sights of church composers at methods of practical integration of new music in the divine service practice of the Catholic Church and at the interpretation of the liturgical traditions before the reform of the 2nd Vatican Council.

Key words: liturgy reform, renewing of liturgical music, church composer.

Потужним імпульсом реформи літургійної музики, здійсненої на Другому Ватиканському Соборі (1962-1965), вважається *Motu proprio* Папи Пія Х. «*Tra le solletitudini*» (1903) [10]. Центральна ідея *Motu proprio* полягала в актуалізації літургійних традицій григоріаніки, ренесансної поліфонії, «палестринівського стилю» паралельно з введенням у церковний ужиток творів сучасних композиторів. У *Motu proprio* містилися також рекомендації щодо шляхів оновлення провідних критеріїв літургійної музики як інтегрального компонента ритуальної єдності римо-латинської католицької меси. Рекомендації *Motu proprio* були систематизовані у законодавчому документі Другого Ватиканського Собору – Конституції «*Sacrosanctum Consilium*» (1963) [4]. Вимога церкви до партикулярності музичного гешталту меси увиразнила підпорядкованість музичних подій ієрархічно вищій цілісності – літургійній. У цьому відношенні, на думку композиторів, рекомендації церкви про поєднання «сучасної музики» і «функційної музики» суперечили один одному.

До сьогодні це протиріччя між теологами і музикантами остаточно не вирішене і залишається актуальним у спробах практичного здійснення завдань реформи. У музикознавчих працях ставиться акцент на вивченні меси як самостійного художнього явища. Найбільш вагомими у цій галузі є роботи П. Вагнера, Г. Гуке, К. Г. Феллерера, Ю. Холопова. Але для вивчення богослужбових завдань меси напередодні реформи важлиим є урахування праць провідних теологів літургійної реформи Р. Гвардіні, Х. В. Мейера, Т. Шніцлера, Й. А. Юнгманна. Особливої актуальності набуває дослідження практичного досвіду церковних композиторів у період церковної реформи.

Актуальність обраної теми стала стимулом вивчення поглядів церковних композиторів (Г. Шрьодера, Й. Н. Давіда, Й. Аренса, Й. Хааса, М. Баумана та інших) на практичні засоби інтеграції нової музики у богослужебну практику католицької церкви.

Мета статті – порівняти точки зору церковних композиторів на поняття літургійної традиції як *traditio continuativa*.

Нові композиції для церкви демонстрували неоднозначність трактування композиторами богослужбових функцій сучасної церковної музики. Оновлення літургійної практики відбувалося в атмосфері напружених дискусій навколо питання інтеграції *старого* і *нового*. Одні композитори намагалися підсумувати досвід традицій, інші намагалися відновити музичний репертуар церкви літургійними творами «нового стилю», абсорбуючи з тезаурусу сучасної музики ті виразові засоби, що теологічно і естетично узгоджувалися з ритуальним

контекстом богослужіння. З одного боку, новаторство церковних композиторів було невід'ємним від меморіального аспекту літургійної традиції, з іншого – проводилися сміливі експерименти, які ще в епоху романтизму демонстрували новий погляд на «звучання літургії» та сутність *homo religiosus*¹.

У першій половині ХХ століття актуалізується догматичне розуміння літургійної традиції. Остання канонізована у церковній догматиці у внутрішній термінологічній дихотомії понять *traditio constitutiva* і *traditio continuativa*. Під *traditio constitutiva* в теології розуміються канонічні богослужбні тексти, Біблія як перша документація християнської історії і християнське джерело літургії у події Таємної Вечері. У *traditio continuativa* мається на увазі практичне втілення категоріальних смислів Богоявлення, пресуществлення, а також літургійна традиція у динаміці – *traditio activa*, *traditio interpretativa*, тобто здатність літургії до актуалізації і оновлення [9]. Не випадково у висловлюваннях видатних церковних композиторів про літургійну традицію у музичній творчості звертається увага, по-перше, на історичні паралелі розвитку церковної музики з іншими, актуальними у ту чи іншу епоху художніми жанрами та стилями; по-друге, на постійність музично-літургійних лексем григоріаніки та їх перманентне відновлення. При цьому відкриваються нові виразові і технічні якості у монодичному і поліфонічному принципах мислення, зокрема сонорно-фактурна поліпластовість, розширена діатоніка, модальність, подолання тактових схем, створення вільно-ритмічного інтонаційного руху тощо. Церковні композитори ХХ століття звернули увагу на можливості продовження літургійних традицій за допомогою нових, сучасних засобів музичної виразності. Г. Шрьодер (1904–1984) наголошував на тому, що «не існує літургійної музики поза загальноісторичним розвитком музичних стилів» [11, с. 108]. До середини ХХ століття у музичній практиці церковних композиторів з'являються нові зразки оригінального втілення григоріанських традицій. На думку Й. Н. Давіда (1895–1977), «поліфонічний спосіб викладу цитованого матеріалу»² (мається на увазі, цитування зразків григоріанської монодії – А.С.) складав необхідний базис багаторазового повторення «Слова як божественного Послання, значущість і красу якого треба лише підкреслити засобами політональної барвистості» [5, с. 101]. А. Хайлер (1923–1979) представив у месях синтез середньовічної григоріаніки з додекафонією А. Шенберга. У творчості Й. Аренса (1904–1997) взагалі відбулася своєрідна «літургійна» маніфестація додекафонії у різних церковних жанрах³. При цьому джерелом взаємодії *старої* і *нової* церковної музики Аренс вважав «синтез всіх засобів, що мають здатність фокусувати лінійно-площинні та об'єктивні аспекти літургії» [1, с. 19]. Й. Аренс осмислював *traditio continuativa* крізь призму додекафонії як засіб виявлення нових акустичних якостей звучання літургії. Слід особливо підкреслити, що у своїх теологічних переконаннях Аренс залишився у стороні від сучасних нововведень «німецької григоріаніки». Прагнення зберегти латинську версію римо-католицької літургії у період переходу богослужінь «на рідні мови» інспірувало композитора до організації інтернаціонального об'єднання *Pro Missa Tridentina*, яке зайняло позиції захисту тридентської меси.

Перспективи майбутньої реформи католицька церква пов'язувала також з активною участю загалу віруючих у богослужінні (*participatio populi actuosa*). Включення соборного співу

¹ Нагадаємо, що у дослідженнях альтернативної релігійності романтизму особливу значущість отримало поняття сакральної традиції. Воно торкалося тих естетичних принципів мислення, які всі види мистецтва вважали сакральними (за К. Дальгаузом). При цьому музика маніфестувалася «як сакральний феномен, який при цьому не обов'язково має бути літургійним» [2, с. 845]. *Musica sacra* у романтичному трактуванні розвивалася у векторі, протилежному ідентифікації літургійної музики з богослужінням: у векторі концертної репрезентації релігії мистецтва. З погляду католицької церкви, *Musica sacra* для концертного виконання відображала креативно-чуттєве, суб'єктивно-світське, а не церковне розуміння сакрального.

² У *Missa choralis* op. 43 для чотириголосного мішаного хору a-cappella. Давід цитує теми григоріанської меси *Missa de Angelis* (у *Editio Vaticana* це *Missa Ordinarium VIII*).

³ У пізній період творчості Й. Аренс створив органну *Trilogica sacra* (1959–1960), за якою послідували додекафонні твори композитора: *Verwandlungen* (1963–1965), *Missa dodecaphonica* (1966–1967), *Trilogia Contrapunctica* (1972–1976) *Trilogia Dodecaphonica* (1978), *Passacaglia Dodecaphonica* (1980). *Passacaglia Dodecaphonica* завершила творчий опус композитора.

у звуковий простір меси, проголошений ще Пієм Х на початку століття, викликало неоднозначну реакцію композиторів, проте усвідомилося як центральна вимога літургійної реформи. Введення *participatio populi actuosa* і розповсюдження *Missae cum populo activo* мали важливі теологічні причини. Церковне зібрання віруючих трактувалося як соборний суб'єкт літургії; священник, церковний композитор і кожний віруючий - як рівноправні члени церковної громади. Отже, розвиток *participatio populi actuosa* означав децентралізацію церковної ієрархії і створення *homo religiosus* як єдиного колективного релігійного соціуму, «соборного суб'єкта літургії» (за Р. Гвардіні). Італійський теолог, активний подвижник літургійного оновлення католицької церкви Романо Гвардіні (1885–1968) стверджував: «літургія свідчить не «Я», а «Ми», (...) літургія здійснюється не поодинокі, а спільнотою віруючих, церковним зібранням» [7, с. 28]. Отже, у понятті літургійної традиції конкретизувалося давнє розуміння літургійної творчості як колективного феномена. У співпраці священнослужителів і митців католицька церква бачила майбутнє літургійного мистецтва. (ІМ, 6) [3].

Церковні композитори по-різному реагували на рекомендації католицької церкви. Г. Шрьодер був прихильником *participatio populi actuosa*. Він підтримував розвиток літургійної музики як «поліфонічного» феномена. Прочитусмо деякі вислови композитора з цього приводу: «у хоралі полягає сутність літургії у її взаємодії з мистецтвом»; «сила підсвідомого впливу поліфонії виходить за межі нашого людського розуміння»; «поліфонія вказує нам на існування чогось вищого, що стоїть над людським розумом, звідси – її трансцендентна дія»; «рівноправ'я голосів, обумовлене строгими законами контрапунктичної техніки, гарантує рівень об'єктивного висловлювання божественного Слова»; «поліфонія є конформною літургії»; «завдяки власній «імперсональності» поліфонія – це музично оформлений «Ми-стиль» літургії» [11, с.104–109].

Г. Шрьодер висловлювався також за перспективу католицького богослужіння «рідними мовами». Спираючись на положення Конституції «*Sacrosanctum Concilium*» про теологічну важливість активної участі загалу віруючих у месі (*participatio populi actuosa*), він підкреслював, що церковний спів рідною мовою швидше може досягти свідомості віруючих. Цієї ж думки притримувався і Й. Хаас, критично висловлюючись при цьому про явище «німецької григоріаніки» [8, с. 35]. Реальні шляхи здійснення літургійної реформи Й. Хаас бачив у створенні *Volkssingmesse* (німецького варіанта *Missae cum populo activo*), що включала сучасні католицькі піснеспіви рідною мовою¹. У статті «Роздуми про сакральну творчість» композитор називав літургійну музику «*Zweckkunst*» (з нім. – цільове мистецтво), підкреслюючи, що «молитовний спів пов'язаний із культом, підпорядкований літургії, у той час як високоякісні художні твори є лише урочистим рельєфом церковного дійства» [8, с. 35–36].

Григоріанський спів залишався для багатьох церковних композиторів непорушним фундаментом римо-католицької музично-літургійної традиції богослужіння – «озвученим символом святості» [8, с. 76]. Й. Аренс, П. Трекслер, К. Рьозелінг та інші надавали латині значення непорушного знаку єдності католицької церкви. Неприйняття літургії «рідними мовами», особливо повне виключення у деяких єпархіях римо-латинської меси так чи інакше сприяло загостренню конфліктів і кризових явищ у літургійній музиці. Деякі церковні композитори демонстративно відмовлялися від своїх службових обов'язків і шукали шляхи виходу з кризи поза церквою. Макс Бауман відкрито звинувачував реформу Другого Ватиканського Собору у вимушеній «еміграції церковної музики до концертних залів» [6, с. 82]. Німецькі *Volkssingmessen* він вважав «притулком для псевдотворців і місцем діяльності дилетантів» [6, с. 80]. Реформу Другого Ватиканського Собору композитор розцінював як «глибоку кризу не лише літургійної музики, але католицизму в цілому». Адже, на його думку, «ведення богослужіння римської літургії на різних мовах порушує «імпонуючу єдність католицької церкви, яка розчиняється у плюралізмі» [6, с. 81], (вид. – А.Є.).

¹ Напередодні виходу Конституції «*Sacrosanctum Concilium*» Й. Хаас створив на замовлення мюнхенського «Євхаристичного всесвітнього конгресу» для урочистого Богослужіння у Шпайерському Соборі *Missa Solemnis*, op. 80 (1960, для співу церковної громади, одноголосного хору, органу, духового і струнного оркестрів). *Missa Solemnis* Й. Хааса увійшла в історію церковної музики як одна з найкращих зразків німецької католицької меси (*Volkssingmesse*).

Публічні декларації Бауманом нової програми розвитку *літургійної музики поза церквою* були зафіксовані у пресі. Наведемо деякі фрагменти з його виступів: «Створення композиторами латинських ординарних мес або пропріів завжди сприяли поширенню *Santa Ecclesia Catholica* по всій земній кулі. Сьогодні, у зв'язку з вимогами церкви щодо впровадження рідних мов у літургію, радіус дії католицизму значно звужується, прив'язується до обмеженого мовного простору. Текстова адаптація, знову ж таки, руйнує єдність звучання слова і музики. Мій захист латині як культової мови, як неповторно озвученої мови, переслідує як практичну культову, так і художню мету. Чи не є літургійна традиція католицької церкви і її культова мова, яку розуміють віруючі усього світу, непорушною?» [6, с. 81].

Паралельно зауважимо, що упевненість М. Баумана у тому, що латина є зрозумілою усіма віруючими, була помилковою. Композитор орієнтувався на контингент високоосвічених людей. Слід наголосити, що закон Другого Ватиканського Собору про богослужіння рідними мовами був компромісом церкви, пов'язаним саме із нерозумінням латини більшістю прихожан. Церковні композитори, прихильники літургійної реформи Другого Ватиканського Собору, були зацікавлені як у збереженні римо-латинського канону, так і у створенні мес різними мовами. Наприклад, у літургійній спадщині Г. Шрьодера існують латинські, німецькі й англійські меси. Композиторів більш цікавили практичні питання музичного гешталту *Missae cum populo activo*, зокрема розробка нових композиційних та стилістичних методів щодо впровадження положень Конституції «*Sacrosanctum Concilium*» у літургійну практику. Так, Г. Шрьодер приділяв велику увагу пошукам рівноваги між ритуальними, структурно-смісловими і художньо-виразовими завданнями меси. Для цього композитор запропонував, наприклад, власну систему поділу партій професійного хору і загалу віруючих на окремі групи: хору призначалося виконання більш складних партій *Missa Ordinarium*; загалу віруючих – простіші за викладом партії *Missa Proprium*. У *Missae cum populo activo* Шрьодер також пропонував введення «двомовної» меси: *Missa Ordinarium* – латинською, розділи *Proprium* – рідною мовою. У цілому композитор наполягав на збереженні, а не обмеженні професіоналізму і художньо-естетичних цінностей літургійної музики.

Оновлення музичного гешталту меси визначалося у творості переважної більшості церковних композиторів через пошуки рівноваги її художньо-естетичних і літургійних закономірностей. У літургійній творчості церковних композиторів використання нових методів композиторської техніки часто було пов'язане з їх теологічним трактуванням. Особливого поширення у творчості церковних композиторів набувало поєднання методів цитування, повторення, комбінування елементів з минулого досвіду *Thesaurus musicae sacrae* з різноманітними засобами сучасної музичної лексики. Осмислення музично-літургійних традицій Середньовіччя, Ренесансу, класицизму, романтизму у взаємодії з стильовими, жанровими, структурними, фонічними особливостями «нової музики» увиразнило позачасову актуальність меси як динамічного ритуально-акустичного феномену. У період оновлення літургійної музики останній маніфестує взаємодію сучасності з колективною пам'яттю скарбниці католицької церкви – *Thesaurus musicae sacrae*. Розуміння теології божественного Слова як Послання актуалізується у новому звучанні літургії через введення *Missae cum populo activo*. При цьому роль кожного церковного композитора як соборного суб'єкта літургії визначається не лише у створенні нової музики до літургії, а й у його особистісній активній участі у містерії богослужіння. Таким чином, концентрація смислу літургійної творчості відбувалася у свідомості церковних композиторів як один з різновидів *participatio actiosa*.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ahrens Joseph. Von den Modi zur Dodekaphonie / J. Ahrens. – Heidelberg : W. Müller, 1979. – 25 s.
2. Dahlhaus C. Zur Problematik der musikalischen Gattungen im 19. Jh. / Carl Dahlhaus // Gattungen der Musik in einzelnen Darstellungen : [Hg. Arlt, Wulf]. – Bern, München : Francke, 1973. – S. 840–895.
3. Das II. Vatikanische Konzil: Dekret «*Inter mirifica*», (IM) : [Elektronische Ressourcen] // Archiv des Heiligen Stuhls: Grundlegen Texten. – URL : http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/index_ge.ht

4. Das II. Vatikanische Konzil : Konstitution «Sacrosanctum Concilium» über die heilige Liturgie (SC) : [Elektronische Ressourcen] // Archiv des Heiligen Stuhls : Grundlegen Texten. – URL: http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/index_ge.ht
5. David J. N. Der Kontrapunkt in der musikalischen Kunst / J. N. David // Bach-Jahrbuch /36 : [wiss. Beiträge]. – Leipzig : Evang. Verl.-Anst., 1939. – 112 s.
6. Geck A. Max Baumann und Liturgiereform des II. Vatikanischen Konzils / A. Geck // Kirchenmusikalisches Jahrbuch. – Köln, 2002. – 128 s.
7. Guardini Romano. Vom Geist der Liturgie : [Neuaufgabe] / Guardini Romano. – Freiburg am Bresgau [u.a.] : Herder, 1983. – 157 s.
8. Haas J. Gedanken zum sakralen Kunstschaffen / Joseph Haas // Komponisten in Bayern. Dokumente musikalischen Schaffens im 20. Jahrhundert. – Tutzing : Schneider, 1994. – Band 23. – S. 35–36.
9. Lexikon für Theologie und Kirche: [Hg. Walter Kasper] ; [3. Aufl. in 11 Bde.]. – Freiburg: Herder, 1993–2001. – Band 7. – 1998. – 1540 Sp.
10. Papst Pius X. Motu proprio de Musica sacra «Tra le sollecitudini» / Papst Pius X // Dokumente zur Kirchenmusik : [Hg. Meyer Hans Bernhard, Dt. Übersetzung Rudolf Pacik]. – Regensburg : Pustet, 1981. – S. 23–34.
11. Schroeder H. Der Kirchenmusikalische Satz / Hermann Schroeder // Handbuch der katholischen Kirchenmusik : [Hrsg. von K. G. Fellerer und H. Lemacher]. – Essen, 1949. – S. 104–109.

УДК 78. 000. 165

М. І. ЯРКО

СУЧАСНІ ЕПІСТЕМОЛОГІЧНІ (ЗНАННЄВІ) ТА ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ЗАГАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ

У статті окреслюється проблема змін інноваційного характеру у сфері загальної музичної освіти, що викликані каузальним та іманентним чинниками – посиленням емпіричної складової дидактичного процесу, чого потребувало відродження національної культурної пам'яті, та поглибленням раціональної компоненти освітньої діяльності в дусі епістемологічних (знаннєвих) перетворень в лоні сучасної музикознавчої думки. Останні є результатом інтенсивного саморозвитку постмодерної музикознавчої свідомості, аналітичні методики якої виявляють високу дидактичну спроможність щодо моделювання рефлексивної культури особистості, здатної до духовного співпереживання, ґрунтовних розмірковувань та цілісного інтелектуального охоплення явищ.

Ключові слова: *постмодерна музикознавча свідомість, інтелектуалізація освітньої діяльності, рефлексивна культура особистості.*

М. І. ЯРКО

СОВРЕМЕННЫЕ ЭПИСТЕМОЛОГИЧЕСКИЕ (ЗНАНИЕВЫЕ) И ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ ОБЩЕГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

В статье очерчивается проблема изменений инновационного характера в области общего музыкального образования, которые вызваны каузальным и имманентным факторами – усилением эмпирической составляющей дидактического процесса, чего требовало возрождение национальной культурной памяти, и углублением рационального компонента

образовательной деятельности в духе эпистемологических (знаниевых) преобразований в сфере современной музыковедческой мысли. Последние являются результатом интенсивного саморазвития постмодерного музыковедческого сознания, аналитические методики которой выявляют высокую дидактическую способность относительно моделирования рефлексивной культуры личности, способной к духовному сопереживанию, глубоким рассуждениям и целостной интеллектуальной восприимчивости явлений.

Ключевые слова: постмодерное музыковедческое сознание, интеллектуализация образовательной деятельности, рефлексивная культура личности.

M. I. YARKO

MODERN EPISTEMOLOGICAL (KNOWLEDGE) AND THE THEORETICAL FOUNDATIONS OF GENERAL MUSIC EDUCATION

The article describes the innovative problem of changes in general music education, that are caused by inherent causal factors – increased empirical component of the didactic process, which required the revival of national cultural memory, and the deepening of the rational components of educational activities in the spirit of epistemological (knowledge oriented) changes in the bosom of modern musicological thought. Last is the result of intense self-consciousness of postmodern musicological, analytical methods of which show high didactic ability of modeling reflexive cultural personality – abilitable to the spiritual empathy, profound meditation and holistic intellectual coverage of phenomenon.

Key words: postmodern musicological consciousness, intellectualization of educational activities, reflective culture of personality.

Осягнення та критична оцінка сьогодення загальної музичної освіти в Україні передбачає її аналіз на предмет чинників, які загально можна охарактеризувати як *каузальні* (від лат. *causa* – подія, причина) та *іманентні* (внутрішньо притаманні).

Передовсім – це соціокультурна зумовленість реальної участі освітян у зрощенні національно структурованого менталітету, що осягалось забезпеченням *емпіричної (емоційно-чуттєвої) складової* національного самоусвідомлення в якості *етнічної форми ідентичності* (принципово замкнена форма відокремлення свого з-поміж чужого, як «душа в собі»). При цьому власне теоретичний базис знань, що, як правило, спрощено дублював зміст спеціалізованої (академічної) освіти на рівні «вузької» музичної грамотності та існував у доволі формальному вигляді, поступався місцем практичному опануванню лексики народнопісенної традиції та накопиченням вражень (ефектом «емоційного зараження») щодо національної академічної творчості, особливо з фондів «втраченої» спадщини.

Інший важливий соціокультурний момент, що спричинив корективи в загальноосвітній практиці, настав у зв'язку з процесами європейської інтеграції, будівництвом європейського громадянства. Відтак розуміння освіти як «сучасної» зобов'язувало до певних стандартів освіти, які формуються за *методичними, соціальними та філософсько-методологічними* відповідностями й визнаються як найефективніші й відповідні щодо суспільних потреб [6, с. 118].

Кожен із зазначених моментів, звісно, має власну специфіку загальнокультурного значення. У першому випадку – це оновлене на тлі соціокультурних перетворень тлумачення та методико-практичне втілення поширеного розуміння *категорії «національного»*; у другому – *загальногуманітарний дискурс педагогіки громадянського навчання*, що уможливує як власну етнонаціональну самоідентифікацію, так і виявлення, розуміння й сприйняття подібної етнонаціональної ідентичності «іншого» (задля налагодження контактів та діалогу, досягнення суспільного компромісу тощо, оскільки сьогодні є загроза «війни» культур).

Принагідно зауважимо: як і на початку ХХ ст., в добу модерної «фази європеїзації» (визначення Я. Яреми), специфіку теперішньої (постмодерної) «фази європеїзації» на межі II–III тисячоліть символізує усвідомлення *вичерпаності емпірико-культурницької парадигми*, що

транслявала *етнографічний тип* світовідношення й забезпечувала сталість *мікроіндивідуаційного* виміру етнонаціональної ідентичності. Відтак цінність змагань у душі соціального (цивілізаційного) поступу визначають *націєтворчі перспективи* («національна» школа, «національне» виховання, «національний» образ світу, «національний» стиль, «національний» композитор – як і «національний» тип держави тощо), коли досягаються виміри *макроіндивідуаційних* процесів у контексті такого загальнолюдського здобутку, як «тотожність різних», тобто «світова культура» (за К. Ясперсом). Іншими словами, шлях оновлення загальної музичної освіти в Україні періоду 90-х рр. ХХ ст. – початку ХХІ ст. складався як у світлі національного культурного відродження, так і орієнтування українського суспільства на європейськість – освітні стандарти європейського виміру освіти. Загалом обидві соціокультурні передумови спричиняють шлях модернізації загальної музичної освіти саме як «національної» – з увіраженням етнічного компонента ідентичності особи та її «*відкритості*» щодо «*іншого*», оскільки національна форма ідентичності є принципово «відкритою», *розімкненою*, здатною до резонування в історичній множині подібних (національних) систем (за К. Гюбнером).

Наголосимо, отже, що об'єднуючим началом обох описаних соціокультурних моментів (каузальний чинник) є *шлях оновлення загальної музичної освіти* в напрямі її *модернізації*. Підставою для такого твердження є реальна зміна самих уявлень про «сучасну» освіту загалом – її *тяжіння до прикмет фундаментальної освіти*, що передбачає *поступ інноваційних педагогічних технологій в структурі дидактичного процесу* – засобом оперування інтелектуальними образами-моделями, образами-концептами. Таким чином, *іманентний* чинник модернізації загальної музичної освіти стосується її *науково-теоретичної бази*, яка виводиться з сучасних музикознавчих концепцій та аналітичних методик в якості дидактичної інновації, тобто таких *нововведень, які спричиняють розвиток самого знання*.

Іншими словами, дослідження та представлення цілей та методів загальної музичної освіти як таких, що становлять цілеспрямовану мотивацію її модернізації, виводяться на основі і в душі вище вказаних каузального та іманентного чинників – з переконливою навчально-методичною мотивацією відповідно до епістемологічних (знанневих) перетворень в системі фундаментальних понять і категорій сучасної музикознавчої думки. Задля цього необхідним завданням є цілеспрямоване *пояснення та логіко-смілова фіксація самих вимірів та критеріальних принципів, згідно з якими відстежувалася б специфіка сучасних епістемологічних (знанневих) та теоретичних основ загальної музичної освіти*. Важливою при цьому є *спеціальна корекція певного роду понять* – із врахуванням досвіду змін у предметному змісті гуманітарних наук, які відбувалися на ґрунті новітніх світоглядних концепцій (синергетика, квантова фізика тощо). Тому цілий ряд музично-теоретичних положень, які мають місце у діючих сьогодні навчальних програмах з «Музики» (а це – положення щодо звуковисотної та метро-ритмічної організації музичного вислову, методики формування ладоступеневого мислення, спеціалізованого пояснення образно-сміслового вмісту композиційної та жанрової форми, особливостей тлумачення «стилю» в музиці), потребують ґрунтовного переосмислення – в душі методологічних перетворень постмодерної музикознавчої свідомості, яка апелює до актуалізації загальнонаукового контексту в душі *татологічної методології*, тобто акцентує *структури духовного освоєння світу* [4, с. 401]. Тому на практиці – це апелювання до *алгоритмів та аксіом постмодерної музикознавчої свідомості*, що вивільнилася від ідеологічних штампів, розвивається на ґрунті *постнекласичної наукової картини світу* і володіє *новітніми, духовно наснаженими аргументаціями* щодо ряду провідних своїх питань, а саме – музичного мовлення та мислення, логіки музичної композиції, інваріанта жанрової форми, металогіки стилю [7].

Таким чином, зосередження на проблемі сучасних епістемологічних (знанневих) та методико-теоретичних основ загальної музичної освіти видається вельми актуальним, оскільки передбачає *ґрунтовне предметне переоснащення сучасних знань про світ музики та його будову* в душі *знанневих перетворень в системі фундаментальних питань сучасного теоретичного музикознавства*.

Про наукову новизну та практичне значення порушеної проблеми доводиться говорити виключно у зв'язку з мірою чи ступенем її розробленості. Відзначимо, відтак, деякі ключові моменти самої історії питання.

Споконвіку практика музичної освіти спиралася на дидактичні засади музикознавчої думки. У різних країнах світу – свої «класики» та корифеї музикознавчої дидактики, які формували освітні школи та напрями. І в Україні налічується декілька пріоритетних, належних до різних історичних періодів освітніх напрямів та педагогічних шкіл (згадаймо, приміром, М. Дилецького, М. Леонтовича та С. Людкевича). Сучасна музикознавча дидактика – це доволі поширена система поглядів щодо формування *елементарної музичної грамотності, навичок музикування та музичної сприйнятливості*, яка складалася на історичному тлі європейської культури. При цьому власне теоретичні основи загальної музичної освіти доповнюють принципи *музично-естетичної аргументації* світу музичних ідей – з позицій так званого «широкого» мистецтвознавчого підходу. На *поєднанні* цих засад загальна музична освіта сьогодні проглядає, відтак, як *концепція «музичного виховання»*, де, з одного боку, передбачається елементарна *обізнаність* щодо галузі теоретичних знань, з іншого – навички музичного сприймання (до речі, останній момент і сьогодні є сталою проблемою музичної педагогіки і пріоритетним напрямом дидактичних студій: праці О. Рудницької, Г. Падалки, О. Щолокової, Л.Хлебнікової, О.Ростовського та багатьох інших). Крім того, у сфері музичної педагогіки питання безпосередньо теоретичних основ загальної музичної освіти вивчалось доволі спорадично. У числі найкращих результатів слід відзначити ефективність методик О.Цалай-Якименко та її співавтора Я.Михайлюка (згадаймо також методичні розробки Р.Дверія), мета яких – методична *універсальність та доступність* засвоєння теоретичних знань з *основ музичної грамотності*. В інших випадках (з огляду на зміст діючих програм з «Музики») питання власне теоретичних основ загальної музичної освіти розглядалось як *дещо спрощений варіант спеціалізованої музичної освіти* (в обсязі «Музичної грамоти» у ДМШ), і саме цей шлях бачиться як *найменш результативний*. Додамо також, що загальна музична освіта у своїх *сучасних* теоретичних основах, тобто виведених з лона *сучасної* музикознавчої науки, здатна врегульовувати потреби так званої «вузької» та «широкої» музичної грамотності, що як стала проблема музичної дидактики веде свій відлік від системи естетичного виховання за Д.Кабалевським з 70-х рр. ХХ століття.

А отже, аналіз та проектування сучасних епістемологічних (знанневих) та теоретичних основ загальної музичної освіти на методологічному ґрунті постмодерної музикознавчої свідомості є фактично першою спробою *методологічно спеціалізованого аналізу проблеми та планування на рівні навчального предмета*. У такий спосіб завдання щодо *сучасної специфіки* загальної музичної освіти ще не ставилося і є відкритим для подальших аналітичних студій. Підставою того є здобутий обсяг знань у процесі методологічного переоснащення сучасної музикознавчої думки, яка на сьогодні перебуває в стадії активного саморозвитку й продукує щоразу нові алгоритми когнітивної діяльності науковців [4; 7].

Сьогодні сучасна музикознавча думка рясніє дослідницькими ініціативами. У числі пріоритетних – *герменевтичний та семіотичний* методи аналізу музичного тексту, що, як дослідницькі інновації, урізноманітнюють саме «знання» світу музики, забезпечують ґрунтовне входження в духовну ауру світу музичних ідей (ефекти «духовного осяння», інсайту)¹. Здобутий у цих дослідницьких методах аналітичний досвід здатний методологічно вірогідно забезпечувати епістемологічні (знанневі) пріоритети сучасної загальної музичної освіти, оскільки апелює до *інтелектуальних конструкцій* та спричиняє розвиток *рефлексивної*

¹ Герменевтика – метод гуманітарного дослідження, орієнтований на витлумачення, інтерпретацію та коментування текстів (біблійних, художніх). Герменевтичний аналіз – метод *тлумачного* аналізу; від формально-логічного методу аналізу, який розглядає «зовнішні» прикмети будови, відрізняється з'ясуванням «внутрішньої» структурної організації. Семіотичний аналіз (від лат. «сема» – знак) – метод охоплення чогось засобом надавання йому значення «знака», який містить певне «означуване» та володіє «значущістю» (сенсом).

культури особи, здатної до духовного співпереживання, ґрунтовних розмірковувань та цілісного інтелектуального охоплення явищ.

А отже, мета статті – встановлення епістемологічної (знаннєвої) специфіки сучасних теоретичних основ загальної музичної освіти, що складаються та методологічно аргументуються на основі прикмет постмодерної музикознавчої свідомості як такої, що вивільнилася від ідеологічного диктату й тим самим спромоглася внести суттєві корективи у змісті своїх провідних понять та категорій.

Передовсім наголосимо, що дослідження сучасних епістемологічних (знаннєвих) та теоретичних основ загальної музичної освіти потребує *неупередженого ставлення* до методологічних та теоретично-аналітичних змін в лоні сучасної музикознавчої думки. Вагомим чинником цих змін є світоглядні перетворення, що сформувалися в контексті суспільно-політичного життя, а саме – *прагнення акцентувати структури духовного освоєння світу*. Для змісту сучасної загальної музичної освіти це означає *побороти формально-логічну спеціалізацію знань* і натомість прагнути опанувати новітні аналітичні методи, що сприяють *інтелектуалізації освітньої діяльності*. Ця обставина, однак, потребує належної науково-теоретичної підготовки вчительських кадрів, чого можливо досягнути, вдаючись до ретельного аналізу та *сміливої апробації новітніх принципів музикознавчої практики*. Саме тому дослідження сучасних епістемологічних (знаннєвих) та теоретичних основ загальної музичної освіти планується провадити засобом *теоретично-методологічної та методико-практичної аргументації* провідних положень щодо предметної специфіки конкретних музично-теоретичних знань. Це надаватиме можливість: аналізувати проблему, розпізнавати її в якості сучасних потреб та вимог загальної музичної освіти в Україні; здійснювати проектування та планування стратегії осучаснення змісту загальної музичної освіти, які мають своїм результатом збагачення цілей, що окреслюються у фазі аналізу; представити самі основи педагогічного проектування на рівні «початкового предмета», коли встановлюється провідний чинник його осучаснення (як з боку адекватного методологічного орієнтування, так і з боку педагогічних технологій), та узагальнити їх в якості новітньої педагогічної технології.

Суттєво, що за умов такої постановки завдань доводиться говорити про пошук методологічно адекватних напрямів структурування сучасних епістемологічних (знаннєвих) та теоретичних основ загальної музичної освіти. Ці напрями виводяться з сучасної музикознавчої практики, яка на ґрунті методологічних перетворень гуманітарного знання спричинила переоцінку критеріїв осмислення та способів формування уявлень про певне «щось». Загалом ці зміни відбулися як *заперечення формально-логічної спеціалізації знань* та їхньої *заміни духовно оснащеним тлумаченням* навіть загальновідомої інформації.

Наприклад, замість констатуючої назви метру чи розміру – їхнє тлумачення крізь модель метричної стопи, яка містить в собі «інтонацію» дольових співвідношень як наголоси в іменах; замість формальної вказівки на складові реального нотного тексту (розмір, темп, фактура, гармонічний рух, штрихи, гучність, регістр тощо) пропонується їхнє цілісне охоплення як елементів музичного мовлення, що виконують конструктивну роль та виразову функцію у процесі творення «інтонаційної моделі» в якості основи музичного вислову та вираження; відповідно, замість вказівок на музичну тему – її семантичне (як «знака») декодування, внаслідок чого розкривається реальний емоційно-психологічний тип музичної образності; замість поширеного штампу характеристики жанру на підставі виконавського складу та кількісного числа музичної форми – його вирізнення як «знака» певного типу змісту; замість констатуючої інформації про «форму-схему» – її розгляд під виглядом драматургічного рельєфу та образно-сміслової місткості; замість поширеної практики встановлення «рис» або «ознак» стилю – його аргументація як цілісного ментального утворення, тобто засобом залучення знань про актуальний тип світогляду та світовідчуттєвий тип людини історично-конкретного часу.

На основі викладених зауваг впливає судження: безпосередньо шлях модернізації загальної музичної освіти сьогодні бачиться у зв'язку з *новою системою та методикою структуризації знань*. Важливою при цьому є достеменна епістемологічна зміна самого роду понять, якими має сповнюватися розкриття такої реальності, як «світ музики». Звідси – потреба

в присутності як спеціальних наукових понять та термінів, так і опис методики оперування ними як засобу моделювання змісту освітньої діяльності.

Здебільшого «предметом» музичної освіти мислиться такий «об'єкт», як «музичний твір», хоча насправді пошукуваним предметом має бути «світ музичних ідей». А отже, суть проблеми полягає у тому, що будь-який момент аналізу такого об'єкта, як музичний твір, потребує бути орієнтованим на певний «початок», що зберігає свою актуальність на усій «дистанції руху». А це, з одного боку, – завдання щодо чинності певної теорії або ж вчення, причому такої, аби становити *зразок абсолютного еталону*; з іншого – потреба в усвідомленні необхідності завжди актуальної, неперервної рефлексії як загальної умови мислення, що складається в *алгоритм серії інтелектуальних актів (сполучення суджень)*.

Ідеальним зразком такого еталону-знання чи абсолюту є асаф'євська аксіома інтонаційної сутності музики. Засвоєний свідомістю такий абсолют володіє колосальним позитивом: *інтонація тоталізує будь-який свій прояв у кожному емпірично осяжному вияві музики*. Від цього моменту, щоправда, слідує вже ідентифікація самої ідеї «музика», що вкорінена у вихідні характеристики її буття: світ музики – це «безмежний» світ музичних ідей, що як абсолют спричиняє одиничне й завжди унікальне вираження – реальний текст конкретного музичного твору, його «мовленнєвий» ресурс та виконавську інтерпретацію. Бо «унікальна визначеність, що виключає загальне, нонсенс» [5, с. 63].

Тому «так» налаштоване сприйняття музичного твору (власне «музики») потребує належного орієнтування на *початковий (в ролі епістемі) образ-модель, образ-концепцію, у межах якої відбувається когнітивна діяльність* – обов'язково ієрархічна, інтелектуально насажена. Мова, відтак, має йти про те, «як» ми сьогодні осмислюємо *буття світу музики*: знання, зведені до такого абсолюту, як «світ музики» з його абсолютною енергетикою інтонаційності, ведуть інтелектуальну енергію свідомості до щоразу нового «відкриття» тотальної унікальності кожної «музичної ідеї» як такої знаннєвої форми, у якій містяться відповіді щодо історично-конкретного світовідношення та стильової індивідуальності музичного вислову. Відтак царина інтелекту *рефлексивно-абстрактна свідомість* – запорука філософського погляду на речі (а саме цього передусім слід навчати при освіті та вихованні) й тотального досвіду освоєння людиною світу та адаптації до нього. А отже, риси істинності знання формуються на основі *самоідентифікації людини* – внутрішнього досвіду переживання певної системи цінностей, тому що власне інтелектуальні утворення (знання-образи, знання-моделі) мають, окрім певного онтологічного значення (знання того, що онтично «є»), безпосередньо *екзистенційне навантаження* – те, що виокремлює *неповторність особового пережиття*: сьогодні цілі й методи освітньої діяльності мають розглядатися виключно з огляду на встановлену провідну функцію її змісту – структурування досвіду самопізнання в напрямі формування духовного відношення, а надто під кутом її реалізації щодо вимог формування рефлексивної культури особистості [1; 2; 3].

В описаних вище прикметах чинності інтонаційної концепції музики вбачається, зокрема, можливість *теоретичної розробки інваріантної моделі-образу щодо будови світу музики, яка розгортається як інформаційна система з ієрархічним зіставленням конструктивів інтонаційного поля музики*. Як повідомлення «про» саму музику, така модель покликана ефективно втілюватися у способах тлумачення та пізнання природної сутності музики як виду мистецтва, становити ядро музичного світогляду і забезпечувати умови для глибинного осягнення специфіки музичного вираження та вислову (відповідно дидактичний характер самої моделі складається за умови чинності герменевтичного та семіотичного методів – провідних аналітичних проєкцій гуманітарного знання). При цьому, власне, вкрай необхідною є ретельна епістемологічна (знаннєва) розробка з суми питань, пов'язаних з методичними аспектами засвоєння елементарних теоретичних знань та формування навичок розуміння інтонаційної специфіки світу музики. У їхньому числі – *методика універсалізації знань про будову світу музики, його текстологічну архітектоніку*, яку, як вже зазначалося, можна систематизувати у вигляді *інваріантної моделі*.

Більш конкретно, зокрема, слід виокремити питання, пов'язані з: методичними прийоми звуковисотного та метроритмічного інтонування, що мають місце на початковому етапі

оволодіння елементарною музичною грамотністю; методикою дешифрування інтонаційної моделі як основи пізнання музичного вислову та вираження, яка втілюється у такому понятті, як «тематизм музичного твору»; методикою опанування поняттям жанрової форми, її інваріанту, сталість змісту якої обговорюється на рівні етимологічного аналізу назви жанру; методикою організації знань щодо категорії стилю, яка здобуває щонайдетальнішу конкретизацію в інваріантних моделях стилів історичних епох – античності, бароко, класицизму, романтизму, модернізму.

Слід, отже, підкреслити: сучасні епістемологічні (знаннєві) та теоретичні основи загальної музичної освіти мають складати *відповідно сформульовані теоретичні питання*, які пропонується сприймати в ролі завжди *«попереднього» знання* – в ролі певної епістемі. Це – питання: конструктивної природи та виразової функції елементів музичного мовлення; інтонаційної моделі музичного тематизму, яка діагностується за «типами інтонування» (кантилений, декламаційний, моторика, загальні форми руху, сигнальність, звукова імітація); образно-сислової місткості та драматургічної специфіки композиційної форми; типу змісту та структури жанру; світовідчуттєвої природи категорії «стиль». Наведений перелік питань може складати об'ємну та цілісну *епістемологічну (знаннєву) модель* під виглядом *образно-інтелектуальної конструкції*, виміри (епістемі) якої покликані охоплювати якомога більше інформації та аргументів щодо будови такої реалії, як *«світ музики»*. Загалом усі ці питання варто організувати у концентрично складену модель (графічно виражається як резонансне поширення кіл від центру), у якій *усі чинники існування музичного матеріалу розглядаються як незмінні* (константні). За цією моделлю можна рухатися як від осереддя, так і навпаки, поетапно з'ясовуючи певне загальне, особливе та одиничне.

Важливо, отже, розуміти, що шлях модернізації національної музичної освіти пролягає крізь *інноваційну мотивацію безпосередньо дидактичного процесу* як шляху *поглиблення методологічного аспекту та вдосконалення педагогічної майстерності*. У предметній сфері музичної освіти – це раціональність її організації, що проглядає в ієрархічній підрядності та розумній прогресії самого виду знань: знання-констатації, знання-класифікації, знання-теорії, знання-образи [5, с. 212].

Так, до виду знань (епістем) *інформативного характеру* (мовно-лексичний компонент освіти) належать констатації щодо звуко-інтонаційної природи світу музики та інтонаційно-звукових форм організації музичного вислову взагалі. Функцію *знань-узагальнення* несуть у собі «знаки» класифікаційних систем (музичного жанру та форми, наприклад), семіотичне «прочитання» яких виявляє історичний досвід культуротворення. Вимір освіченості й культурності (науковий компонент освіти) покликані забезпечувати *знання-теорії та знання-вчення*, які організують коло проблемних питань стосовно певного явища зі світу музичних ідей (наприклад, теорія метро-ритму, теорія ладових систем, теорія логіки музичної композиції, теорія жанрового інваріанта, теорія стилю тощо). Під виглядом *інтелектуальних утворень* (філософічний компонент освіти) постають *знання-образи*, ментальна специфіка яких зберігає за собою авторство новітньої ідеї з пояснення характеру функціонування певних конструктів світу музики: музичної форми як процесу – Б.Асаф'єва; модальної природи музичного тематизму та поняття структурно-семантичного інваріанта жанрової форми – М.Арановського; інтонаційної фабули – В.Медушевського; метатеми стилю – В. Холопової; інтонаційного образу світу – Ю.Чекана тощо.

Принагідно згадаємо: ще на поч. ХХ ст. в українській педагогічній думці лунали заклики Якіма Яреми до пробудження «дрімаючих у дітях функцій інтелекту, почувань і волі»; до «плекання і розвитку психічних здібностей на основі облегшеного і доволі вкороченого наукового матеріалу». У концепції національного виховання дослідник об'єднав ці заклики навколо змісту едукації (букв. – зрощення) – принципово розрізняючи те, що мовою сучасної дослідницької практики позначається як «знання» і «компетенції» (у Я.Яреми – «інтелігенції»). Він вважав, що «думаючий ум» не сформується засобом «інформативного» стилю навчання. Слід, отже, більшою мірою дбати про певне «що» (і лише услід за тим «як»), про вибір інформації, і лише відтак – про методи її опанування (учнями чи студентами). Проблему, отже, складає *структура знань* та їх *упорядкування* за певними аналогіями чи взаємодіями.

Так, у ролі завжди *попереднього знання* (власне епістеми) покликані поставати такі особливі *моделі навчальних повідомлень*, як: конструктивна природа та виразова функція елементів музичного мовлення; поняття інтонаційної моделі (конструктивна заданість) музичного тематизму; образно-сміслова місткість та драматургічна специфіка композиційної форми; тип змісту та структура жанру; ментально-світовідчуттєва природа категорії стилю. Саме вони як структуровані знання щодо певного «загального» (в сенсі закономірності) покликані забезпечувати *ефективну структурованість ментальних операцій* в напрямі осягання щоразу наступних (в сенсі остаточних) знань щодо певного особливого (історично закономірного) та унікального (одиничного). Урешті-решт, в унікальному відбиватимуться зв'язки із загальним (в якості типологічної моделі), що матиме результатом як глибинне осягнення ідентичності самого явища, так і особову самоідентифікацію (досвід самопізнання). Адже проблема якраз у тому і полягає, що формування ціннісних орієнтувань не може підмінюватися знанням «про» цінності; як і розвиток особистості не можна ототожнювати із посиленням тільки розумових здібностей. Важливою натомість є *інтелектуальна жвавість, когнітивне (від лат. cogito – міркую) вирішення завдань, жива психоемоційна реакція*. Адже дидактика ставить питання наступним чином: *досягнення культури мають перетворюватися у надбання особистості; і це перетворення здійснюється засобом засвоєння особистістю змісту освіти*.

Отже, провідні теоретичні питання діючих сьогодні програм з музики – а це питання «музичної мови», «музичного тематизму», «музичної форми», «музичного образу», «музичного жанру» і «музичного стилю» – повинні здобувати аргументації в дусі новітніх концепцій сучасної музикознавчої думки й тим самим наближуватися до підвалин гуманітарного знання. А це – проблема методологічного порядку, і лише услід за тим – засад дидактики. Іншими словами, шляхи модернізації загальної музичної освіти пролягають крізь новітню герменевтичну рецепцію цілого ряду сучасних музикознавчих положень, які успішно спричиняються до цілеспрямованого *мислеформування практичних методик*: наочності ладоступеневих співвідношень; звуковисотної корекції на основі образно-сміслової установки; інтонування метро-ритмічних співвідношень за типами дольової пульсації згідно з видом метричної стопи; «розпізнавання» та «дешифрування» інтонаційної моделі тематичного матеріалу як музичного вислову; розуміння «знаковості» композиційної форми, жанрового інваріанта та стилю.

Можна стверджувати, що сучасні епістемологічні (знаннєві) та теоретичні основи загальної музичної освіти – це:

- інтонаційно зорієнтоване вирішення конструктивної ролі та виразової функції елементів музичного мовлення;
- спостереження за інтонаційним рельєфом тематичного матеріалу під виглядом типів інтонування (кантиленний, декламаційний, моторика, загальні форми руху, сигнальність, звукова імітація);
- діагностика композиційної форми за її драматургічним амплуа;
- семантичний спосіб тлумачення та розуміння інваріанта жанрової форми як певного типу змісту та структури;
- розпізнавання музичного стилю як «світовідчуття, що звучить».

Наведений перелік *мислеформувань* є результатом герменевтичної рецепції провідних питань та категорій сучасної (постмодерної) музикознавчої свідомості, яка не лише репрезентує новітнє, духовно оснащене розуміння свого власного предметного змісту, але й створює ситуацію «*дидактичної інновації*» – *інтелектуально організованого сприймання музичних явищ та їхнього прорефлексованого «знання»*. Саме у цьому – суть освітньо-виховних модернізаційних процесів, що викликані глобальними перетвореннями у сфері культуротворчості як людинотворчості.

ЛІТЕРАТУРА

1. Горфон А. Різні погляди на Європу й проектування освітніх концепцій / А. Горфон [та ін.] // Вища освіта України. – 2005. – №1. – С. 37–44.
2. Колток Л. Проблема інтенсифікації навчання як складник модернізації освіти / Л. Колток [та ін.] // Вища освіта України. – 2007. – №1. – С. 75–81.
3. Корсакова О. Дидактичні засади розробки змісту сучасної шкільної освіти: основні фактори і принципи структурування / О. Кораскова [та ін.] // Гуманітарні науки. – 2005. – №2. – С. 24–30.
4. Немкович О. М. Українське музикознавство ХХ століття як система наукових дисциплін / О. М. Немкович. – К. : ТОВ «Видавництво «Сталь», 2006. – 534 с.
5. Петрушенко В. Л. Епістемологія як філософська теорія знання / В. Л. Петрушенко. – Львів : Вид-во Держ. університету «Львівська політехніка», 2000. – 296 с.
6. Черній С. Філософсько-методологічні аспекти стандартизації змісту освітньої реальності / С. Черній [та ін.] // Проблеми освіти : науково-методичний зб. – 2005. – Вип. 46 (Болонський процес в Україні). – Ч. 2. – С. 73–80. – (Додаток «Педагогіка освіти»). – С. 118–123.
7. Ярко М. І. Епістемологія світу музики. В 2-х томах. – Том 1 : Методологічні рефлексії та алгоритми постмодерної музикознавчої свідомості: архітектоніка світу музики / М. І. Ярко. – Дрогобич : Редакційно-видавничий відділ Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, 2010. – 632 с.

УДК 78.461.

Л. В. МАКСИМЕНКО

РОСІЙСЬКА САКСОФОННА ШКОЛА: ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ТА ПРОЕКЦІЯ НА СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ШКОЛИ ВИКОНАВСТВА

У статті простежено історичний шлях від зародження та розвитку саксофонного виконавства в Росії до становлення академічної школи. Визначено національні особливості школи, конкретизовано позитивні та негативні фактори розвитку з метою осмислення цієї моделі виконавської школи та можливість наслідування кращих якостей у становленні власної національної виконавської традиції.

Ключові слова: академічна саксофонна школа, виконавська традиція, характерні особливості, педагогічні принципи, репертуар.

Л. В. МАКСИМЕНКО

РУССКАЯ САКСОФОННАЯ ШКОЛА: ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ И ПРОЕКЦИЯ НА СТАНОВЛЕНИЕ УКРАИНСКОЙ ШКОЛЫ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

В статье прослежено исторический путь от зарождения и развития саксофонного исполнительства в России до становления академической школы. Определены национальные особенности школы, конкретизированы позитивные и негативные факторы развития с целью осмысления этой модели исполнительской школы и возможностью наследования лучших качеств в становлении собственной национальной исполнительской традиции.

Ключевые слова: академическая саксофонная школа, исполнительская традиция, характерные особенности, педагогические принципы, репертуар.

RUSSIAN SAXOPHONE SCHOOL: FEATURES OF DEVELOPMENT AND PROJECTION ON FORMATION OF UKRAINIAN SCHOOL OF EXECUTOR

In article it is tracked a historical way from origin and development of saxophone executor in Russia before formation of the academic school. National features of school are defined, positive and negative factors of development are concretized for the purpose of judgment of the given model of performing school and possibility of inheritance of better qualities in formation of own national performing tradition.

Key words: *academic saxophone school, performing tradition, prominent features, pedagogical principles, repertoire.*

Історія саксофонного виконавства бере свій початок у Франції, де в 1857 р. при Паризькій консерваторії вперше відкрито клас академічного саксофона. Практично в той же період саксофон з'являється і в окремих регіонах Росії, проте зародки академічної школи тут проявились лише з проміжком майже у столітній інтервал. Цей період в історії інструментального мистецтва ознаменований появою такого музичного напрямку, як джаз, у результаті чого відбулись кардинальні зміни в естетиці стильової органіки академічної традиції. Відбиток полікультурних нашарувань у розвитку академічної саксофонної школи, а також відсутність єдиного стилю в музичному мистецтві ХХ ст. та постійні зміни музичних напрямів виявилось гальмівним фактором у становленні і єдності російської академічної саксофонної школи. У першій половині ХХ ст. саксофон у Росії вважався як буржуазний джазовий інструмент і в період тоталітарного режиму був заборонений. Зміна влади та можливість контакту із зарубіжними колегами дали можливість саксофоністам застосувати досвід інших європейських шкіл і утворити власну академічну школу виконавства з притаманними їй національними особливостями.

Мета статті – визначити характерні особливості російської виконавської школи та виокремити позитивні сторони впливу на становлення української виконавської традиції з можливістю наслідування і творення власного національного стержня.

У музикознавчій літературі проблематика особливостей російської саксофонної школи в світлі впливу на становлення української виконавської традиції подається вперше. Частково історичний процес розвитку російської школи отримав висвітлення у статтях М. Шапошнікової, А. Понькіної, працях В. Іванова і С. Кіріллової, проте жоден автор не ставить ціль осмислити національну характерність та індивідуальність виконавської школи.

Перші згадки про застосування саксофона в Росії пов'язані з 1850 роком, коли інструмент був введений у штат військових духових оркестрів¹. Перший клас саксофона був відкритий у Петербурзі в Придворній півчій капелі², де періодично здійснювалась підготовка саксофоністів для придворного духового оркестру. Першим викладачем класу саксофона став кларнетист Придворного симфонічного оркестру П. А. Аркадьєв. Окрім того, класи саксофону діяли у військово-музичній школі, що була відкрита капельмейстером графа Шереметьєва.

У вищих навчальних закладах класи саксофона з'явились лише в середині ХХ ст., а в Московській консерваторії і досі не відкрито спецкласу саксофона. Першими осередками освіти саксофоністів стали музичні школи і окремі військові установи, де функціонували духові оркестри, зокрема «Школа Юнг» Балтфлоту, яка була організована М. А. Римським-Корсаковим, де саксофон викладав німецький музикант Йоган Теодор Ниман (1860–1936)³,

¹ Оркестр лейб-гвардії Преображенського полку та оркестр лейб-гвардії кінногвардійського полку.

² Капела заснована в 1859 році з метою підготовки кадрів для петербурзького симфонічного оркестру, у складі якого функціонував духовий оркестр.

³ Музичну освіту отримав у Нюрнберзі. За спеціалізацією флейтист. У 80-х роках ХІХ ст. гастролював у Росії у складі Нюрнберзького симфонічного оркестру в якості гобоїста. Й. Т. Ниман

автор першої «Школи для саксофона» в Росії. Той факт, що клас саксофона був сформований саме в школі М. Римського-Корсакова, є достатньо парадоксальним, адже в 1874 році, проводячи реформу військово-морських оркестрів, композитор особисто вивів саксофони зі штату оркестру Гвардійського екіпажу. Він вважав, що «скоро цей інструмент зникне з російських військових оркестрів внаслідок несприятливих для нього кліматичних умов, а саме: холод і сирість при грі на саксофоні на відкритому повітрі впливають на його стрій і хороший тон» [цит. за 1 с. 26].

Одним із перших росіян, що на професійному рівні презентують саксофон як сольний інструмент, є Олександр Ривчун (1914–1974), який поєднав джазову і класичну манеру гри на інструменті. Ривчун – ініціатор створення класу саксофона на військово-диригентському факультеті при Московській консерваторії. Йому належить перша в Росії серйозна праця в галузі саксофонного виконавства – «Школа гри на саксофоні» в 2-х частинах, а також збірники технічного матеріалу: «150 вправ для саксофона», «40 етюдів для саксофона» та декілька п'єс для саксофона з фортепіано.

Паралельно з діяльністю Олександра Ривчуна становлення російської академічної саксофонної школи забезпечували такі музиканти: Г. Гаранян, Т. Геворкян, Б. Прорвич та ін.

Важливою постаттю в становленні російської школи виконавства на саксофоні є Лев Михайлов (1936–2002) – доцент Московської консерваторії по класу кларнета. У 1974 році Лев Михайлов заснував у консерваторії клас академічного саксофона в якості додаткового інструмента для кларнетистів, оскільки ректорат був проти відкриття спеціального класу саксофона. У тому ж році Михайлов став першим представником російської школи, який брав участь у Всесвітньому Конгресі саксофоністів у Бордо (Франція), де на достойному рівні представив тоді ще зовсім молоду російську академічну саксофонну школу. Саме участь у Конгресі надихнула його на створення в 1975 році класичного квартету саксофоністів СРСР. Л. Михайлов автор «Школи гри на саксофоні» (1975 р.), яка укладена як хрестоматія для кларнетистів з перспективою оволодіти навичками гри на саксофоні. У цій «Школі» вже відчутний вплив французьких традицій виконавства, доповнений ще й особливостями джазового музикування, яке проявилось як у виконавстві О. Ривчуна, так і Л. Михайлова.

Майже одночасно з розквітом творчого шляху Лева Михайлова розпочалась музична кар'єра «матері російського саксофона» Маргарити Костянтинівни Шапошнікової (1940 р. н.). Музичну освіту вона здобула навчаючись у Московському державному музично-педагогічному інституті ім. Гнесіних по класу кларнета.

В студентські роки вона цікавилась саксофонною музикою і поступово у виконавстві перейшла з кларнета на саксофон.

У 1967 році за ініціативою Маргарити Костянтинівни клас академічного саксофона був уперше в Росії відкритий у музичному училищі ім. Гнесіних на духовому відділі, а в 1973 році – в музично-педагогічному інституті ім. Гнесіних. Важливим імпульсом до відкриття класів академічного саксофона і становлення професійної школи виконавства став візит до Росії саксофоніста зі світовим ім'ям Жан-Марі Лондейкса. З того часу розпочалась плідна творча співпраця двох корифеїв французької та російської школи, внаслідок якої педагогічні принципи Маргарити Шапошнікової поповнились методичними надбаннями європейських колег, що продукує неабиякий прогрес російського саксофонного виконавства.

Ряд композиторів присвятили Шапошніковій свої твори¹. З багатьма із них вона співпрацювала під час створення саксофонного репертуару, і ця співпраця обумовлена не тільки технологічними аспектами, а й бажанням виконавця (в даному випадку М. Шапошнікової) не лише продемонструвати власну виконавську майстерність, а й розкрити суть музичних творів, донести до слухача перш за все композиторську ідею засобом

залишився працювати в Росії солістом і диригентом оркестру Маріїнського театру, згодом став керівником оркестру ім. Андрєєва, диригентом оркестрів Політуправління Балтфлоту, професором Ленінградської консерваторії по класу гобою, інструментовки і камерного ансамблю.

¹ М. Пейко, М. Готліб, Г. Калінкович, М. Раухвергер, Л. Прісс, І. Катаєв, Г. Воронов, Є. Подгайц, А. Ларін, І. Рехін, М. Броннер, Т. Сергєєва, Г. Шайдулова, М. Гігнідзе.

підпорядкованої їй власної інтерпретації. Це і є однією з найважливіших рис російської виконавської традиції.

Маргарита Шапошнікова не тільки виконавець і педагог, але й автор багатьох науково-методичних робіт та репертуарних збірників, ряду статей стосовно проблем виконавства і навчання гри на класичному саксофоні.

Серед випускників та послідовників М.Шапошнікової ряд високопрофесійних саксофоністів у всьому світі: Юрій Воронцов, Олексій Волков, Сергій Резанцев, Владислав Вальс.

Серед відомих українських саксофоністок, випускниць класу професора Шапошнікової, слід назвати Лілію Русанову – викладача ДМШ в м. Сімферополі, яка тепер веде клас саксофона в Любеку (Німеччина). Вона є організатором щорічних Міжнародних майстер-класів та конкурсів молодих виконавців на саксофоні. Окрім неї, відомі в багатьох країнах світу лауреати багатьох Міжнародних конкурсів, представниці академічного виконавства Ася Фатєєва, Вероніка Кожухарова та Анна Степанова.

Серед молодшого покоління випускників М. Шапошнікової особливими успіхами візначається випускник Академії ім. Гнесіних, тепер студент Паризької консерваторії у класі К.Делангля, лауреат Міжнародних конкурсів в Дінанті (Бельгія) та Дюссельдорфі (Німеччина) Микита Зімін. Сергій Колесов – переможець найпрестижнішого у світі конкурсу ім. Адольфа Сакса, Олександр Іванов – зараз живе і працює в Голлівуді, де викладає класичний саксофон і пише музику для фільмів.

Загалом школа представлена сильною плеядою музикантів, які, наслідуючи західні тенденції, зуміли втілити найяскравіші національні ознаки і підняли її на рівень однієї з передових саксофонних шкіл світу.

Досягнувши значних результатів у виконавстві та в педагогіці, М. Шапошнікова постійно йде шляхом удосконалення, докладає усіх зусиль, щоб вибороти для Росії першість у сфері академічного виконавства. «Здається, у неї вже є все, чого тільки можна досягти музиканту, а вона все така ж невтомна і постійно в роботі, завжди супроводжує своїх студентів на конкурсах, в якому б куточку світу вони не відбувались. І жадібно вивчає усе нове, впевнено крокуючи в ногу з часом» [2].

Російська саксофонна школа має характерні особливості:

– зародившись під впливом німецько-чеських традицій, духовна виконавська школа характеризувалась зверненням основної уваги до технічних аспектів, що домінували над звуковими якостями. Увага до звука саксофона сформувалась вже на межі 80–90-х років ХХ століття, і ця обставина передбачала кардинальні зміни в технології звуковидобування;

– школа заснована на високотехнічному та високохудожньому вітчизняному репертуарі: Концерт М. Готліба, Концерт-Капріччіо на теми Паганіні Г. Калінковича, Концерт, Квартет і сім п'єс для саксофона М. Раухвергера, Концерт і Соната Е. Денісова, Концерт А. Ешпая та ін.

Тісні мистецькі взаємини і вплив на становлення української саксофонної школи зумовили ряд спільних ознак у виконавському мистецтві обох країн, зокрема:

– поєднання у виконавстві академічного та джазового стилю. Якщо у французькому саксофонному мистецтві академічний напрям протистоїть американському «джазовому засиллю», то російська школа не відмовляється від двостороннього розвитку музиканта-саксофоніста, а навпаки, поєднує класику і джаз з пріоритетом академічної основи, після опанування якої надається можливість експериментувати у царині джазової музики. Така тенденція яскраво помітна у «Школах», хрестоматіях та збірниках саксофонних творів (О. Ривчуна, Л. Міхайлова, М. Шапошнікової), де автори і упорядники після блоку академічного репертуару подають джазовий. Таку ж ситуацію спостерігаємо й у практиці українських педагогів. У багатьох музичних училищах та педагогічних інститутах України одночасно функціонують кафедри духової (академічної) та кафедри естрадної (джазової) музики, що дає можливість різнопланового розвитку студентів;

– підхід до інтерпретації твору (духовність і психологізм у виконанні). Як уже згадувалось вище зі спогадів М. Шапошнікової про творчу співпрацю з композиторами, як для

російських, так і для українських музикантів є надзвичайно важливим передати в музичному творі задум композитора, висвітлити його крізь призму власного «я». Яскравим прикладом художньої інтерпретації є виконавська майстерність Сергія Колесова. Коментар Маргарити Шапошнікової: «Після його перемоги на конкурсі в Бельгії члени журі не могли зрозуміти, в чому ж річ, чим росіянин кращий за інших? Після довгої дискусії вони зробили висновок, що Колесов – єдиний з усіх «грає душею», хоча всі учасники конкурсу грали прекрасно – фундаментальна школа, красивий звук, але все-таки чогось не вистачало. На відміну від Сергія, їм не вистачало особистого ставлення до музичного матеріалу, натхнення, своєрідності і тієї ж таки духовності» [6].

Спільність ознак відображена і в негативних факторах:

– основу педагогічного складу класу саксофона становлять викладачі-кларнетисти, які паралельно ведуть саксофон. Лев Михайлов і Маргарита Шапошнікова перекваліфікувались із кларнета на саксофон. Така особливість в Росії спостерігалась в 60–70-х роках минулого століття і, відповідно, відобразилась в українській педагогіці. Варто зазначити, що кваліфікований музикант, навіть якщо спеціалізується на іншому інструменті, може допомогти виконавцю вибудувати концепцію твору, відкоригувати фразування, звернути увагу на точність штрихів, особливості виконання мордентів і т.ін., але стрімкі темпи еволюції саксофонних можливостей потребують лише фахового підходу у виконавстві і педагогіці. Виконання сучасної музики неможливе без застосування нових технік і прийомів, що пов'язані як з артикуляційними, так і з апікатурними особливостями, а це вже рівень компетенції лише фахівців-саксофоністів;

– розмежованість індивідуальних виконавсько-педагогічних шкіл окремих видатних педагогів. Результатом цього явища є розбіжності як в методиці навчання, так і в проблемах «пошуку» саксофонного звука (академічного, джазового, естрадного). У французькій практиці саксофоністи постійно об'єднуються у спільні творчі проекти, разом співпрацюють у проведенні майстер-класів, проводять всесвітні конгреси з метою єдності національної виконавської школи. У Росії й Україні цей процес ще не налагоджений. В Україні це пов'язано з тим, що західні та центральні регіони більше спрямовані на європейські тенденції, а східні та південні – мають за орієнтир російську виконавську традицію.

Отже, зародки саксофонного виконавства в Росії з'явилися в 1850-х роках, майже в той самий період, що й у Франції, але, на відміну від прогресивних французів, у Росії саксофон достатньо довго залишався «в тіні», у статусі рядового інструмента військових оркестрів. В естетичних тенденціях саксофонної еволюції пріоритетним став синтез джазової та естрадної музики і тривалий час залишався гальмівним важелем у становленні російської академічної школи виконавства. Починаючи з 60-х років ХХ ст., розпочався прогресивний розвиток академічного виконавства і викристалізувались типові національні особливості, які певною мірою відобразились і в українській виконавській практиці. На даний час позиція російської школи на міжнародній арені достатньо висока і підкріплена визначними здобутками виконавців на міжнародних конкурсах та фестивалях¹. На національному рівні школа поступово набуває цілісності, має національний репертуар та науково-методичні роботи².

Українська саксофонна школа порівнянно з російською доволі молода і перебуває на етапі становлення. Однак наші виконавці-саксофоністи мають можливість опанувати виконавську майстерність, розвиваючись за уже встановленими і перевіреними на практиці моделями як російської, так і різних європейських виконавських шкіл. У кінцевому результаті

¹ Л. Михайлов, М. Шапошнікова, О. Волков, С. Колесов, М. Зімін та ін.

² А. Ривчун «Школа гри на саксофоні», С. Андрєєв «Посібник початкового навчання гри на саксофоні», Л. Михайлов «Школа гри на саксофоні», Б. Прорвич «Основи техніки гри на саксофоні», В. Іванов «Сучасне мистецтво гри на саксофоні: проблеми історії, теорії і практики виконавства», «Основи індивідуальної техніки саксофоніста», «Школа академічної гри на саксофоні», М. Шапошнікова «До проблеми становлення вітчизняної школи гри на саксофоні», «Постановка амбушура саксофоніста», «Парад саксофонів», В. Мясоедов «Сучасні прийоми гри на саксофоні», А. Майоров «Сучасні виразові засоби в практиці гри на саксофоні» та ін.

залишається тільки адаптувати до національної школи міжнародний досвід, створивши національну систему власного виконавства і педагогіки.

ЛІТЕРАТУРА

1. Иванов В. Саксофон / В. Иванов // Популярный очерк. – М. : Музыка, 1990. – 61 с.
2. Інтерв'ю з С. Колесовим 5.10.2011, м. Львів.
3. Кириллов С. Техника игры на саксофоне и проблемы интерпретации оригинальных произведений : дисс. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / С. Кириллов. – М., 2010. – 166 с.
4. Понькіна А. Саксофон у музичній культурі ХХ століття (на матеріалі сонатної творчості зарубіжних та українських композиторів) : Автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03. / А. Понькіна. – ОДМА ім. А. В. Нежданової. – Харків, 2009. – 21 с.
5. Шапошникова М. К проблеме становления отечественной школы игры на саксофоне / М. Шапошникова // Актуальные вопросы теории и практики исполнительства на духовых инструментах : [сб. ст.]. – Вип. 80. – М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1985. – С. 22–38.
6. Шапошникова М. Саксофон – зеркало моей души / М. Шапошникова // Музыкальная академия. – 2009. – № 1. – С. 125–131.

О. Л. КОЛУБАЄВ

ФОРМУВАННЯ ЕСТРАДНО-ПІСЕННОЇ ТРАДИЦІЇ ГАЛИЧИНИ В КОНТЕКСТІ ПОЛІКУЛЬТУРНОЇ ВЗАЄМОДІЇ

У статті розглядаються ключові складові формування традиції пісенної творчості розважальних жанрів у Галичині з точки зору синтезування в її основі полінаціональних компонентів. Окреслено етапність домінування австрійських та польсько-єврейських впливів, жанрову та видову специфіку зразків їх творчості. Акцентовано увагу на європейському характерові фахової освіти, сфері запозичення та національній опозиції у доробку українських митців Галичини.

Ключові слова: *пісенна творчість, регіональна естрадна традиція, полікультурна взаємодія.*

О. Л. КОЛУБАЄВ

ФОРМИРОВАНИЕ ЭСТРАДНО-ПЕСЕННОЙ ТРАДИЦИИ ГАЛИЧИНЫ В КОНТЕКСТЕ ПОЛИКУЛЬТУРНОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

В статье рассматриваются ключевые составляющие формирования традиции песенного творчества развлекательных жанров в Галичине с точки зрения синтезирования в ее основе полинациональных компонентов. В ней обозначены этапность доминирования австрийских и польско-еврейских влияний, жанровая и видовая специфика образцов их творчества. Акцентируется внимание на европейский характер профессионального образования, сферы заимствования и национальной оппозиции в творчестве украинских музыкантов Галичины.

Ключевые слова: *песенное творчество, региональная эстрадная традиция, поликультурное взаимодействие.*

FORMATION OF POP-SONG TRADITION OF GALICHINA, IN THE CONTEXT OF MULTICULTURAL INTERACTION

In the article examines the key components of the formation of the tradition of songwriting entertainment genres in Galichina from the standpoint of synthesizing it is based poly-national components. It marked the Austrian domination, and phasing of the Polish-Jewish influences, genre, and species-specific samples of their work. Accented European character of professional education, the scope of borrowing and the national opposition in the works of Ukrainian artists of Galichina.

Key words: *art song, regional pop tradition, intercultural interaction.*

Формування традицій музичного розважального мистецтва західноукраїнських регіонів, яке відбувалося протягом XIX – початку XX століть, вимагає спеціального розгляду, оскільки стосується територій, де вияв європейських (польських, австрійських, чеських, угорських, німецьких та ін.) тенденцій був більш прямим і безпосереднім (порівняно з Наддніпрянською Україною), а національні форми були результатом високого музичного професіоналізму та прагнення протиставлення власної самобутності та художньої вартості в умовах іноземного панування. Такі цілі ставили перед собою видатні композитори-пісенники та виконавці кількох поколінь, діяльність яких була пов'язана зі Львовом. Отже, регіональна специфіка названого регіону принципово відмінна від територій Наддніпрянської України, де джерела розважальних пісенних жанрів глибиною пов'язані з російською романсовою традицією, циганською та міською піснею, має іншу хронологію і шляхи розвитку.

До ключових джерел формування естрадно-пісенної традиції регіону, які характеризуються полінаціональною взаємодією, належать напрацювання у жанрах австрійського бідермаєру, міський пісенний фольклор як специфічне явище етнокультури регіону, пісенність, породжена салонно-танцювальною сферою, польська пісенна естрада і розважальна пісенна творчість українських митців, які здобули освіту у провідних європейських фахових музичних закладах.

Кожна з цих складових досліджувалась у контексті іншої проблематики фахівцями у галузях філології, фольклористики, академічного камерно-вокального та музично-сценічного мистецтва. Так, вокальне мистецтво доби бідермаєру та взаємозв'язок австрійського зінгшпілю з співогрою, радоспівом, комедіоперою композиторів Галичини розглядалися С. Чарнецьким [7], Л. Кияновською [1; 2], Д. Білавич, Я. Гораком, З. Жмуркевич.

Низка статей [6] та масштабне дослідження О. Харчишин «Український пісенний фольклор в етнокультурі Львова: трансформаційні процеси, міжкультурні пограниччя» (Львів, 2011 р.) присвячені системному вивченню українського міського музичного фольклору Львова. Його розглянуто як невід'ємний компонент етнокультури українців-львів'ян у XX ст. крізь призму тогочасних трансформаційних процесів та міжкультурних погранич в умовах міста. Творчу діяльність польських та єврейських представників естрадного мистецтва регіону розглядають у своїх працях В. Симоненко, В. Романко [5], Д. Міхальський, С. Гродзельська [8]. Увагу естрадній діяльності камерно-вокальної творчості українських львівських митців як явищу самобутньої професійної композиторської творчості приділили В. Конончук та Н. Майчик [3]. Ця тема представлена також у дисертації В. Конончука та праці Є. Шуневич «Внесок А. Кос-Анатольського у розвиток розважальної музики у Галичині», де розглянуто культурний контекст жанру у взаємодії пісенних культур різних народів (українського, австрійського, польського, німецького, російського, єврейського, вірменського) та проаналізовано здобутки естрадної пісенної гілки камерно-вокального доробку львівського композитора як одного з вершинних явищ української розважальної музики. Якщо пісенно-розважальна творчість українських митців поступово знаходить висвітлення у наукових розробках у роки незалежності, то полінаціональні та позанаціональні складові цього мультикультурного процесу залишаються на маргінесі фахового аналізу.

Мета статті – виявити привнесення різних європейських музичних культур на різних етапах формування традиції популярної пісенності в контексті її регіональної специфіки.

Австрійські музиканти відіграють важливу роль у музично-мистецькому житті України від початку XIX ст., зокрема її західного регіону. Окрім частих гастрольних виступів, вони своєю творчістю та громадською й педагогічною діяльністю заклали підвалини стилістики бідермаєру в Галичині. У часи панування Габсбурзької імперії в Галичині розвиток форм світського музикування, заснування і функціонування численних громадсько-культурних організацій відбувається за участю австрійських, німецьких та чеських музикантів, нерідко професійні музиканти-виконавці запрошувались для музикування в домашньому колі, для навчання дітей. Доробок у галузі світського музичного мистецтва приїжджих та галицьких композиторів XIX ст. переважно охоплює провідні жанри австрійського бідермаєру. Це сольна пісня, малі хорові форми Liedertafel, співогра та інструментальна мініатюра. Більшість з цих митців були вчителями музики в гімназіях, інститутах шляхетних дівчат, у приватних пансіонах і аристократичних родинах, їх композиторська творчість поєднувалась в одній особі з виконавською, педагогічною і організаторською діяльністю. Все це стає підставою для формування нової культури, щільно пов'язаної з міським побутом. Її провідними представниками були Медеріч детто Галлюс, Жан (Йоганн) Рукгабер, Франц Ксавер Моцарт, Йозеф Христоф Кесслер, Юзеф Ельснер, Кароль Курпінський, Кароль Мікулі. Акцентуючи на їхній стильовій приналежності до «віденського романтизму», Л. Кияновська конкретизує: «Називаємо його так тому, що він був зорієнтований найбільше на творчість одного з перших романтиків Франца Шуберта та інших менш відомих, проте свого часу популярних авторів пісень, а також авторів зінгшпіль та мелодрам, котрі жили і працювали в австрійській столиці» [2, с. 5]. У подальшому вони знаходять розвиток завдяки діяльності культурно-освітніх та музичних осередків, німецьких, польських, українських театрів, у яких діяли представники багатьох народів Європи.

Так, наприклад видатний піаніст і педагог Кароль Мікулі, у доробку якого вагому частку складають камерно-вокальні твори, орієнтовані на потреби ужиткового музикування, свідомо орієнтувався у своїй пісенній творчості на романтичну австро-німецьку Lied, писав музику на німецькі тексти.

Українська музична традиція цього напрямку збагачується напрацюваннями представників родин священиків, у яких найбільш послідовно плекалось домашнє музикування у різних формах.

Вагомою складовою музичної культури, яка сформувала власну сферу у розважальному мистецтві доби бідермаєра, була театральна музика. «Німецька сцена служила одним із істотних прототипів, а нерідко – безпосереднім поштовхом для розвитку українського музичного театру, що у перших своїх зразках нерідко орієнтувався саме на модель австрійського зінгшпілю (такими стали співогри М. Вербицького, І. Лаврівського, В. Матюка, І. Воробкевича та ін.)», відзначає Л. Кияновська [1, с. 121].

Період функціонування українських театральних труп у часи австрійського панування та співпраці з ними представників галицької музичної культури виявляє цікаві форми опосередкування австрійської музичної традиції, зокрема такого жанрового різновиду, як зінгшпіль, у національному музичному середовищі в контексті процесу формування національного оперного жанру. Приклади звертання до нього та генетично близьких різновидів музично-сценічного мистецтва зустрічаємо у доробку М. Вербицького, І. Лаврівського, В. Матюка, П. Бажанського, А. Вахнянина, Д. Січинського та інших галицьких митців, що свідчить про його значне поширення і великий суспільний запит.

Рисами, які зумовили особливості галицької співогри, було коло тем, які відрізнялися актуальністю (переважно побутового змісту), патріотичним спрямуванням та демократизмом, опорою на побутові пісенні традиції, хорові твори, фольклорні обробки та старогалицькі пісні-елегії. Похідними від цього жанру були: мелодрама, радоспів, музична сценка, трагічна та комічна оперети, водевіль, комічна опера (комедіопера), народна оперета та опера і музика до драматичних вистав (насамперед історичних драм, жартів, фарсів, живих картин, драматичних картин та образків).

Степан Чарнецький у «Нарисі історії українського театру в Галичині» так писав про роль музики в житті українського театру: «Усі наші народні драми й комедії були щедро переплетені співами, а то й танками. Переклади, що їх першими роками перещіплювано на нашу сцену, мали переважно музичні частини, що переплітали сумний чи веселий зміст, а коли їх не було, то в українській переробі пісні й музику дороблювали. З роками прибилася до нашого берега західноєвропейська мелодрама, де теж переважливим чинником був спів і музичний переклад для цілих яв. А за ними йшли й наші народні мелодрами... Крім того, вимагала в нашому театрі музики західноєвропейська оперетка, що приплила на нашу сцену» [7, с. 162].

Вокальні номери з улюблених вистав нерідко фігурували у салонному та домашньому музикуванні, тим самим складаючи потужну верству мініатюр розважального плану. Проте залучення до цього виду творчості митців з духовною освітою та практикою зумовили переважання у них сентименталізму, моралізаторства, ідеалізації побуту – з одного боку, уникання гострих драматичних колізій, тяжіння до національного інтонаційно-жанрового матеріалу та патріотичної спрямованості – з іншого.

Вагомим чинником подальшого розвитку досліджуваної жанрової сфери послужила закоріненна традиція публічних аристократичних та загальноміських розваг (студентські та міські бали, фестини, карнавали). Започаткована у часи австрійського панування, на зламі XIX–XX століть, вона набула польської та української суспільної диференціації, сформувавши виразну тенденцію осмислення актуальної бально-салонної жанровості з позицій ознак національного мелосу, створивши підґрунтя для розвитку естрадно-концертного танцювального солоспіву.

Початок XX століття знаменував принципові зміни у житті української спільноти на цих територіях, що характеризується формуванням власної міської культури та синтезуванням її з провідними європейськими тенденціями. До таких, зокрема, належало засвоєння здобутків театрального мистецтва, музична комедія, оперета, водевіль, скетчі і фарси, музичні номери з яких нерідко починали функціонувати на пісенній естраді як самостійні концертні номери, а також зародження жанру «вуличної» (батарської) пісні як важливого елемента міської музичної субкультури.

Значний запит на створення конкурентоздатного і витриманого у провідних європейських тенденціях розважального пісенного репертуару зумовив функціонування численних *Nachtlokal*-ів, мистецьких кабаре та естрадних ревію¹, пов'язаних з культурою Австрії, Польщі, сольного вокального виконавства та квартетного аранжування («ревелерсів») для виконавців-солістів та вокальних формацій а *capella* чи у супроводі гітари, фортепіано, інструментальних груп та джаз-бендів.

Важливий з точки зору мистецької та жанрової еволюції період 1920–1930-их років є особливим також з точки зору ролі технічної революції, новітніх технічних засобів і форм культурного життя в оновленні жанрів популярної пісні, яка набуває нового призначення у своїй регіональній символіці та отримує нову якісну ознаку в соціокультурному контексті – танцювальність.

Величезний попит на музику розважального плану у міжвоєнний період зумовлений традицією балів, фестин, артистичних салонів, мистецьких кабаре, естрадних ревію-програм, театрів малих форм, розвитком кінематографу, прямими трансляціями естрадної музики у надзвичайно популярній програмі «*Na lwowskiej fail*». Популярними творцями вірців цього

¹ Прикладами можуть послужити львівські осередки плекання музично-розважального мистецтва: казино «Офіцерське», «Чеська бесіда» «Академічна читальня», «Фотопластикон», «Colosseum», українські казино «Шляхетське», «Русинське», «Урядниче», театральна трупа готелю «Брістоль», єврейський театр «Семафор» при «Казино Ізраелітському», численні театри «малих форм», експериментальні театри, театри-студії («Цвіркун», «Заграва», «Богема» П. Сороки, «Золотий усміх» під керівництвом А. Кос-Анатольського), «Артистичне турне» Й. Стадника, мандрівні трупи Б. Сарамаци, Я. Стадника, О. Карабіневича, Л. Комаровського і В. Миткевичевої та ін.

жанру були композитори Єжи (Генрик) Варса, Єжи Перерсбурзький, Л. Габер, поети Емануель Шлехтер, Мар'ян Гемар, Фелікс Конарський, Павло Григор'єв, Конрад Том та ін.) [7].

Самостійного концертного життя набували і фольклоризувалися пісні з кінофільмів «Jego ekscelecja subiekt» (пісня «Tyle miłości» Г. Варса та К. Тома), «Piętro wyżej», (1937, пісня «Umówiłem się z nią na dziewiątą»), «Włóczęgi» (1939, «Tylko we Lwowie!» С. Варса, Е. Шлехтер), «Paweł i Gawel», (1934, «Może ty będziesz mą królowną?») у виконанні Євгена Бодо, Тадеуша Ольші, Адама Астона, Альберта Гарріса, вокального колективу «Chór Dapa» (як, наприклад, «Tango Łuczakowskie», 1930) та численних інших ансамблів-ревелерсів.

Про якість та мистецький рівень польської розважальної музичної традиції свідчить успіх творчих починань та стрімка зарубіжна кар'єра львів'ян Марека Вебера та Лео Фукса. Скрипаль, випускник консерваторії Штерна у Берліні М. Вебер керував салонним оркестром берлінського готелю «Adlon», що став одним із найпопулярніших в Європі, очолював колективи у Швейцарії та США, де здобув титул «радіо-короля вальсів». Виходець з родини акторів львівського єврейського театру, Лео Фукс, якого називали єврейським Фредом Астером, був однією з найяскравіших зірок єврейського водевілю і театру в 1930–1950-ті роки, дебютувавши як актор та скрипаль у Львові, а згодом – у Варшавському вар'єте.

Розвиток видової та жанрової системи доповнили естрадні ревію перед демонстрацією кіносеансів. Ці колективи мали помітну потребу в обширному репертуарі, що постійно поновлювався б, відповідав би вимогам часу, задовольняв би культурні запити полінаціонального соціуму і функціональні потреби розважальних та концертних установ, виконуючи функцію мистецького протистояння культурній асиміляції в умовах іноземного панування. «Дедалі гостріше поставала проблема створення нових українських пісень, зокрема, у стилі модних танцювальних ритмів для озвучення міських розваг. Ці твори мали би заповнити увагу українського городянина, який на той час перебував під потужним пресом насадженої усіма можливими засобами польськомовної пісенної продукції», – зазначає О. Харчишин [6, с. 192–193].

До професіоналізації процесів становлення української естрадної гілки спонукав високий художній рівень та популярність розважального мистецтва польських авторів (композиторів та поетів), колективів та солістів-виконавців. Саме прагнення протиставити якісне та конкурентоздатне українське розважальне музичне мистецтво в осередках «легкого жанру» набуло характеру своєрідної культурної опозиції, чинника національної самоідентифікації в умовах іноземного панування. Високим професіоналізмом, стабільною популярністю і тонким розумінням соціо-культурних запитів національної аудиторії демонструє творчість українських митців, які здобули вокальну, інструментальну, композиторську освіту у провідних європейських академічних фахових музичних закладах, а також у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка та консерваторіях Галицького музичного товариства та ім. К. Шимановського у Львові: Б. Весоловського, В. Балтаровича, Я. Барнича, С. Гумніловича, Є. Козака, А. Кос-Анатольського та інших.

Творчість кожного з них базується на власній виконавській практиці у виконавських колективах і розважальних театральних установах¹.

До періоду 1930–1940-х років належить діяльність відомого музиканта, диригента та композитора Григорія (Єжи, Генрика) Варса (1902, Варшава, Польща – 1977, Лос-Анджелес, США) – випускника класу композиції Варшавської консерваторії. Митець очолював ряд

¹ В. Балтарович разом з Н. Нижанківським був співзасновником мистецької групи «Богема» та жіночого квартету (з тією ж назвою), співав у чоловічому квартеті «Ревелерси» під проводом С. Козака; Б. Весоловський разом з А. Кос-Анатольським був учасником «Капели Леоніда Яблонського»¹; Є. Козак був організатором та учасником кількох естрадних вокальних ансамблів, брав участь у створенні ревію для театрів «Веселий Львів», «Золотий усміх», театру мініатюр «Не журись!» з с. Сокільники і «Театру малих форм»; А. Кос-Анатольський аранжував зразки зарубіжної естради для «Квартету ревелерсів» при трупі М. Тобілевича у Станіславові у співпраці з Я. Барничем та І. Недільським, грав у джаз-бендах, співпрацював з кількома театральними трупами, керував театром «Золотий усміх» та ін.

видатних виконавських колективів (Orkiestra Syrena Rekord, Orkiestra taneczna «Odeon», «Tea-джаз»), співпрацював з талановитими і славетними виконавцями (Ренатою Яросевич, Євгеном Бодо, Адамом Астоном, після еміграції до США – з Доріс Дей, Бренда Лі, Бінг Кросбі, Дайна Шорр, Мей Торме). Ним був організований львівський оркестр «Tea-джаз», подібний до популярних колективів Європи та Росії та орієнтований на естрадно-видовищні жанри, елементи театралізації (на що вказує його типологічна назва). Репертуар останнього з колективів включав типовий для естрадних оркестрів тієї доби збір шлягерних пісенно-танцювальних мелодій, аранжованих керівником, а також його оригінальних оркестрових та вокальних творів. Він мав збалансований склад оркестрових груп, вів широку концертну діяльність іще у перші роки радянської влади (1939–1941 рр.) [5, с. 10]. У повоєнний період під егідою Львівської державної філармонії працював «Львівський державний tea-джаз» (1945, музичний керівник – Пилип Кесслер¹, художній керівник – народний артист Росії Сергій Каштелян²) [4]. У повоєнний період естрадне пісенне мистецтво культивується в діяльності Львівського державного (обласного) театру естради і мініатюр (та філармонійного ансамблю оперети «Львівська естрада» (1946 р. заснування) під проводом Фелікса Мухи та відділу естради з 25 осіб, основу якого становили артисти Москви, Ленінграда, Києва, Харкова. До складу колективу увійшли також співаки М. Водяний, Є. Дембська, виконавиця російських народних пісень Н. Копачова, чоловічий квартет – «Квартет Євгена» та ряд солістів [3, с. 47].

Отже, можна стверджувати, що до формування традиції естрадної пісенності західноукраїнського регіону як складові компоненти історично входять традиції австрійського бідермаєру, полінаціональне салонне музичне мистецтво, риси розважальних театральних жанрів (оперети, зіншпілю, радоспіву, співоігри), ознаки окремих жанрів українського фольклору, різновиди європейського та регіонального побутового музикування, міська батярська пісня та фольклоризовані форми авторських пісень літературного походження, які сформувались на пограниччі відмінних національних культур.

Очевидно, що польська та польсько-єврейська складова музичної розважальної традиції Львова має вагомий формуючий значення. Пласт польського, а слідом за ним – і українського пісенно-естрадного мистецтва першої половини ХХ століття у цьому регіоні характеризується професійністю та гнучкістю підходу, розумінням ужиткових потреб і культурних запитів аудиторії, актуальністю інтонаційного і жанрового арсеналу, зумовлених ґрунтовною фаховою підготовкою та практичним досвідом авторів, їхньою активною регіонально-патріотичною позицією, становленням особистості та мистецької майстерності на ґрунті передових європейських і світових тенденцій.

ЛІТЕРАТУРА

1. Кияновська Л. Діяльність німецьких, австрійських та чеських музикантів в Галичині у ХІХ ст. / Любов Кияновська // «Musica Galicijana» – Жешув (Польща), 2000. – Т. 5. – С. 119–128.
2. Кияновська Л. О. Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст. : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.01 / Л. О. Кияновська. – К., 2000. – 36 с.
3. Майчик Н. Синтез національних та європейських тенденцій у засадах формування «легкого жанру» камерно-вокальної музики у західноукраїнському регіоні / Н. Майчик // Наукові збірки ЛНМА ім. М. В. Лисенка. – Вип. 24. Вокальне мистецтво : історія та сучасність : збірка статей. – Львів : Сполом, 2010. – Книга II. – С. 168–176.
4. [б.а.] Організовано львівський джаз-оркестр // Радянська культура. – 1945. – 30 жовтня.

¹ Уродженець Самбора, який отримав освіту у П. Столярського в Одесі, викладач Тбіліської консерваторії, соліст Московської та Львівської філармоній.

² Очолив колектив, озброєний досвідом роботи у Московському мюзик-холі, Московському театрі мініатюр та Першому українському театрі мініатюр у Києві.

5. Романко В. Джаз у музичній культурі України: соціокультурна та музикознавча інтерпретації : автореф. дис. ... канд. мист-ва : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / В. Романко. – К., 2001. – 20 с.
6. Харчишин О. Пісні так званого «легкого жанру» в українському народнокультурному середовищі Львова першої половини ХХ століття (до питання взаємовпливів професійного і народного творчого начала) / Ольга Харчишин // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. – Львів : РВВ ЛНУ 2006. – Вип. 37. – С. 191–207.
7. Чарнецький С. Нариси історії українського театру в Галичині. – Львів : Накладом фонду «Учітеся, брати мої», ч. 11 (1), 1934. – 253 с.
8. Michalski D., Grodzieńska S., Powróćmy jak za dawnych lat..., czyli Historia polskiej muzyki rozrywkowej : (lata 1900–1939) / Michalski Dariusz, Grodzieńska Stefania. – Warszawa: Iskry, 2007. – 827 s.

УДК 78.2У+78.9

І. М. МАТІЙЧИН

ДО ПИТАННЯ ЗАРОДЖЕННЯ НОВОГО ЕТАПУ ДУХОВНОЇ ПІСНІ В ГАЛИЧИНІ КІНЦЯ ХІХ – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ.

У статті стисло розглядається творчість авторів духовних пісень, які започаткували новий етап у розвитку української духовної пісні. Звертається увага на джерела їх творчості, особливості творчого почерку, характерні риси, притаманні духовним пісням досліджуваного періоду, призначення пісень та сферу їх розповсюдження.

Ключові слова: духовні пісні, піснярі, О. Нижанківський, В. Матюк, В. Стех, М. Лончина, хоровий склад, пісенні збірники.

І. М. МАТІЙЧИН

К ВОПРОСУ ЗАРОЖДЕНИЯ НОВОГО ЭТАПА ДУХОВНОЙ ПЕСНИ В ГАЛИЧИНЕ КОНЦА ХІХ – ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ ХХ ВЕКА

В статье кратко рассматривается творчество авторов духовных песен, начавших новый этап развития украинской духовной песни. Обращается внимание на истоки их творчества, особенности творческого почерка, характерные черты, свойственные духовным песням исследуемого периода, назначение песен и сферу их распространения.

Ключевые слова: духовные песни, песняры, О. Нижанковский, В. Матюк, В. Стех, М. Лончина, хоровой склад, песенные сборники.

І. М. МАТІЙЧИН

CONCERNING THE QUESTION THE ORIGINATION OF A NEW STAGE OF THE SPIRITUAL SONG IN HALYCHYNA AT THE END OF THE XIX(TH) – THE FIRST HALF OF THE XX(TH) CENTURIES

The article concisely deals with the creation of the spiritual songs who started a new stage in the development of Ukrainian spiritual song. Great attention is paid to the sources and peculiarities of their creation, typical features inherent in spiritual songs of the researched period, function of the songs and the sphere of their spread.

Key words: *spiritual songs, song authors, O. Nyzhankivskiy, V. Matiuk, V. Stech, M. Lonchyna, choir composition, song collection.*

Розвиток духовної музичної культури в умовах незалежної України отримав новий поштовх. Легалізація християнських церковних організацій сприяла посиленню інтересу до духовної музики, у тому числі до духовної пісні. Сучасна українська духовнопісенна творчість спирається на здобутки попередніх етапів розвитку духовної пісні. Тому так важливо осмислити ті чинники, які впливали на формування національної духовнопісенної традиції на різних часових проміжках.

Питання джерел, що сприяли появі і розвитку духовної пісні на українських землях у XVII–XVIII ст., входило у коло зацікавлень І. Франка, В. Гнатюка, В. Перетца, В. Шурата, М. Возняка, С. Щеглової, О. Колесси, Ю. Яворського, Ф. Колесси, М. Грінченка, Б. Кудрика, О. Шресер-Ткаченко, а в наш час цими проблемами займаються – О. Гнатюк, Т. Шеффер, Л. Корній, Ю. Медведик, Л. Костюковець, О. Дольська, О. Зосім та ін. Поява нової хвилі українського духовного піснетворення, що розгорталася з кінця XIX – до середини XX ст. в Галичині і була перервана внаслідок заборони на діяльність греко-католицької церкви, тільки починала осмислюватися сучасниками і спорадично відображена у працях Б. Кудрика та С. Людкевича. У наш час зростає інтерес до духовних пісень згаданого періоду, перевидаються духовнопісенні збірки. Розкрити деякі аспекти зародження нового етапу духовного піснярства покликана ця стаття.

Метою статті є розкриття внутрішніх і зовнішніх чинників, що вплинули на формування другого етапу розвитку української духовної пісні (кінець XIX – перша половина XX ст.), та визначення якісних характеристик духовної піснетворчості цього часового проміжку.

Надруковані у галицьких часописах кінця XIX ст. заклики до створення нових духовних пісень, що задовольняли б різні релігійні потреби церковної громади та були б написані розмовною мовою народу, принесли свій результат. Перші зразки такого роду пісень¹ знаходимо у греко-католицькому часописі «Книжочка Місійна» 1892 року. Це пісні вчителя Луки Ремези «В сильній надії» (слова І. Луцика) [2, с. 17] та «Помилуй мя, о мій Боже» (слова І. Озаркевича) [3, с. 16], а також дві пісні («Вічний покрове» [4, с. 25] і «Пресвята Діво, світла зірнице» [5, с. 29]²) без зазначення авторства.

Пісні Л. Ремези написані для двоголосного хорового складу і відзначаються зручним фразуванням та правильним голосоведенням, хоча й містять ряд неузгоджень в акцентуванні музики та тексту. Невиправданою є й контрастна динаміка в кількатактових побудовах, запозичена з української духовної музики періоду «золотої доби». Про зв'язок з народнопісенною творчістю свідчить паралельно-перемінний лад пісні «В сильній надії».

Згадані пісні Л. Ремези не передруковувалися в інших виданнях і залишилися маловідомими, оскільки на ті ж слова згодом були створені мелодії іншими, більш знаними композиторами (О. Нижанківським «В сильній надії» та В. Матюком «Помилуй мя, о мій Боже»). Та все ж ці музичні твори заслуговують на увагу як ранні зразки нового етапу піснетворення. А наступна пісня Луки Ремези, надрукована у тій же «Книжочці Місійній» 1893 року [6, с. 24], відома і виконується дотепер. Це пісня «Христос воскрес! Радість з неба» на слова священника С. Лепкого. Вона є життєстверджуючим гімном з фанфарними інтонаціями рефрену, активним пульсуючим ритмом, широкими висхідними стрибками, що хвилеподібно спрямовують рух мелодії до кульмінації, якою наприкінці кожної строфи є дворазове повторення сакраментального «Христос воскрес!»:

¹ Маються на увазі нотовані пісні.

² У «Збірнику церковно-народних пісень (1900, вип.2, Перемишль, С.13) та «Церковно-народних піснях» (Жовква, 1926, С. 298) згадані пісні зазначаються творами В. Матюка, хоча, на нашу думку, вони є радше його обробками давніших пісень.

Христос Воскрес! Радість з неба

Сл. С. Лепкого

Мел. Л. Ремези

Хрис-тос воскрес! Хри - стос воскрес! Радість з неба ся яв-ля-є,
 7 Пас-ха крас-на днесь ви-та - є, Ра-дуй-те - ся ши-ро ни - ні, - Бог дав ца с - тя
 12 всій ро-ди-ні, Бог дав радість нам з неба: Христос вос - крес! Хрис-тос вос-крес!

Початковий двотактовий хід по опорних звуках ладу, часткове компенсаційне заповнення широких інтервалів свідчать про вплив старогалицької елегії. Оригінальна поетична форма куплетів дає можливість їх своєрідного обрамлення подвоєнням сентенції «Христос воскрес!», що висловлює головну ідею твору, а у зміні строф розкриваються різні аспекти пробудженого життя, підсилюючи атмосферу свята. Пісня Л. Ремези стала настільки популярною, що 1911 року священник Іван Дуцько для своєї нової поезії «Христос воскрес! Боже сонце» [10, с. 101] рекомендує використовувати її мелодію, хоча сам на той час був уже відомим не тільки як автор духовних віршів, але й музики до них.

Того ж 1893 року «Книжочка Місійна» [7, с. 8, 25] починає друкувати духовнопісенні новотвори знаних композиторів-священиків Остапа Нижанківського та Віктора Матюка, у тому числі добре відомі в наш час коляди «Во Вифлеємі нині новина» (слова І. Луцика, музика О. Нижанківського) та «На небі зірка» (слова І. Луцика, музика В. Матюка).

Духовнопісенна творчість О. Нижанківського та В. Матюка відіграла суттєву роль у період зародження нової хвилі духовного піснярства. Розпочавши її аранжуванням пісень періоду бароко¹, О. Нижанківський та В. Матюк змогли створити ряд якісно нових духовнопісенних композицій, які друкувалися у «Книжочці Місійній» (1893–1898 рр.), «Збірках церковно-народних пісень» (1897, 1900 рр.) та інших пісенниках. І хоча їх кількість не надто велика (трохи більше двадцяти), цими творами авторитетні піснярі піднялись на таку висоту, на яку орієнтувалися інші галицькі автори духовних пісень.

Духовні пісні О. Нижанківського та В. Матюка створені для різного хорового складу. Деякі з них тісно пов'язані із самоїлківкою традицією духовного співу, що проявляється у використанні речитативної мелодії без зазначення розміру та у закінченні мелодії на терцієвому звуці («Достойно есть» та «За молитвами» О. Нижанківського). Але більшість із пісень згаданих композиторів була створена під впливом естетики Романтизму. Вони відзначаються простотою і наспівністю мелодичних ліній, частим використанням висхідних секстових ходів, секвентних ланок, рухом мелодії по ступенях основних функцій ладу, оспівуванням стійких ступенів, альтерацією акордів субдомінантової групи, відхиленнями в тональності першого ступеня спорідненості, використанням мелодичних прикрас у каденціях та благальних спадаючих інтонацій.

Пісні В. Матюка та О. Нижанківського різняться за призначенням.

¹ Див.: Коляди. Партитура на 4 голоси мужески, уложивъ О.Нижанковскій. Львов [без року]; Матюк В. Пісні на Роджество. Обробка для мішаного хору. Рукопис;

Пісні церковні з ріжних авторів і народних напівів переложені на женський хор о.Віктором Матюком. Ч.1. Пісні воскресні. Львів, 1894.

Віктор Матюк майже половину своїх пісень присвятив Божій Матері, причому більшість з них – її чудотворним іконам: Ратиській, Івановецькій, Болехівській, Зарваницькій, Почаївській (дві останні належать до обробок). Ці пісні відзначаються яскравою мелодикою та внутрішньою теплотою. Плавність, заокругленість мелодичних ліній у поєднанні з улюбленою композитором тридольністю створюють своєрідний ефект коливання, близький колисковим пісням, як слушно зауважує у своїй роботі Пона Ярина [13, с. 60–61]. Вона ж вказує на інтонаційно-сміслову близькість світських та духовних творів В. Матюка, зокрема його знаменитої «Веснівки» та пісні «О Мати Божа, до серця Твого», присвяченої Івановецькій іконі Богородиці [13, с. 63] (приклад подано нижче). Тут варто зауважити, що вплив «Веснівки» спостерігається й у пісенній продукції інших авторів цього періоду, про що мова піде далі.

Крім богородичних, є у творчому доробку композитора і пісні до Господа, у тому числі коляди, а також кілька пісень до Святих.

Майже всі духовні пісні О. Нижанківського присвячені Господу (за винятком пісні до Богородиці¹ «Достойно єсть» та похоронної «Ми вже твоє тіло»). Єдина коляда цього автора «Во Вифлеємі нині новина» інтонаційно настільки близька до народної, що саме в такій якості потрапляє до «Шкільного співаника» Ф. Колесси, упорядкованого в наш час заново С. Проциком [8, с. 120]. Часті розспівування складів та контрастна динаміка виказують у ній і вплив давньої церковної музики.

Таким чином, пісні О. Нижанківського та В. Матюка за призначенням ніби доповнюють одні других. Крім пісень до Господа та Богородиці, відображених у творчості обох піснярів, у В. Матюка зустрічаємо кілька пісень до Святих, а в О. Нижанківського – похоронну пісню. Все це сукупно відтворює структуру барокового духовнопісенника, забезпечуючи неперервність традицій.

У той же час (або й раніше) починають створюватися пісні релігійного змісту василіянськими авторами, зокрема о.Мелетієм Лончиною. Про поширення нових церковних пісень через братства Апостольства Молитви, запровадження культу Ісусового Серця та Божої Матері можна довідатися з інтерв'ю М.Лончини, надрукованому в «Новій зорі» за 1939 р. [12]. У ньому автор стверджує: «Значну частину нашого репертуару займали нові пісні мого укладу в честь Ісусового серця та Божої Матері. В 1889 р. всі ті пісні появилися друком у Львові, відтак передруковано їх в додатку до книжечки о.Арсенія Лозинського, ЧСВВ п.з. «Любим Ісуса» [11, с. 478]. На жаль, згадані видання сьогодні не знайдено, але пісні М. Лончини відомі з інших джерел, зокрема зі збірників «Церковних пісень». Вони складають майже 50 творів, які розподіляються так: до розділу **Господських пісень** належать 18 творів, з них 13 – до Ісусового серця (пісні такої тематики згодом складуть новий підрозділ); до розділу **Богородичних пісень** – 13 творів, з них 2 – іконославильні; **Пісень до Святих** – 12 і 5 пісень, призначених для виконання під час Служби Божої (згодом такі пісні ввійдуть в окремих, IV розділ нововасиліянських збірок).

Пісні М. Лончини відзначаються оптимізмом (більшість їх написана у мажорі) і дуже різні за своїми якісними характеристиками. Приступаючи до пісенної діяльності з практичних потреб, автор старався творити прості і доступні композиції конкретного призначення. У багатьох піснях М. Лончини, слова і музику до яких писав він сам, відчутний брак відповідної освіти, особливо це стосується поетичної складової, у якій не витримується чітка внутрішня організація (віршований розмір), а в поєднанні з музикою виникає невідповідність поетичних і музичних наголосів (пісні «Чудес чудо», «Радуйся, праведний Йосифе», «Веселися, Захаріє», «Витай, кернице», «В страсі і покорі», «Партеніє, мучениче славний» та ін.). Трапляються недоречності і в структурі пісенних творів. Так, не відповідає логіці музичного розвитку неквадратна будова деяких пісень («Хвальними піснями», «О преславна і пречудна»). Це, а також світський характер мелодики багатьох пісень, викликало критичні зауваги у фахівців. Аматорство своєї творчості розумів і сам М. Лончина, частково визнаючи недоліки пісень. Про це він пише так: «Закидали мені деякі (мабуть Вахнянин), що мої пісні не скомпоновані в церковнім дусі... Другий закид, вже

¹ Твір О. Нижанківського «В пречистий блеск» для жіночого хору, присвячений Матері Божій, є самостійним хоровим твором і виходить за рамки церковно-популярних пісень.

справедливіший, був, що мої пісні мають недомагання в своїй будові, в музичній конструкції. Тут більше правди. Та гадаю, що не моя в цім вина. Коли є яка вина, то вона на боці тих, що їм багато було дано... Вони або нехтували релігійними потребами народу, або не знали, що народіві дати, бо не розуміли добре і не знали його релігійних потреб... Народіві треба було дати речі дуже легкі, приступні. Ось чому то взялися до цього діла нефахівці...» [11, с. 479].

Отець М. Лончина був правий у тому, що галицькі композитори недооцінювали сам жанр духовної пісні та його значення для релігійного життя народу, а твори В. Матюка та О. Нижанківського не могли заповнити цю прогалину.

Прості й невибагливі пісенні новотвори М. Лончини знаходили відгук у серцях парафіян, вивчались і виконувались ними, а кращі з них увійшли до скарбниці української духовної музики. Це ж можна сказати і про творчість іншого василіянського автора – отця Володимира Стеха.

В. Стех почав друкуватися 1900 року у василіянській періодиці та збірниках церковних пісень і видав ряд авторських духовнопісенних збірок: «Вінець набожних пісней» (Жовква, 1900, 1901 рр.), «Народно-церковні пісні» (Жовква, 1902, 1904 рр.), «Ангельський хор» (Жовква, 1909, 1910 рр.), «Служба Божа з додатком кількох церковних пісень» (Філадельфія, 1917р.), «Літургійні мелодії» (Жовква, 1928 р.). Сьогодні знайдено понад 80 пісень цього автора, які за богогласниковою схемою можна згрупувати таким чином: **Пісні до Господа** – понад 50, у т.ч. більше 10 *Різдяних пісень*; **Пісні до Богородиці** – понад 20; **Пісні до Святих** – всього 3 пісні: дві до св.Василія та одна до Миколая-чудотворця; **Пісні покаянні** – 2 пісні («Як втиснешь до серця» і «Прийде година»). Чотири пісні о. В.Стеха призначені для виконання під час Служби Божої і згодом увійдуть до відповідного структурного розділу.

Скориставшись порадою дописувача часопису «Душпастир» Дж. (Л. Джулинського?) на перших порах користати з нагромадженого пісенного матеріалу інших народів [1, с. 85], василіянські автори створили ряд духовних пісень на основі перекладів текстів польських духовних пісень («Назарета любий цвіте», «З нашої землиці», «Боже, люблю Тя», «К Твому серцю», «Боже, Ти кажеш», «Витай, кернице» М. Лончини; «Вихваляйте доли, гори», «Господь Бог предвічний», «Землю Юдейську», «Тріє царі», «Зробіть Му місце» В.Стеха). Музична складова пісень М. Лончини, за винятком пісні «К Твому серцю ми прийшли», повністю оригінальна, незначний інтонаційний зв'язок спостерігається тільки на початках пісень «Назарета любий цвіте» та її польського прототипа – пісні «Nazarenski slieczny kwiecie».

І хоча в перекладі пісні «Назарета любий цвіте» спостерігаються явні діалектизми (красов, позістав-сьє і т.ін.), її проста і щира мелодія з легким танцювальним ритмом полюбилася і стала популярною в народі.

Більш залежними від польського впливу є деякі ранні пісні В. Стеха. Так, пісні «Вихваляйте доли, гори», «Господь Бог предвічний», «Землю Юдейську», «Тріє царі» не тільки є перекладами польських поетичних текстів, а й дублюють відповідні польські мелодії, а пісня «Зробіть Му місце» близька до свого польського прототипу «Zrobcie Mu miejsce» за формою, мелодичним малюнком та ритмом.

У багатьох піснях авторів-василіян відчутний вплив давньої церковної музики через часте закінчення мелодичної побудови на терцієвому звуці ладу, розспівування голосних на 2–5 звуках (так звані юбіляції), використання контрастної динаміки, зіставлення Solo і Tutti («Услиши, Господи» В. Стеха). Продовжують автори давні василіянські традиції піснярства, зокрема творення іконославильних пісень («Гора Ясна» до ікони Матері Божої Гошівської, «О преславна і пречудна» до ікони Матері Божої Львівської, «Пресвятая Діво Мати» до ікони Матері Божої Крестинопільської Мелетія Лончини; «З повной щирої груди» до ікони Матері Божої Улашківської Володимира Стеха), а також написання пісень на основі акровіршів («Марія Пренепорочна» з такою ж краєгранесією М. Лончини). Ряд пісень згаданих авторів є переспівами із Почаївського «Богогласника» 1790–1791 рр. («Воспойте согласно», «Істочниче благодати», «Ти, Йордане, приготовися» В. Стеха; «Боже, люблю Тя» М. Лончини), а пісня М. Лончини «Благослови всім, Ісусе», написана на основі хоралу Д. Бортнянського «Коль славен наш Господь в Сіоні», стала майже народною, про що пише музикознавець Б. Кудрик [9, с. 42].

Про зв'язок з українською народною музикою свідчать терцієво-секстова втора пісень нововасиліянських авторів, ланцюги діатонічних секвенцій, відхилення і модуляції в паралельну тональність («Вседіва Марія», «Чиста Діва», «З нашої землиці», «Мучениче Дмитріє» М. Лончини; «О Мати Божа, Мати єдина» В. Стеха), наявність рефрену в окремих піснях («Боже, люблю Тя», «Не опускай нас» М. Лончини).

У деяких піснях василіян («Благодарім Христу», «Вседіва Марія», «Славім всі Серце», «Прийдіть всі до мене» М. Лончини; «Нехай лунає днесь», «Днесь весело дзвони дзвонять», «Будь благословенний» В. Стеха) відчутні впливи німецької хоральної музики Liedertafel, що властиві і композиторам «перемишльської школи», а також характерні для італійської оперної музики «розвічування» мелодії фіоритурами «О свята Ольго», «Парфеніє, мучениче славний», «Сил небесних», «Глянь на нас, Боже» М. Лончини, «Христос воскрес із мертвих» В. Стеха.

Ширше використані романсові звороти, у тому числі запозичені з старогалицької елегії: «зітхаючі» низхідні секунди, оспівування стійких ступенів ладу, ходи по ступенях тонічного тризвуку, висхідні стрибки на широкі інтервали з їх компенсаційним заповненням, широкий мелодичний діапазон окремих пісень («Прийми в опіку», «Боже вічний», «З нашої землиці», «Святий Великий Володимире» М. Лончини; «О пресвята Діво Маріє», «О Василю Великий» В. Стеха). Інтонаційна близькість до відомого романсу «Скажи мені правду» (слова О. Чужбинського, музика Р. Феніха)¹ яскраво проглядається у II реченні пісні М. Лончини «Припадає перед Тебе»:

Скажи мені правду



Припадем перед Тебе

М. Лончина



А в мелодії пісні В. Стеха «Ісусе милий» вгадується початкова фраза знаменитої «Веснівки» В. Матюка:

Веснівка

В. Матюк



¹ Цитується в народному варіанті.

О Мати Божа

В. Матюк

voice

О Ма - ти Бо - жа, до сер - ця Тво - го

ме - ча - ми бо - лю про - бо - де - но - го,

Ісусе милий

В. Стех

І - су - се ми-лий, Те- бе ми про-сим в_на-ших по-тре-бах, в_на-шій бі-ді

Попри орієнтацію на вже випробувані в українській духовній музиці лексеми, у піснях василіян відобразилися пошуки нової для духовної пісенності музичної мови, а також, як уже згадувалося, нової тематики релігійного спрямування. Хоча двоголосний виклад більшості пісень обмежує повноцінний гармонічний аналіз, все ж у творчості М. Лончини та В. Стеха можна зауважити обережні новації, які урізноманітнюють традиційну систему виразових засобів, а саме: відхилення в тональності першого ступеня споріднення через альтерації V, IV, II, VII ступенів, наявність допоміжних та прохідних хроматизмів («К Твому серцю», «О Йосафате, архієрею», «Парфеніє, мучениче славний» М. Лончини; «О непорочна Діво Маріє», «Під Твою милість, покров любови», «Пренепорочна Діво Маріє», «Весела світу новина нині» В.Стеха). У творчості отця М. Лончини знаходимо ланцюги стрибків та відхилень («Славім всі Серце», «Парфеніє, мучениче», «К Твому серцю ми прийшли»), модуляції-зіставлення у тональність першого ступеня спорідненості («Ангел Божий», «Боже вічний», «З нашої землиці», «Мучениче Димитріє»), використання перерваного кадансу («Мучениче Димитріє») та характерних низхідних поступневих ходів на сильних долях такту («Благодарім Христу», «Веселися, Захаріє», «Боже, Ти кажеш»).

З улюблених засобів отця В. Стеха – використання реприз та фермат всередині побудови (не завжди доречно), характерна форма періоду з кодою, у якій повторюються слова II речення, таким чином підсилюючи його значення («Діти Христові», «Увійди, єрею», «Чоловіче добрий», «Нехай лунає днесь», «О творче світа»), використання звукообразальних елементів (ритмічні фігурації, що відтворюють ходу у пісні «Вже відходим з дому Твого», імітація дзвонів у пісні «Христос воскрес із мертвих»), поєднання (часто в межах одного такту) натуральних та альтерованих ступенів, що створюють ефект світлотіні («Чоловіче добрий», «Пренепорочна Діво Маріє», «Землю Юдейську»).

Значна кількість нових духовних пісень, створена для практичних потреб, поширювалась через релігійні організації, навчальні заклади, публікації у західноукраїнських виданнях. Таким чином, на початку ХХ століття нововасиліянська пісенність стала помітним явищем у музично-культурному житті краю, у свою чергу спонукаючи до творчості інших авторів. Попри основну мету – пропаганду та утвердження релігійного світогляду, нові духовні пісні, написані розмовною мовою українців Галичини і просякнуті духом патріотизму, були і залишаються потужним засобом національного виховання, одним із наріжних каменів, які

склали підвалини галицького П'ємонту. Багато з цих пісень стали важливою складовою релігійних обрядів і виконуються в церкві та поза нею до сьогодні, а кращі твори стають джерелом для творчості професійних композиторів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Дж. Допись з села (О потребі релігійно-церковних пісней для народа) // Душпастир. – Львів, 1889. – С. 83–89.
2. Книжочка Місійна. – Бережани, 1892. – Ч. 8.
3. Книжочка Місійна. – Бережани, 1892. – Ч. 10.
4. Книжочка Місійна. – Бережани, 1892. – Ч. 11.
5. Книжочка Місійна. – Бережани, 1892. – Ч. 12.
6. Книжочка Місійна. – Бережани, 1893. – Ч. 3.
7. Книжочка Місійна. – Бережани, 1893. – Ч. 12.
8. Колеса Ф. Шкільний співаник у двох частях. З педагогічної спадщини композитора / Філарет Колесса [загальна редакція, післямова та примітки С. С. Процика]. – Київ : Музична Україна, 1991. – 224 с.
9. Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики / Борис Кудрик [вступна стаття, коментарі Ю. П. Ясіновського]. – Львів, 1995. – 128 с.
10. Місіонар. – Жовква, 1911. – Квітень.
11. Назарко І., ЧСВВ. Сильветки перших Василян / Іриной Назарко // Записки ЧСВВ. – Рим, 1982. – Т. XI. – Вип. 1–4. – С. 451–523.
12. Нова зоря. – Івано-Франківськ, 1939. – Ч. 36–37.
13. Пона Я. Творчість о. В. Матюка як приклад взаємодії релігійного і світського начал в музиці : дипломна робота / Ярина Пона. – Львів, 1997. – 75 с.

УДК 784.4:39 (477)

О. В. МАРТИНЕНКО

НАУКОВІ ВЗАЄМИНИ ФІЛАРЕТА КОЛЕССИ І ФЕДОРА СТЕШКА В КОНТЕКСТІ ЇХНЬОГО ЕПІСТОЛЯРІЮ

На основі раніше невідомого листування Ф. Колесси та Ф. Стешка проаналізовано їхні наукові контакти: характер, основні тематичні спрямування, результативність. Показано високий рівень взаємної підтримки двох учених. Залучення епістолярних матеріалів К. Квітки та М. Гайворонського дозволило глибше відтворити панораму взаємин українських діячів, установити мотиваційні чинники їхніх наукових зацікавлень. Водночас, такий «перехресний» ракурс надав висвітленню цих взаємин ширшого, загальноукраїнського контексту.

Ключові слова: взаємини Ф. Колесси та Ф. Стешка, українське музикознавство та етномузикознавство, епістолярні джерела.

О. В. МАРТЫНЕНКО

НАУЧНЫЕ ВЗАИМООТНОШЕНИЯ ФИЛАРЕТА КОЛЕССЫ И ФЁДОРА СТЕШКО В КОНТЕКСТЕ ИХ ЭПИСТОЛЯРИЯ

На основе ранее неизвестной переписки Ф. Колессы и Ф. Стешко проанализированы их научные контакты: характер, главные тематические направления, результативность. Показан высокий уровень взаимной поддержки двух учёных. Привлечение эпистолярных материалов К. Квитки и М. Гайворонского дало возможность глубже воссоздать панораму взаимоотношений двух украинских деятелей, выяснить мотивационные факторы их научных

интересов. В то же время такой «перекрёстный» ракурс позволил высветлить эти взаимоотношения в более широком, общеукраинском контексте.

Ключевые слова: *взаимоотношения Ф. Колессы и Ф. Стешко, украинское музыковедение и этномузыковедение, эпистолярные источники.*

O. V. MARTYNENKO

SCIENTIFIC RELATIONS OF F.KOLESSA AND F.STESHKO IN THE CONTEXT OF THEIR EPISTOLARY

The F. Kolessa and F. Steshko scientific contacts were analyzed in this article, based on previously unknown correspondence between them: nature, the main thematic focuses, effectiveness. Here is also shown the high level of mutual support of two scientists. Involving of epistolary materials by K. Kvitka and M. Hayvoronsky allowed reproducing the relations panorama between two Ukrainian figures more deeply, highlighting motivational factors of their scientific interests. However, such a «cross»-perspective provided a broader, Ukrainian nationwide context in highlighting this relationship.

Key words: *relationships of F. Kolessa and F. Steshko, Ukrainian Musicology and ethnic Musicology, epistolary sources.*

Філарет Колесса та Федір Стешко належать до покоління міжвоєнного періоду, у якому митці, науковці різних регіонів України, поділених кордонами, а також потужні еміграційні сили творили єдине ментальне поле української культури. Яскраві здобутки української культури 20–30-х років минулого століття сьогодні досить відомі. Значно менш відомими залишаються процеси її творення, важливу роль у яких відіграли особисті контакти українських діячів. Висвітлення цих взаємин неможливе без залучення особливого роду джерел – їхнього листування.

Епістолярні контакти митців постійно привертають увагу дослідників. Поява кожної нової публікації в цьому плані, окрім цінної фактичної інформації, додає нові штрихи до розуміння тієї чи іншої особистості завдяки психологічній наповненості, яка проявляється в текстах листів. Вагомість психологічного ракурсу пов'язана ще з однією особливістю епістолярію – наявністю адресата, що передбачає рефлексію автора на конкретну особу. У результаті «маємо мимовільне зіткнення двох «я», мовби систему складних дзеркал, ледве вловимих взаємовідображень, вгадуваних здебільшого лише в підтексті» [9, с. 31].

В опублікованому епістолярії Ф. Колесси крізь канву фактичного матеріалу, пов'язаного насамперед з підготовкою до публікації наукових досліджень та обміном виданнями, просвічуються оті взаємовідображення кожного разу по-іншому: в еволюції від ділових контактів до теплих приятельських взаємин – з Михайлом Грушевським [5] та Іваном Панькевичем [2], доброзичливі, з ноткою батьківського тепла – з Катериною Грушевською [7], зворушливо-емоційні – з Михайлом Гайворонським [6], у вияві (за словами А. Іваницького) рідкісної за делікатністю і взаємною прихильністю дружби, сердечної приязні двох шляхетних натур – з Климентом Квіткою [3].

Водночас інформативна насиченість листів відкриває чимало раніше невідомого або ж дозволяє по-новому прокоментувати вже відомі факти з біографії не лише вченого, а й його адресатів. Зокрема, таким важливим фактологічним джерелом є виявлене нещодавно листування Ф. Колесси та Ф. Стешка, що дало можливість обрати метою нашої статті висвітлення рівня взаємного впливу та допомоги цих українських діячів, інтенсивність та результативність їхніх контактів.

Взаємини відомого вченого з Федором Шешком¹ – одним з найяскравіших представників міжвоєнної музичної еміграції – до цього часу залишались поза увагою дослідників. Опубліковані в українських та зарубіжних виданнях праці музикознавця, присвячені насамперед дослідженню давнього періоду української музичної культури, сьогодні поступово входять до наукового обігу. Частина його наукового доробку, як і епістолярна спадщина, залишилась в рукописах і потребує подальших пошуків. Листи Ф.Шешка до Ф.Колесси зберігаються у приватному архіві вченого у Львові [10], листи Ф. Колесси до Ф. Шешка містяться у рукописних фондах Слов'янської бібліотеки у Празі [11]. Їхнє листування, яке охоплює майже 20 років (1925–1944), ніби розтягнене в часі. За нашими приблизними підрахунками, сумарна кількість написаних дослідниками листів складає всього понад два десятки, з них збережено – 16 (10 – Ф. Колесси і 6 – Ф. Шешка). Ці листи, попри їх малочисельність, дозволяють відтворити історію їхніх взаємин, які, відразу зауважимо, не були паритетними. Для Ф. Колесси Ф. Шешко був одним з багатьох кореспондентів, з яким він підтримував контакти, пов'язані насамперед з обміном науковою літературою. Натомість для Ф. Шешка Ф. Колеса виявився тією особою, до якої він (чи не єдиної) звертався за допомогою і підтримкою аж до самої смерті. Серед причин саме такого роду взаємин – їх різний науковий статус на час становлення їхніх контактів (у 1925 р.): Ф. Колеса вже був іменитим науковцем, тоді як Ф. Шешко розпочинав свою діяльність у новій для себе музикознавчій ділянці.

Є ще один нюанс, який не проглядається в текстах листів двох науковців, але важливий для розуміння взаємин цих осіб: сюжетна лінія Ф. Колеса – Ф. Шешко ніби «підсвічена» контактами з Климентом Квіткою і Михайлом Гайворонським, з якими вони обоє були знайомі. Листування Ф. Колесси з К. Квіткою і М. Гайворонським добре відоме в наукових колах, натомість їхні листи до Ф. Шешка знаходяться в рукописах, а листи Ф. Шешка до М. Гайворонського частково використано в монографії В. Витвицького [1]. Такий «перехресний» ракурс висвітлення епістолярних джерел надає, так би мовити, «стереоскопічності зображення» (М. Коцюбинська) постатям Ф. Колесси та Ф. Шешка, збагачує і поглиблює їхні психологічні характеристики.

Доволі різноманітну тематику листування Ф. Колесси та Ф. Шешка можна окреслити за трьома основними тематичними спрямуваннями: музично-етнографічне, музикознавче, приватне. Причому музично-етнографічній тематиці здебільшого присвячена хронологічно перша група листів (1925–1929 рр.), різноманітні питання українського музикознавства порушувались у найбільш об'ємному листуванні 1930-х років, а в листах воєнних років превалює тематика приватного характеру. Також важливо зазначити, що хоча домінантною постаттю у взаєминах був Ф.Колеса, тон в листуванні задавав Ф. Шешко. Тому ми вважали найбільш доцільним досліджувати їхню кореспонденцію саме з точки зору реакції Ф. Колесси на позицію Ф. Шешка в тому чи іншому питанні.

Присутність Ф. Колесси найбільше зафіксована в листах 1920-х років, присвячених близькій йому музично-етнографічній тематиці. Поштовхом до листування послужила підготовка до видання «Музично-Етнографічного Збірника», ініційована Ф. Шешком². За його задумом, у збірці мали бути вміщені передруки українською мовою публікацій вітчизняних та

¹ Шешко Федір (1877–1944) – музикознавець, бібліограф, педагог. До еміграції здобув різнобічну освіту: духовну (Київська духовна семінарія), військову (Київське військово училище), юридичну (Петербурзька юридична академія). З 1923 р. – у Празі. Основні посади: викладач, а згодом декан музично-педагогічного відділу Українського Високого Педагогічного Інституту ім. М. Драгоманова (далі – УВП), лектор музики Українського Вільного Університету (далі – УВУ), керівник музичного відділу Слов'янського інституту. Доктор філософії, надзвичайний член Слов'янського інституту у Празі, член НТШ та СУПРОМу у Львові. Серед найвідоміших праць – «Джерела до історії початкової доби церковного співу на Україні», «Чеські музиканти в українській церковній музиці», «Березовський і Моцарт», а також серія публікацій з історії української музики XVII–XVIII століть, вміщених у львівському часописі «Українська музика».

² Дослідник розпочав тоді свою роботу на посаді проректора (а через рік – декана) музично-педагогічного відділу Українського Високого Педагогічного Інституту ім. М. Драгоманова у Празі. Підготовка до видання збірки була серед перших планових заходів відділу.

зарубіжних дослідників, пов'язаних з українською музичною етнографією. Реалізація такого задуму вимагала наявності цілого ряду видань, яких не було в розпорядженні Ф. Стешка. Відповідно він звертається за допомогою до Ф. Колесси як одного з провідних фахівців у цій галузі.

Судячи з доступних нам джерел, Ф. Стешко мав намір формувати збірник за тематично-хронологічним принципом. Сама ідея перевидання праць, здебільшого недоступних тоді для українських дослідників, була, безперечно, конструктивною¹. Однак принцип підбору матеріалу без врахування наукової вартості того чи іншого дослідження викликав у Ф. Колесси певні застереження. До того ж він вважав важливішим видання в перекладах найновіших праць відомих західноєвропейських дослідників, «щоб тісніше ув'язати наші студії з поля музичної етнографії з досягненнями європейської науки та втягнути якнайобширніший матеріал в круг порівняного вивчення» [11]².

Якою мірою врахував Ф. Стешко думку свого старшого колеги, достеменно невідомо. Принаймні, в остаточному варіанті структура збірника, підготовка до видання якого тривала майже два роки³, виглядала таким чином: I. Статті музично-етнографічного змісту; II. Матеріали до української музичної етнографії (передрук давніх збірок українських народних пісень). Невідомо також, чому збірка так і не вийшла друком⁴, хоча дослідник залишився і надалі переконаним в необхідності появи такого видання⁵.

Попри такий розвиток подій робота над підготовкою до видання «Музично-Етнографічного Збірника» виявилась для Ф. Стешка доволі результативною. Це насамперед становлення контактів з науковцями різних країн, які здебільшого продовжувалися і в наступні роки. Неопубліковані матеріали збірки поповнили домашню колекцію дослідника, до якої згодом часто звертались його учні під час написання наукових робіт. І, нарешті, Ф. Стешко чітко визначився у своїх наукових пріоритетах. Адже причиною музично-етнографічного спрямування наукових зацікавлень Ф. Стешка були пошуки теми дисертації, яку дослідник мав намір пов'язати з українською музичною етнографією⁶. Листування з Ф. Колесою та К. Квіткою, ознайомлення з рівнем їх обізнаності в ділянці музичної етнографії переконало дослідника в безперспективності власних наукових пошуків у цьому напрямі. Зорієнтувавшись у проблематиці музикознавчих досліджень в Радянській Україні та Галичині, Ф. Стешко починає ґрунтовно займатися питаннями давньої української музики, насамперед церковної, а відтак – проблемами наукового опрацювання джерел.

Тимчасово припинене листування між двома науковцями відновилося лише через п'ять років, вже на, так би мовити, новому витку їхньої діяльності. Для обох переломним виявився 1929 рік. Для Ф. Колесси це – обрання дійсним членом ВУАН, вихід на пенсію (тобто звільнення від роботи в гімназії, яка гальмувала його наукову діяльність), а також публікація капітальної праці «Народні пісні з Галицької Лемківщини», над якою вчений працював багато років. Для Ф. Стешка – поява друком наукової розвідки «Джерела до історії початкової доби церковного співу на Україні», що певною мірою задекларувала характер його подальшого

¹ Зокрема, на необхідність такого передруку вказував К. Квітка у розвідці «Потреби в справі дослідження народної музики на Україні» [4].

² Лист Ф. Колесси до Ф. Стешка від 9.08.1925.

³ У листі до Ф. Колесси від 10.09.1926 р. Ф. Стешко повідомляє, що збірка майже підготована до публікації: «Чекаю ще двох старих статтів (Рубця та Ляроша) з Петрограду й, як одержу, зараз же приступаю до друку» [10].

⁴ Серед ймовірних причин – різке скорочення урядового фінансування еміграції, яке розпочалося в кінці 1926 р.

⁵ Про це, зокрема, свідчить завершальний абзац його статті «Ян Прач – один із перших збирачів та гармонізаторів народних мелодій», написаної значно пізніше: «При цій нагоді слід указати на те, що не тільки збірка Прача вимагає перевидання (говоримо, звичайно, про українську її частину), але й більшість старших наших збірок, та навіть і деяких новіших. Це можна було би зробити у формі збірного видання, що містило б усі наші збірники мелодій народних пісень у хронологічному порядку. Без того початки нашої музичної етнографії ще довго залишатимуться у повній темряві...» [13, с. 387].

⁶ Ф. Стешко завершував тоді навчання на філософському факультеті Карлового університету.

наукового шляху – здійснення джерелознавчих досліджень, на базі яких повинна бути створена історія української музики. Згодом науковці неодноразово зустрічались у Празі¹ та Львові² і відновлене листування, знову ж таки з ініціативи Ф.Штешка, було ніби продовженням їхніх зустрічей.

Цього разу тематика листів не пов'язана з музичною етнографією, чим, зокрема, пояснюється така помітна диспропорція в їх обсягах: розлогі, докладні, схожі на звіти листи Ф. Штешка і стислі листи-відповіді Ф. Колесси. Питання, які порушувалися у листуванні тих років, глибоко хвилювали Ф. Штешка і лише опосередковано стосувалися наукових зацікавлень Ф. Колесси. Серед них – церковно-музична тематика, праця у галузі біо- та бібліографії, співробітництво з часописом «Українська музика».

Найбільший інтерес викликали у Ф. Колесси такі давні пам'ятки, як «Мусикійська Граматика» М. Дилецького, Почаївський «Богогласник» та «Благовіщенський кондакар», підготовкою до видання яких займався Ф. Штешко. Особливо діяльною була підтримка Ф. Колесси у справі опрацювання трактату М. Дилецького. Саме за його сприяння рукопис, який зберігався тоді у фондах Національного музею у Львові, було передано дослідникові до Праги на тимчасове користування. На початку 1938 р. Ф. Штешко повідомляв, що робота над кондакаром наближається до завершення, однак підготовлені матеріали з цілого ряду причин так і не були опубліковані. Нереалізованими залишилися і наміри дослідника опублікувати «Мусикійську Граматику» М. Дилецького та Почаївський «Богогласник». Проте слід віддати належне зусиллям Ф. Штешка, який першим почав науково опрацьовувати ці джерела, зацікавив ними громадськість, і не лише українську, саме як цінними пам'ятками української культури. Працюючи в архівах Львова та Премишля, Ф. Штешко досліджував матеріали, на які не звертали уваги львівські музиканти. Ф. Колесса також спеціально не займався питаннями церковної музики, однак його як етнографа цікавили давні музичні збірки з точки зору запису мелодій.

Крім джерелознавчого опрацювання давніх пам'яток музичної культури, Ф. Штешко також активно працював над словником українських музичних діячів та над покажчиками з української музикознавчої та нотної бібліографії, яким він надавав особливої ваги. Дослідник працював тоді керівником музичного відділу Слов'янського Інституту у Празі, і створення таких покажчиків з історії слов'янської музики входило до його посадових обов'язків. Ф. Штешко розгорнув широку кампанію зі збору інформації, розіславши за численними адресами офіційні запити, а також зразки анкет, розрахованих на подання основних біографічних відомостей та спрямування творчості того чи іншого музичного діяча³. Зазначимо, що Ф. Колесса найбільш сумлінно поставився до прохання Ф. Штешка. «Ваш анкетний лист [...], – писав Ф. Штешко, – є приклад сумлінного виконання просьби, якому рівного немає між кількома сотнями надісланих вже Архіву Слов'янської Музики анкетних листів зі всього слов'янського світу» [13]⁴. Згодом зібрані матеріали були використані під час співпраці науковця з такими виданнями, як «Українська Загальна Енциклопедія», «Pazdirkuv Hudebni Slovník Nausny» та «Ottuv Slovník Nausny».

Єдине з порушуваних Ф. Штешком питань, яке залишилось без коментарів Ф. Колесси, стосувалося оцінки XVIII ст. в історії української музики. «XVIII століттю я тепер присвячую спеціальну увагу, – писав він. – Мені цікаво перевірити, на якій підставі можна (і чи взагалі можна?) цей вік називати «золотим віком» української музики. Ми про це «золото» мало ще що

¹ Під час I Конгресу слов'янських філологів (1929).

² Під час наукового відрядження Ф. Штешка до Галичини (1931) з метою написання дисертації «Чеські музиканти в українській церковній музиці».

³ Зокрема, в одному зі звітів засідань Ради СУПРОМу вказується: «Дир. Барвінський комунікує, що п.Штешко звернувся до його в справі надсилання інформацій про українських музик, які він помістивби в видаванні в Празі «Pazdirkovem slovníku». Рада ухвалила зайнятися тою справою і дати до преси оголошення про надсилання українськими музикантами членами і нечленами СУПРОМу усіх даних про себе і свої твори. Рада СУПРОМу відтак займеться відповідним зредагуванням матеріалів і відішле їх п. Штешкови» [14, с. 82].

⁴ Лист Ф. Штешка до Ф. Колесси від 5.07.1937 р.

знаємо: десь воно тинялось по чужих людях та їх збагачувало, а для нас від нього користи було вже небагато. Не добачати цього, це значить не розбиратися в історичному процесі розвитку нашої музики й заплутувати його» [10]¹. Судячи з опосередкованих джерел, Ф. Колесса був солідарний з львівськими музикантами, які не сприйняли таку позицію Ф. Стешка.

Загалом для листів Ф. Стешка 1930-х років характерне поступове посилення емоційності вислову, внаслідок чого найбільш об'ємний лист з цієї групи нагадує вже не звіт, а швидше сповідь людини, яка прагне поділитись наболілим. Складається враження, що Ф. Стешко мало з ким міг бути таким відвертим у професійній сфері. Так, К. Квітка відразу попередив: «З свого боку я радий служити Вам, коли трапиться стаття Вам у пригоді, тільки мушу попередити, що в усіх інших справах, окрім музично-етнографічних, отже навіть у справах музичної історії пізніших часів, не кажучи вже про сучасну музичну творчість і концертну практику, я дуже мало поінформований» [11]². До того ж, в кінці 1920-х років їхнє листування припинилося. Тоді ж перестав писати М. Грінченко. Вимушено перервалися контакти з Радянською Україною і Ф. Колесси.

Натомість з середини 1930-х років відновилось (вже листовно) спілкування двох науковців з Михайлом Гайворонським. Примітно, що в тематиці їхнього листування найбільш представлені музична фольклористика та українська церковна музика, лише з перевагою першої у Ф. Колесси та другої – у Ф. Стешка [1, с. 42]. У свою чергу їхні наукові пріоритети отримали своєрідне відображення в зацікавленості музичною культурою Закарпаття, що поєднувало всіх трьох дослідників. У текстах листів Ф. Колесси і Ф. Стешка ця тема простежується досить фрагментарно і стосується окремих публікацій, присвячених Закарпаттю. Для М. Гайворонського зацікавлення цим краєм пов'язане насамперед з композиторською творчістю.

Значимо, що таке спрямування діяльності М. Гайворонського немалою мірою спричинене впливом Ф. Стешка. Про це пише В. Витвицький, посилаючись на лист Ф. Стешка до М. Гайворонського від 8.02.1938 р.: «Стешко захоплювався народними піснями Закарпаття і мав задум організувати там акцію збирання і запису пісень, а згодом їх мистецької обробки нашими композиторами. «[...] я хотів би, щоб праця для Підкарпаття зайняла у Вашій творчості постійне місце, стала ділом замилювання до цього предмету, річчю поважною у Вашій чинності» [1, с. 42].

М. Гайворонський, захоплений діяльною енергією музикознавця, відгукнувся на пропозицію Ф. Стешка, зауваживши однак у відповідь: «В історії нашої нації я вже маю гарне місце. Приходилося мені бути піонером в стрілецькій пісенній творчості. І цього досить, хоч і на цьому тільки початок моєї музичної творчості» [11]³. Композитор також чітко визначився з пріоритетами: «В музиці Закарпаття перше місце належиться Ф. Колесси» [11].⁴

Добре відоме ставлення М. Гайворонського до Ф. Колесси як до свого вчителя в композиторській творчості. Крім того, композитор, навпаки, проявляв зацікавлення до фольклору різних регіонів України, в чому він, зокрема, звертався за допомогою до Ф. Колесси. Загалом у ставленні М. Гайворонського до Ф. Колесси відчувається якась особлива благоговійність перед його особою. Зворушений учений писав, зокрема, у відповідь: «[...] я давно вже ні від нікого не чув таких сердечних слів, як від Вас тепер; і тим цінніші вони для мене» [1, с. 313]. Також і Ф. Стешко в особі М. Гайворонського «знайшов співрозмовника, до якого міг надіслати своє, як писав, «дружнє слово» – про те, що є на серці» [1, с. 42–43]. Композитор відповідав йому такою ж сердечністю: «Пишу Вам, сповідаюся немов перед Вами» [11]⁵.

Теплий тон вислову притаманний і листуванню Ф. Стешка та Ф. Колесси, хоча останній змушений неодноразово виправдовуватись за своє довге мовчання. Однак учений продовжував надавати Ф. Стешку посильну підтримку, свідченням чого є останні два листи Ф. Стешка до

¹ Лист Ф. Стешка до Ф. Колесси від 5.07.1937 р.

² Лист К. Квітки до Ф. Стешка від 3.01. 1925 р.

³ Лист М. Гайворонського до Ф. Стешка від 23.02.1938 р.

⁴ Лист М. Гайворонського до Ф. Стешка від 23.02.1938 р.

⁵ Лист М. Гайворонського до Ф. Стешка від 10.11.1937 р.

Ф. Колесси, пов'язані зі справою присвоєння йому звання доцента-суплента¹ Українського Вільного Університету в Празі. Це звання, яке надавало дослідникові право офіційного керівництва кафедрою музикознавства, він отримав саме завдяки підтримці Ф. Колесси.

Яким чином можна охарактеризувати взаємини науковців? На початку нашої статті йшлося про ефект взаємовідображення двох «я», притаманний епістолярному жанрові. Листування ж Ф. Стешка та Ф. Колесси дає багату інформацію насамперед про особу Ф. Стешка, оскільки так чи інакше майже виключно пов'язане з його діяльністю. Лише на початку їхніх стосунків відчувалося обопільне зацікавлення в обміні інформацією. Далі ж – листи Ф. Стешка все більш набували характеру розлогих монологів, а листи-відповіді Ф. Колесси ставали все коротшими. На одну з причин такого роду взаємин вже вказувалось вище: основна сфера наукових зацікавлень Ф. Стешка лише опосередковано стосувалася діяльності Ф. Колесси. Додамо також, що докладні листи-звіти Ф. Стешка були обумовлені не лише прагненням поділитись, порадитись з авторитетним вченим своїми задумами, але й ще з одним проханням дослідника до Ф. Колесси – інформувати львівську громадськість про його наукову працю. До речі, на прохання Ф. Стешка вчений написав окрему статтю з оцінкою його наукових розвідок [8].

Ще одна причина, яку ми можемо припустити лише гіпотетично, полягала у відмінності їхнього ставлення до наукової роботи і, відповідно, в результативності зусиль. Вражаюча дисциплінованість і працездатність Ф. Стешка, яку відзначали його сучасники, безперечно, принесла свої плоди: за двадцять років роботи в музикознавчій галузі дослідник яскраво заявив про себе як талановитий джерелознавець. Та все ж значна частина розпочатих ним проєктів залишилась незавершеною, і не лише через об'єктивні обставини (нестача коштів, політичні реалії та ін.). Прагнучи до свого ідеалу – зібрання якомога повного джерельного матеріалу з історії української музики (що було у тих умовах особливо проблематичним), дослідник перетворив допоміжний для науковців засіб на мету, мимоволі віддаляючи задумане ним наукове опрацювання давніх музичних пам'яток.

Зрештою, після багатолітніх зусиль Ф. Стешко зміг констатувати: «У мене знайдете все, що було про українську музику написано, коли не в оригіналі, то переписане. [...] Використати весь зібраний матеріал мені не прийдеться, але те, що я зібрав, перейде в музей і колись на цьому ґрунті працюватимуть інші музикологи» [14]. Можна було б вважати, що дослідник успішно реалізував себе саме у цьому амплуа, якби не та обставина, що зібрані ним матеріали збереглись лише частково, та й ті виявились недоступними для українських музикознавців.

Зрозуміло, що не всі нюанси листування двох науковців можливо, та чи й доцільно, висвітлити в статті. Принаймні, ми намагались зосередити свою увагу на тих питаннях, які так чи інакше стосуються особи Ф. Колесси. Однак, безперечно, використаний нами епістолярій вмщує насамперед багату інформацію про Ф. Стешка: його характер, наукові пошуки, помилки і досягнення. З іншого боку, близька насамперед Ф. Колесі музично-етнографічна тематика, хоча й неоднаковою мірою (іноді опосередковано, через К. Квітку чи М. Гайворонського), постійно проявляється впродовж їхнього багатолітнього листування. По суті, кожен з них у міжвоєнний період найактивніше займався музичною етнографією у своєму середовищі: Ф. Колесса у Львові, Ф. Стешко у Празі, К. Квітка у Києві (до репресій 1930-х років), а М. Гайворонський – у Нью-Йорку. І хоча емігранти, на відміну від Ф. Колесси та К. Квітки, проявили себе у цьому плані лише в контексті своїх основних наукових та творчих пріоритетів (Ф. Стешко – давня українська музика, М. Гайворонський – обробки народних пісень), незаперечним є їхній взаємний вплив та підтримка: в обміні ідеями, у пошуку потрібної наукової літератури та архівних джерел, у публікації наукових розвідок чи музичних творів (як у М. Гайворонського та Ф. Колесси), а також в ознайомленні громадськості зі здобутками своїх колег. І поєднували їх не лише спільні наукові зацікавлення, а й тепло дружніх взаємин.

ЛІТЕРАТУРА

1. Витвицький В. Михайло Гайворонський. Життя і творчість / Василь Витвицький. – Львів, 2001. – 175 с.

¹ Від лат. *suppletivus* – доповнювальний.

2. Гошовський В. Листування Івана Панькевича з Філаретом Колесою / Володимир Гошовський // Науковий збірник музею української культури у Свиднику. – Пряшів, 1969. – №4, кн.1. – С. 107–147.
3. Залеська Р. Листування Климента Квітки і Філарета Колесси / Роксоляна Залеська, Анатолій Іваницький // Записки НТШ. – Т.223. – Львів, 1992. – С. 309–416.
4. Квітка К. Потреби в справі дослідження народної музики на Україні / Климент Квітка // Музика. – Київ, 1925. – Ч.2–3.
5. Колесса К. Взаємне листування Філарета Колесси та Михайла Грушевського / Ксеня Колесса // Записки НТШ. – Т. 230. – Львів, 1995. – С. 396–450.
6. Колесса К. Листування Михайла Гайворонського і Філарета Колесси / Ксеня Колесса // Записки НТШ. – Т. 232. – Львів, 1996. – С. 294–326.
7. Колесса К. Листування Філарета Колесси і Катерини Грушевської / Ксеня Колесса // Записки НТШ. – Т.242. – Львів, 2001. – С. 521–541.
8. Колесса Ф. З царини українського музикознавства / Філарет Колесса // Діло, 1936. – 2.08. – С. 3–4.
9. Коцюбинська М. Листи і люди. Роздуми про епістолярну творчість / Михайлина Коцюбинська. – Київ : ДУХ І ЛІТЕРА, 2009. – 584 с.
10. Приватний архів Філарета Колесси у Львові. Листи Ф. Стешка до Ф. Колесси.
11. Слов'янська бібліотека у Празі (Slovanska Knihovna v Praze), рукописні фонди. Кореспонденція Федора Стешка.
12. Союз Українських Професійних Музик у Львові. Матеріали і документи. – Львів, 1997. – 143 с.
13. Стешко Ф. Ян Прач – один із перших збирачів та гармонізаторів народних мелодій / Федір Стешко // Праці Українського Високого Педагогічного Інституту ім. М. Драгоманова. – Прага, 1932. – Т.ІІ. – С. 368–387.
14. Цегельський Є. В лабораторії українського музиколога / Євген Цегельський // Новий Час, 1938. – 1.08. – С. 3–4.

УДК 78.441; 78.442; 78.25

О. М. ЛУЧАНКО

ПОСТАТЬ Д. ДРАГОНЕТТИ В ІСТОРІЇ КОНТРАБАСОВОГО МИСТЕЦТВА: ВИКОНАВСТВО ТА ТВОРЧІСТЬ

У статті розглядається творча постать представника класицизму у контрабасовому мистецтві Д. Драгонетті (1763–1846). Митець заснував «вертикальну» техніку гри на контрабасі, що на довгі роки стала взірцем для наступних поколінь, остаточно встановив квартовий стрій контрабаса, метод фіксації смичка, названий пізніше «у стилі Драгонетті», проклав шлях інтенсивного розвитку інструмента, був автором контрабасових концертів.

Ключові слова: контрабас, класицизм, виконавство, стиль, концерт.

О. М. ЛУЧАНКО

ЛИЧНОСТЬ Д. ДРАГОНЕТТИ В ИСТОРИИ КОНТРАБАСОВОГО ИСКУССТВА: ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО И ТВОРЧЕСТВО

В статье рассматривается творческая личность представителя классицизма в контрабасовом искусстве Д. Драгонетти (1763–1846). Он учредил «вертикальную» технику игры на контрабасе, которая на долгие годы стала образцом для следующих поколений, окончательно установил квартовый строй контрабаса, метод фиксации смычка, названный

позже «в стиле Драгонетти», проложил пути интенсивного развития инструмента, был автором контрабасовых концертов.

Ключевые слова: контрабас, классицизм, исполнительство, стиль, концерт.

O. M. LUCHANKO

THE PERSONALITY OF D. DRAGONETTI IN A DOUBLE BASS ART HISTORY: A PERFORMANCE AND A CREATIVITY

The creative personality of D. Dragonetti (1763–1846), a representative of a classicism in the double bass art is examined in the article. The artist was founded the «vertical» technique of double bass playing, that was became a standard for next generations on long years, finally set the quart tuning of double bass, the method of fixing of bow, adopted later «in style of Dragonetti», was laid the way of intensive development of instrument, was the author of double bass concerts.

Key words: double bass, classicism, performance, style, concerto.

Контрабасове мистецтво характеризується стрімким розвитком від XVIII століття дотепер у сферах виконавства та творчості. Проте недостатньою залишається музикознавча увага до інструмента. Сучасний стан розвитку контрабасових шкіл у всьому світі, використання контрабаса у різних виконавських інструментальних складах, у музиці всього розмаїття стилів і жанрів вимагає систематизації знань у цій царині. Представлена наукова розвідка покликана висвітлити одну із сторінок «енциклопедії контрабаса» у вітчизняному музикознавстві.

Контрабасовому мистецтву присвячені праці Р. Азархіна [1], Ф. Варнеке [20], М. Гайдоша [16], Р. Ельгара [14], Б. Доброхотова [5], Т. Пельчара [17], А. Плянєвського [18], Б. Столярчука [13], К. Трумпфа [19], К. Флетчера [15] та ін., періодичні видання «The British & International Bass Forum Journal», «Double Bassist», «Sperger Forum» та ін. Більшість джерел – роботи, видані західноєвропейськими мовами. Існує декілька дисертаційних досліджень історії та теорії контрабасового мистецтва. Це праці Л. Ракова [11], автора цієї статті [8].

Мета представленої наукової розвідки полягає в окресленні творчої постаті Д. Драгонетті як виконавця та творця контрабасових композицій.

Доменіко Драгонетті (1763, Венеція – 1846, Лондон) – виконавець, композитор, педагог, що вважається першим солістом-контрабасистом світового значення. М. Гайдош у «Словнику контрабасистів (Енциклопедії визначних представників контрабасової гри минулого й сучасності)» вказує, що його вчителем (окрім батька, що грав на контрабасі) був Міхель Беріні, проте Д. Драгонетті був, по суті, самоуком. У 1787 році він став наступником М. Беріні в оркестрі Собору св. Марка, а також працював в оперному театрі. Слава митця зійшла до Росії та Англії. За високий рівень виконавства, а також за патріотизм у ставленні до рідної Венеції (тривалий час відкидав численні запрошення, особливо від королівського двору Лондона та імператорського двору Петербурга), у 1791 році прокурорами республіки Венеція був нагороджений контрабасом роботи визначного брешіанського майстра Гаспаро де Сало, зробленого для монахів венеціанського монастиря св. Петра. У 1794 році став членом Королівської опери в Лондоні, з 1822 року – професор Лондонської королівської академії (клас контрабаса, разом з Анфоссі). Д. Драгонетті спілкувався з Й. Гайдном (можливо, це стало причиною написання австрійським композитором контрабасового концерту), Л. Бетховеном, Дж. Россіні, Н. Паганіні [5, с. 30–31; 16, с. 34–35; 18, с. 373–399].

Про рівень виконавства Д. Драгонетті та його значення для розвитку контрабасового мистецтва свідчать, зокрема, такі твердження: «...його художні здібності досягли у грі на контрабасі такої висоти, про можливість якої раніше ніхто навіть не підозрював» [5, с. 30]; «можна стверджувати, що Драгонетті став родоначальником, якщо можна так висловитися, «вертикальної» техніки гри на контрабасі, при якій музика в основному викладається у високих регістрах однієї першої струни. На довгі роки таке використання технічних можливостей контрабаса стає взірцем для наступних композиторів і виконавців» [5, с. 37]; «значення

Драгонетті в історії контрабаса є величезним; він був для свого інструмента тим, ким був для скрипки Ніколо Паганіні, а для віолончелі Альфредо Карло Піатті. З його участю контрабас, що до тієї пори вживався як інструмент примітивний, перетворився в інструмент великих можливостей, що надається до сольної гри. Драгонетті остаточно встановив квартовий стрій контрабаса як найвдаліший, а також метод тримання смичка, названий пізніше «у стилі Драгонетті», або німецьким. У творах вказав спосіб написання партії контрабаса з використанням не тільки низького і середнього регістрів, але й досягання високого та використання флажолетів. Своєю діяльністю проклав шлях і показав напрямок розвитку інструмента. Його вплив, який залишився як усна традиція, триває до сьогодні» [17, с. 184–185]. Окрім того, існують припущення, що під впливом знайомства Л. Бетховена з Д. Драгонетті (а відомими є зустрічі музикантів у 1799 році у Відні, спільне виконання Сонати для віолончелі і фортепіано Л. Бетховена op.5 № 2 (партія віолончелі – Д. Драгонетті, партія фортепіано – Л. Бетховен)) віденський класик надає нового значення партіям віолончелей і контрабасів у П'ятій і Дев'ятій симфоніях [17, с. 184]. Безперечно, всі процитовані свідчення вказують як на вагомість постаті Д. Драгонетті у розвитку контрабасового мистецтва, так і на активізацію самого процесу цього розвитку.

Композиторська спадщина Д. Драгонетті досить велика. У ній – Концерт для контрабаса з оркестром A-dur, Струнний квартет, Дуєт для віолончелі і контрабаса, обробки органних творів Й. С. Баха та ін., більшість яких, на жаль, залишилися в рукописах. М. Гайдош у «Словнику контрабасистів» вказує на наявність трьох концертів у спадщині Д. Драгонетті, низки п'єс концертного характеру, перекладів для контрабаса сонат Кореллі, «Крейцерової» Л. Бетховена та ін. [16, с. 35].

У класичну добу, що підпорядковується ідеям панування «ratio» та прагнення до упорядкування в усіх сферах мистецької діяльності, виникають перші контрабасові концерти. Це період, коли спостерігаємо технічне вдосконалення контрабаса й зростання його ролі як оркестрового й сольного інструмента. Серед концертів – твори В. Піхля, Я. К. Ваньхаля, Ф. А. Гофмайстера, К. Д. Діттерсдорфа, Й. М. Шпергера, Д. Драгонетті, Й. Гайдна (до нашого часу дійшли лише оркестрові голоси і фрагмент партитури, що зберігаються в Мекленбурзькій бібліотеці в Шверині [5, с. 28]), а також твір, де яскраво втілюється принцип концертування – Арія «Per questa bella mano» (KV 612) для баса і контрабаса з оркестром В. А. Моцарта.

Жанрово-стильові риси перших зразків контрабасового концерту зумовлені особливостями сольного інструментального концерту в цілому й стильовими особливостями раннього класицизму. Вирізнення цих рис є важливою основою множинних виконавських інтерпретацій. Жанр концерту для контрабаса з оркестром на етапі становлення відрізняється чіткою композицією, межі якої визначаються тональним планом, зміною тем, функціональністю побудов, при цьому логіка форми диктує характер розвитку матеріалу. За словами Н. Горюхіної, така «функційна залежність тематизму від композиції, форми – основна ознака класичного стилю» [2, с. 36]. Усе розмаїття тематизму та його розвитку підпорядковується в цілому типізованому змісту, характерному для раннього класицизму. Основними методами розвитку матеріалу ще є пасажність, фігуративність. Тональний розвиток обмежується тональностями домінанти, субдомінанти, паралельною. Гармонічний розвиток не містить складних зворотів, інтенсивні відхилення характерні лише для окремих розділів розробок та зв'язуючих партій.

Одним із найперших відомих зразків цього жанру вважається Концерт для контрабаса з оркестром D-dur чеського скрипаля-віртуоза Вацлава Піхля (1741–1805). У ньому поєднуються риси, близькі до класицизму Й. Гайдна, із французькими та італійськими впливами. Та найбільш характерною ознакою є мелодична виразність, наспівність, притаманні чеській національній музиці. Цей концерт є типовим зразком у структурно-стильових, семантичних межах раннього віденського класицизму ще недорозвиненою подвійною експозицією, перший розділ якої ймовірно має характер оркестрового вступу, аріозністю в супроводі оркестру в ліричному центрі, «гайднівською» легкістю і стрімкістю в фіналі; концерт ще не містить подвійних нот і форшлагів, які з'являються у творах сучасників і наступників В. Піхля.

Концерт для контрабаса з оркестром E-dur (D-dur) австрійського композитора, скрипаль-віртуоза Карла Діттерса фон Діттерсдорфа (1739–1799) також є зразком раннього класицизму. Проте у цьому творі порівняно з концертом В. Піхля необхідно відзначити більшу розвиненість подвійної експозиції в концертній формі першої частини. Це зумовлює сприйняття першої появи партії контрабаса не просто як соліста, а як соліста, що змагається з оркестром, концертність тут проявляється на дещо вищому рівні. Уваги заслуговують також пошуки нових звучань, нового шабля в функціональному усвідомленні солуючого контрабаса, приклад чого знаходимо у викладі теми побічної партії I частини Концерту Es-dur, де композитор використовує звучання крайнього верхнього регістру.

Концерт для контрабаса з оркестром C-dur німецького композитора і нотовидавця Франца Антона Гофмайстера (Хофмейстера) (1754–1812) за силою контрасту між темами головної і побічної (теми соліста) партій у першій частині, активністю розвитку в її репрізі, а також зв'язком циклу на інтонаційному рівні вже переходить межі раннього класицизму і наближається до більш зрілих зразків жанру.

У вищевказаних зразках перших концертів для контрабаса з оркестром концертність проявляється не лише у принципі змагання, передачі тем від оркестру до соліста і навпаки, як це було на ранніх стадіях формування жанру сольного інструментального концерту в цілому, а вже є тематично самостійною партією, проте саме концертування має ще характер передусім орнаментальної віртуозності. Особливо в концерті Ф. Гофмайстера вже намічено шлях до формування більш яскравого, випуклого тематизму з глибокими образними узагальненнями та його інтонаційного, мотивного розвитку як втілення принципу концертування. Це спостерігаємо у зразках сольного інструментального концерту зрілого класицизму, вершиною якого в контрабасовому репертуарі став концерт видатного віртуоза Д. Драгонетті. На цьому етапі розвитку жанру встановилися найважливіші ознаки сольного інструментального концерту як структурно-семантичного жанрового інваріанта.

Це насамперед *принцип концертування*, що як ознака музичної драматургії поєднує в собі риси сольного, ансамблевого та колективного виконавства. Його витoki – у вокальній поліфонічній музиці XVI століття, коли слово «концерт» застосовувалося для назви способу виконання вокальних п'єс (у яких звучать два хори, що вступають по чергово). Історичний розвиток принципу концертування пройшов через етапи відділення інструментальної музики від музики вокальної, усвідомлення специфіки виражальних засобів інструментів (від XVI століття), виділення смичкової групи, а в результаті – і смичкової музики в самостійну галузь, зародження опери на межі XVI–XVII століть, проникнення у XVII столітті принципу концертування в сюїту і церковну сонату, розвиток із середини XVII століття тріо- та сольної сонат, що стали сполучною ланкою між раннім концертуванням і наступним розвитком жанру concerto grosso [12]. У цьому процесі був створений безпосередній ґрунт для виникнення жанру інструментального концерту, інтенсифікувався розвиток культури інструменталізму, інструментального професіоналізму, віртуозного начала, що водночас стимулював оновлення музичної мови.

Наступна ознака, характерна для структурно-семантичного жанрового інваріанта, – *принцип персоніфікації*, що розвинувся під впливом італійської оперної музики. Оперні вступи, які на межі XVII–XVIII століть виділилися у самостійний жанр концертної симфонії, стали посередником між concerto grosso й сольним концертом. Віртуозність, рондоподібність, кристалізація структури арії da capo справили вплив на структуру раннього сольного концерту [4; 6].

І нарешті – *категорія концертності*. Це, як вказує В. Заранський, «певною мірою метод мислення, що виявляє себе в стилі конкретних історичних епох, в індивідуальній природі деяких жанрів, в закономірностях драматургії та композиції» [3, с. 13], демонстрація акту музикування, пов'язана зі специфічним блискучим, віртуозно-репрезентативним інструменталізмом у жанрі концерту – концертуванням. Концертність передбачає діалог самостійних (самодостатніх) партій інструментів-учасників, у втіленні концертності однією з провідних є категорія ігрової комунікативності (діалогічності, ансамблевої комунікативності)

партії соліста й оркестру. Ігрова комунікативність виконавських партій є основою жанрової специфіки сольного концерту з оркестром. Ансамблева комунікативність, будучи закладеною на знаковому рівні, активізується під час звучання музичного твору, набуває нового значення у процесі виконавської та слухацької інтерпретацій [7; 9; 10].

Концерт для контрабаса з оркестром А-dur Доменіко Драгонетті належить до зразків вже зрілого класицизму і, як вказують Б. Доброхотов і М. Савченко, «музика Концерту Драгонетті дещо нагадує творіння Моцарта» [5, с. 37]. Концерт витриманий у традиціях віртуозного концертування інструментів, ця «зовнішньо-фактурна» віртуозність, пов'язана із демонстрацією виконавської майстерності та ансамблевої діалогічності, є домінуючим принципом концерту. Професіоналізм, пов'язаний із віртуозними гамоподібними та флажолетними пасажами, стрибки «шістнадцятими» на відстань, більшу від двох октав, «вихід» у крайні межі високого регістру, а відтак – досягнення нових можливостей гри, пов'язаних з новими явищами в синтаксисі та фактурі, – все це характерно для крайніх частин, що демонструють, якщо висловитися наведеними вище словами Л. Раабена, «віртуозно-репрезентативний інструменталізм».

I частина *Allegro moderato A-dur*. Для музики характерний віртуозний інструменталізм соліста, що весь час перебуває «на передньому плані», в той час як функція оркестру радше є допоміжною, а також експозиційний тип драматургії, ясність і лаконізм, дієвість моторики, майже відсутність симфонізації музичної тканини. Особливістю є те, що в цьому концерті вперше з-поміж проаналізованих вище немає подвійної експозиції, у другому розділі першої частини місце розробки займає епізод. Головна і побічна (від 23 т.) партії знаходяться у класичному тоніко-домінантовому тональному співвідношенні, а також демонструють характерне для цієї епохи зіставлення образних сфер активності та лірики. Лірика побічної партії також несе «відбиток» віртуозності, що проявляється у широких ходах наспівного зерна теми. Важливо, що в оркестрі витримується та сама фактурна формула протягом обох партій, і це надає ще більшої ролі солісту. Оркестр привертає до себе увагу насамперед проведенням головної партії на початку частини та проведенням теми епізоду. Соліст домінує від своїх перших звуків у темі головної партії до закінчення частини.

II частина *Andante E-dur* – традиційний ліричний центр, сповнений співучості соліста й оркестру. Тема частково проходить в партії оркестру і повністю викладається солістом. Вона базується на поступеному ході і в цілому вкладається в діапазон однієї октави, має структуру нормативного однотонального шістнадцятитактового періоду із двох речень повторної будови, у викладі – ознаки варіаційності. В *Andante* втілено яскравий образний контраст до блиску першої частини, проте і цю частину не оминають технічні складності: пасажі флажолетами, «потягування» до дуже високих звуків, як для діапазону контрабаса, у другій частині цієї тричастинної композиції, а також – виклад теми в партії соліста в репрізі подвійними нотами, що надає можливості виконавцю сповна показати співучість інструмента. Вершиною домінування соліста стає його каденція (*ad libitum*, що є в традиціях часу).

III частина *Allegro giusto A-dur* написана в традиціях народно-жанрових фіналів, втілює тарантельну стихію. Тема частково викладається в оркестровому вступі (одне речення), після чого викладається в партії соліста (нормативний однотональний шістнадцятитактовий період), і з цього часу весь розвиток доручається контрабасу, а оркестр виконує виключно роль супроводу, за окремими винятками переходів чи октавного підсилення партії соліста (*streng im Takt* та ін.).

Таким чином, Концерт для контрабаса з оркестром А-dur Д. Драгонетті є взірцем втілення віртуозності високого рівня у класичному концерті для контрабаса з оркестром, прикладом домінантно-сольного типу ігрової взаємодії виконавських партій, їх комунікативної специфіки. У традиційному *Allegro – Andante – Allegro* показано різноманітні можливості інструмента – моторні, співучі, діапазонні.

Отже, для жанрового генотипу сольного інструментального концерту, на основі якого в середині XVIII століття відбувається зародження контрабасового концерту як ранньокласичного (В. Піхль та ін.), його становлення як жанру зрілого класицизму

(Д. Драгонетті), характерними є ті риси, які притаманні сольному інструментальному концерту в цілому як жанровій парадигмі. Це побудова жанру на основах концертування й персоніфікації, концертності й діалогічності ігрової комунікативності виконавських партій, характерних для зразків сольного інструментального концерту раннього класицизму (клавірного, скрипкового та ін.). Контрабасові концерти вже у своїх вищих етапах є самодостатнім музичним матеріалом, їх художня цінність полягає в розкритті образності твору ще недостатньо вивченими й малоапробованими можливостями контрабаса, в торуванні нових шляхів інструментальної виразності. Жанрово-стильові процеси в контрабасовому концерті в період його становлення еволюціонують в напрямі від ознак раннього до зрілого класицизму: від типізованої до індивідуалізованої семантики, від діалогічності до віртуозної саморепрезентації, від пасажності й фігуративності до інтонаційного оновлення тематизму як найбільш адекватного втілення принципу концертування. Д. Драгонетті яскраво показує внутрішній рівень діалогу, що розвивається на рівні різних граней образу головного героя, безперечного лідера у рольовій взаємодії з оркестром – солюючого контрабаса, що домінує в комунікативній співдії з оркестром на рівні зовнішньому.

ЛІТЕРАТУРА

1. Азархин Р. М. Контрабас / Родион Азархин. – М. : Музыка, 1978. – 93 с.
2. Горюхина Н. А. Эволюция сонатной формы / Надежда Горюхина. – К. : Музична Україна, 1973. – 308 с.
3. Заранський В. І. Український скрипковий концерт / Володимир Заранський. – Л. : Сполом, 2003. – 221 с.
4. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков: самосознание эпохи и музыкальная практика / Лариса Кириллина. – М. : Московская гос. консерватория, 1996. – 192 с.
5. Контрабас. История и методика : уч. пособие / ред.-сост. Б. В. Доброхотов. – М. : Музыка, 1974. – 336 с.
6. Кузнецов И. Ранний фортепианный (клавирный) концерт // Вопросы музыкальной формы: сб. ст. / [ред.-сост. Вл. Протопопов]. – Вып. 3. – М. : Музыка, 1977. – С. 156–185.
7. Кузнецов И. К. Фортепианный концерт: к истории и теории жанра : автореф. дис... канд. искусствовед. : 17.00.02 – музыкальное искусство / Кузнецов И. К. – М., 1981. – 25 с.
8. Лучанко О. М. Жанр контрабасового концерту в музично-історичному процесі : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – музичне мистецтво / Лучанко О. М. – Л., 2008. – 19 с.
9. Польская И. И. Камерный ансамбль : история, теория, эстетика : монография / Ирина Польская. – Харьков, 2001. – 396 с.
10. Раабен Л. Н. Советский инструментальный концерт / Лев Раабен. – Ленинград : Музыка, 1967. – 308 с.
11. Раков Л. В. Контрабас в симфонической, оперной и камерной музыке конца XIX–XX вв. (К вопросу о роли оркестрового исполнительства в развитии советской контрабасовой школы) : автореф. дис... канд. искусствоведения : 17.00.02 – музыкальное искусство / Раков Л. В. – М., 1980. – 24 с.
12. Стеценко В. К. Джерела скрипкового концерту / Вадим Стеценко. – К. : Музична Україна, 1980. – 80 с.
13. Столярчук Б. Й. Контрабасисти України / Богдан Столярчук. – Рівне : Держ. ред.-вид. підпр-во, 1992. – 68 с.
14. Elgar R. Introduction to the Double Bass / R. Elgar. – St. Leonards on Sea, Sussex, 1960. – P. 35–60.

15. Fletcher C. The Double Bass Music of Haydn / C. Fletcher // The British and International Bass Forum journal. – Number 15. – Desember 1997. – P. 8–14.
16. Gajdos M. Slovník kontrabasistů / M. Gajdos. – Kroměříž : Rlaus Trumpf, 1994. – 204 s.
17. Pelczar T. Kontrabas od A do Z / T. Pelczar. – Warszawa, 1974. – 235 s.
18. Planyavsky A. Geschichte des Kontrabasses / A. Planyavsky. – Tutzing: Verlegt bei Hans Schneider, 1984. – 917 s.
19. Trumpf K. In «Lexikon der Musikkultur, 2001» / K. Trumpf // Sperger Forum. – № 1. – Mai 2002 (Internationale-Sperger Gesellschaft). – S. 5–10.
20. Warnecke F. Der Kontrabass. Seine Geschichte und seine Zukunft, Probleme und deren Lösung, zur Hebung des Kontrabassspiels / F. Warnecke. – Gamburg, 1909. – S. 20–30.

УДК 784+008

Р. Й. КАЛИН

ВОКАЛЬНА ШКОЛА ЯК МЕНТАЛЬНИЙ ФЕНОМЕН

У статті викладаються теоретичні основи трактування вокальної школи як ментального феномена. Її специфічними ознаками визначаються: актуалізовані й пролонговані рольові функції вчителя та учня; значна роль вербального компонента, що своїми характеристиками суттєво впливає на специфіку вокального інтонування. У взаємозв'язку мовлення і способу мислення вбачається особливий вплив ментальних ознак на характер вокальної школи, що дає підстави трактувати її як «ментальний феномен».

Ключові слова: виконавська школа, вокальна школа, спосіб мислення, ментальний феномен.

Р. Й. КАЛИН

ВОКАЛЬНАЯ ШКОЛА КАК МЕНТАЛЬНЫЙ ФЕНОМЕН

В статье излагаются теоретические основы трактовки вокальной школы как ментального феномена. Её специфическими признаками определяются: актуализированные и пролонгированные ролевые функции учителя и ученика; значительная роль вербального компонента, который своими характеристиками существенно влияет на специфику вокального интонирования. Во взаимосвязи речи и способа мышления видится особенное влияние ментальных признаков на характер вокальной школы, что даёт основания трактовать её как «ментальный феномен».

Ключевые слова: исполнительская школа, вокальная школа, способ мышления, ментальный феномен.

R. Y. KALYN

THE VOCAL SCHOOL AS A MENTAL PHENOMENON

The theoretical bases of interpretation of vocal school as the mental phenomenon are research in the article. Her determined specific signs are: the actual and prolonged role-play functions of teacher and student; the considerable role verbal component that substantially influences on the specific of vocal intonation. In a special influence of mental signs on a character of vocal school is seen in the intercommunication of broadcasting and a way of thinking that grounds to

interpret it as a «mental phenomenon».

Key words: *performing school, vocal school, way of thinking, mental phenomenon.*

Вокальна творчість є одним із найбільших мистецьких здобутків українців, що гідно презентуються у світовому культурному просторі. Це те джерело, що може стати витокком справжнього духовного «бренду» України як держави високого потенційного рівня духовно-мистецького розвитку. Практично український спів століттями живив західноєвропейські і російську та радянську вокальні школи, натомість теоретично дуже часто в силу історичних, економічних та інших обставин складалася ситуація, коли українські митці, вписуючись у «іншокультурний» контекст, залишалися для нащадків лише представниками цього «нового» контексту. Разом із тим такі митці (як, наприклад, творці вершинних здобутків вокальної барокової культури – М. Дилецький, класичної – Д. Бортнянський, М. Березовський, А. Ведель, а також величезна когорта співаків з незапам'ятних часів до сьогодні) зберегли ментальний зв'язок з українською вокальною природою, тим самим на ментальному рівні більшою чи меншою мірою залишилися представниками української культури.

З таких позицій стає можливим *трактування виконавської школи як феномена, пов'язаного із ментальною сферою*. У царині композиторської творчості це питання опрацьовує Л. Кияновська. Дослідниця описує «три приклади життєтворчості композиторів, які повністю або частково мали українське походження, до того ж зберігали зв'язок з питомою українською територією, яка несла для них символічне духовне наповнення» [11, с. 19]. У цьому ряду авторка тільки Д. Бортнянського розглядає як беззаперечно українського не лише за походженням, але й за духом композитора, П. Чайковського та І. Стравинського – у контексті насамперед російської культури. При цьому вона на основі узагальнення рівня зв'язку кожного з композиторів з питомим генетичним кодом *створює ієрархію духовно-ментальних шаблів*, позначених різними характеристиками, у тому числі і вираженими в індивідуальній творчій манері. Це свідомий рівень національності (Д. Бортнянський), емоційно-спонтанний (П. Чайковський) та генетично-прихований (І. Стравинський)¹.

Подібна ситуація вимальовується і в історичній ретроспективі вокального мистецтва. Тому однією із задач сучасного українського музикознавства та культурології є дослідження зв'язку співаків українського походження, що створили професійні здобутки в контексті інших культур, із описуваним Л. Кияновською «питомим генетичним кодом», що реалізується у даному випадку у вокальній творчості.

Досягнути певних успіхів у поставленій задачі можливо за умови *розуміння вокальної виконавської школи як ментального феномена*, що і є метою нашої статті. Тут вбачаємо паралель до ідеї О. Козаренка: «семіологічний підхід до музичного історієписання вимагає переходу від «історії стилів», *проблемного чи традиційно-нарративного історієписання до «історії ментальностей»*, яка передбачає застосування ідеї *етноцентризму (всі курс. – О. Козаренко)* як засадничої. При такому підході явище національної культури, опиняючись немов у центрі світового загальноартистичного дискурсу, пояснюється передовсім в «контексті самого себе», виходячи з внутрішньої іманентної логіки розвитку, а вже потім зіставляється із глобальними тенденціями, процесами та явищами» [13]. Для найбільш повного вивчення проблеми вокальної виконавської школи як ментального феномена вважаємо за потрібне дослідити такі питання: ментальність і музика, виконавська школа як духовний феномен, специфіка вокальної школи, ментальний фактор у явищі вокальної школи.

Дослідження, які допоможуть висвітленню теми статті, складають декілька тематичних груп. Насамперед питання ментальності і музики, ментальності в музиці, музичної ментальності, до яких зверталися Г. Джулай [7], В. Драганчук [9], [30] та ін., ряд дослідників ментальних засад творчості композиторів і виконавців тощо.

Найчастіше ментальність трактується за Л. Леві-Брюлем, автором терміна

¹ Дотримуємося написання прізвища композитора з літерами «и» та «і» відповідно до оригіналів назви доповіді та теми конференції.

«ментальність», що трактував ментальність як феномен, зосереджений у генетичній пам'яті представників певної нації: «Уявлення, які називаються колективними, якщо їх визначати тільки в загальних рисах, не заглиблюючись у питання про їх сутність, можуть розпізнаватися за наступними ознаками, притаманними всім членам даної соціальної групи: вони передаються в ній з покоління в покоління; вони нав'язуються в ній окремим особистостям, пробуджуючи в них відповідно до обставин почуття поваги, страху, поклоніння і т.ін. в ставленнях своїх об'єктів. Вони не залежать в своєму бутті від окремої особистості, їх неможливо осмислити і зрозуміти шляхом розгляду індивіда як такого» [18, с. 132].

Г. Джулай, вирізняючи «менталітет» (від англ. *mentality*), яким є «сформована система елементів духовного життя і світосприймання, яка зумовлює відповідні стереотипи поведінки... своєрідний «характер» людей, соціокультурний феномен, який перебуває у тісному взаємозв'язку з історією розвитку суспільства» [7, с. 5] і власне «ментальність» (від лат. *mens*), що «означає спосіб мислення», трактує цей феномен як загальну духовну налаштованість соціальної групи або індивіда як носія певної ментальності до навколишнього світу [7, с. 5].

В. Драганчук, апелюючи до музично-психологічної теорії Е. Курта [16], який довів, що «музика основана на психічній енергії; звук є явищем швидше психічного, аніж фізичного порядку (ми можемо уявляти звук внутрішнім слухом, він не буде звучати реально, але буде звучати «всередині нас»); музика – це енергетичний простір, пов'язаний з людською свідомістю психічною енергією» [30, с. 27–28], вважає, що «музичне мистецтво, що несе певну психічну енергію, дух, відображає характер, той чи інший спосіб мислення нації чи індивіда, діє на нас на світоглядному та енергетичному рівнях; розвиває ті чи інші (в залежності від характеру твору) складові психічного устрою; як психоінформаційна система потужної дії впливає й на динаміку національного та особистісного характеру» [30, с. 28]. В результаті В. Драганчук пропонує трактувати музичну ментальність «як спосіб мислення, як музичну призму, через яку людина дивиться на цей світ і на себе в цьому світі» [30, с. 27].

З таких вихідних позицій, прагнучи зблизити поняття «ментальність» і «виконавська школа», рухаємося у царину «виконавського» музикознавства, де знаходимо ряд визначень поняття виконавської школи. Вступним етапом на цьому шляху є з'ясування сенсу слова «школа». За даними тлумачного словника української мови, «школою» є, окрім навчальних закладів і семінарів, «набування знань, досвіду, навичок, а також сам набутий досвід, практичні знання» («школа життя»), «система практичних прийомів вивчення, засвоєння чого-небудь, оволодіння чимсь» («школа гри на фортепіано», «школа співу»), «напрям у науці, мистецтві, літературі, суспільно-політичній думці», «група учнів, послідовників, однодумців кого-небудь» [27]. Тобто розуміння поняття «школи» має і фахово-практичний (система практичних прийомів), і стилістичний (напрям у мистецтві), і *духовний* (група однодумців) аспекти.

Які ж аспекти цього поняття акцентують українські музикознавці, аналізуючи феномен «виконавської школи»? У джерелознавчих оглядах з цієї проблеми згадують здобутки Ю. Полянського (струнно-смічкові інструменти), автора відомого в Україні музично-педагогічного експерименту, який одним із перших вітчизняних дослідників звернувся до вказаної проблематики, а також Ж. Дедусенко (фортепіано) [6], І. Котляревського (універсальна теорія школи) [14], В. Сумарокової [26] та інших учених, які опрацьовують вказану проблему у проекції на оперно-диригентську (Г. Макаренко [20], В. Рожок [25], О. Драган [8]), хорову (А. Лашенко [17], П. Ковалик [12], А. Мартинюк [21], І. Шатова [28]) вокальну (В. Антонюк [1], М. Жишкович [10]), композиторську та різні інструментальні школи (М. Давидов [5], В. Посвалюк [23], Д. Кужелев [15] та ін.).

Ж. Дедусенко подає характеристику виконавської школи крізь призму типологічної спільності школи та культурної традиції, трактує вказаний феномен як «тип діа-синхронічного колективу, реально чи віртуально існуючої спільності суб'єктів, члени якого об'єднані... 1) спільністю виконавської моделі; 2) рольовими функціями вчителя та учня» [6, с. 5]. У пропонованій моделі школи авторка ґрунтується на структурній тріаді функцій: пізнавальна – дидактична – комунікаційна. В результаті Ж. Дедусенко робить висновок про «механізми

нормотворчості в школі: в «школі-професії» – виконавська модель, в «школі-мистецтві» – виконавський канон» [6, с. 13]. Саме «виконавський канон» у «школі-мистецтві» виводить нас на розуміння виконавської школи як духовного феномена. При цьому канон є ознакою «*відкритого горизонту*» (за Р. Яуссом) і належить до «*креативного типу канону*», який, за словами М. Новакович, «містить у собі відкритий «горизонт пізнання» та відповідає високому рівневі естетичної норми» [22, с. 7].

І. Котляревський вводить у сферу вивчення феномену школи новий аспект – поділ шкіл на репродуктивні і продуктивні. Також, базуючись на вказаних Ж. Дедусенко двох першоосновах феномена виконавської школи та структурній тріаді її функцій, учений обґрунтовує «бінарну дефініцію» поняття школи як «реальної спільноти», яку можемо вважати 1) *репродуктивною*, якщо у здійсненні пізнавальної функції вона керується певною моделлю; у здійсненні дидактичної функції дотримується рольової системи «учитель – учень», ієрархічної за своєю структурою, з *підрядним характером відносин*; у здійсненні комунікативної функції дбає про спрямованість підрядних відносин на збереження і передання *внутрішніх традицій*; 2) *продуктивною*, якщо така спільнота керується системою *особистих мотивацій*; у здійсненні дидактичної функції дотримується рольової системи «учитель – учень» із *супідрядним характером відносин*; у здійсненні комунікативної функції дбає про спрямованість супідрядних відносин на широке коло *зовнішніх традицій* [14]. Отож, у першому випадку – репродуктивної школи – використовується принцип наслідування моделі, а в другому – продуктивної – відбувається активація самостійної творчості учнів.

Вважаємо, що неабиякий сенс має зауваження І. Власенко про те, що «одним з найбільш перспективних підходів до вивчення виконавської школи як цілісного культурного утворення постає системний¹, і як його різновид, синергетичний... Актуальним для вивчення явищ виконавства є ключове положення синергетики про поліваріантність розвитку відкритої системи, здатної до самоорганізації... На нашу думку, екстраполовання синергетичних принципів на дослідження виконавської школи дозволяє моделювати концептуальну схему її еволюції» [3]. Ця думка дозволяє максимально «впритул» підійти до поняття виконавської школи як «*синергетичного*» явища, як ментального – за спільним способом мислення – феномена.

Отож, поглянемо на поняття «ментальності» у проекції на феномен виконавської школи, екстраполюючи основні положення теорії ментальності у музично-виконавську царину. Спільноті осіб духовно сформованої виконавської школи притаманна «своя ментальність», якою, за Л. Леві-Брюлем, вважаємо «уявлення, які називаються колективними» [18, с. 132], а повертаючись до сучасних досліджень музичної ментальності, яку, за В. Драганчук, трактуємо «як спосіб мислення, як музичну призму, через яку людина дивиться на цей світ і на себе в цьому світі» [30, с. 27], вкажемо на можливість формування у виконавській школі певної «музичної призми», що формує виконавський стиль її представників. Очевидно, особливого розвитку ментальність може набувати у «школі-мистецтві» (за Ж. Дедусенко), тобто школі «продуктивного» типу (за І. Котляревським).

В результаті зробимо припущення, що представники виконавської «школи-мистецтва» продуктивного типу, вписуючись в «іншокультурний» контекст, як, наприклад, численні українські співаки на західних і східних (насамперед російській) сценах, зберегли ментальний зв'язок з українською виконавською школою, тим самим на ментальному рівні більшою чи меншою мірою (за Л. Кияновською – на свідомому, емоційно-спонтанному чи генетично-прихованому рівні [11]) залишилися представниками рідної культури.

Вокальна школа, на нашу думку, як і інструментальна, характеризується спільністю виконавської моделі. *Першою специфічною ознакою вокальної школи* визначимо те, що у ній в силу специфіки «вокального інструмента» (голосу і тіла-резонатора співака, який виконавець чує «зсередины») ще більш *актуалізованими й пролонгованими є рольові функції вчителя та учня* (відомий факт, що відомі вокалісти у зрілому творчому житті мають педагогів, які слухають «вокальний інструмент» зі сторони). *Друга специфічна ознака вокальної школи*

¹ Авторка посилається на працю В. Сумарокової [26].

полягає у *значній ролі вербального компонента*, що своїми характеристиками суттєво впливає на специфіку вокального інтонування. Наприклад, фонетично обумовлена антиномія італійської «bel cant'івської» та німецької «вагнерівської» вокальних шкіл, а також славнозвісні українська та італійська мовна співучість, природні передумови якої мають таке наукове обґрунтування: «...в українській та італійській мовах дуже часто використовуються голосні (і, о), які надають мовленню зручності та заокругленості, а форманти цих голосних (і, о) тяжіють якраз до тих сфер, які, згідно з останніми електроакустичними дослідженнями, характерні для співацьких формант (у межах 500 і 2800–3200 коливань за секунду). Таким чином, українська та італійська мови в щоденному мовленні немовби «настроюють» голос саме на ті особливості тембру, які притаманні сучасному оперно-концертному співу» [2, с. 53], – вказує Д. Аспелунд. Оскільки мова є чинником формування способу мислення – ментальності (і навпаки – ментальність формує мовлення), у цьому вбачаємо *особливий вплив ментальних ознак на характер вокальної школи, відтак саму вокальну школу трактуємо як «ментальний феномен»*.

Значна роль вербального компонента не тільки як фонетичного явища, але й як *ментально-означеного феномена* висуває проблему вокально-художньої інтерпретації мовою оригіналу іншомовних текстів. Подібні міркування знаходимо в В. Антонюк, яка, визначаючи українську вокальну школу як «*цілісну етнокультурну комплексну систему*», якій (як подібним системам) властивий *процесуальний* характер, утворований соціо- та етнокультурним аспектами [1, с. 6], стверджує, що виконання мовою оригіналу «передбачає не лише заучування фонетичних і орфоепічних особливостей «чужого» тексту, а й опанування технічними прийомами, що співвідносяться з певною національною школою співу, що засвідчує семіотичний підхід до розуміння вокального мистецтва як метакультурного феномена. Даний підхід засвідчує застосування семіотики етнолінгвістичного апарата, завдяки чому встановлюємо роль мови у процесах етнічного культуротворення, а також – притаманних українській вокальній школі полілінгвістичних і полікультурних ознак міжетнічних діалогів (теоретичною основою виступає ізоморфічність мови й вокальної культури, що зайвий раз пояснює їхню приналежність до предметного кола культурної антропології)»¹ [1, с. 6]. Вказані «ізоморфічність мови й вокальної культури», «приналежність до предметного кола культурної антропології» – чинники, що підтверджують *ментальні першооснови вокальної школи*.

Таким чином, вокальна школа як виконавська школа має її характерні риси: спільність виконавської моделі; рольові функції вчителя та учня [6, с. 5]. Специфіка вокальної школи, на нашу думку, полягає: 1) у посиленні та пролонгації рольових функцій вчителя та учня; 2) у значній ролі вербального компонента, що своїми характеристиками суттєво впливає на специфіку вокального інтонування. Як приклад – типи східного (Китай, Японія) та західного інтонування. В останньому у класично-романтичну добу вершинними стали італійська та німецька оперні школи, які, в свою чергу, втілюють два полюси західно-європейського типу інтонування – італійський «bel cant'івський» і німецький «вагнерівський». Український тип споріднений з італійським, що є результатом неабиякої співучості обох мов (рідкісними прикладами поєднання італійських і німецьких традицій є, зокрема, творчість «неперевершеної» Соломії Крушельницької, виконавця із «полістильною спрямованістю» (В. Антонюк [1]) Модеста Менцинського). Цей тип встановлюється у вокальному мистецтві української традиції з прадавніх часів, маючи вершинними зразками вокальну (хорову) творчість бароко М. Дилецького, класицизму Д. Бортнянського², М. Березовського, А. Веделя, проявився у композиторів перемишльської школи, згодом у традиціях М. Лисенка і послідовників та має відгуки у сучасній композиторській творчості. Звичайно, український тип

¹ В. Антонюк у вказаних міркуваннях посилається на джерело: [29, с. 101–103].

² Тут принагідно зауважимо про «італійщину» Д. Бортнянського, у якій композитора звинувачували представники російської класичної школи на чолі з М. Глінкою. Глибинні причини близького до італійського стилю *в подібній співучості української та італійської пісенності*, а відтак – і «українськість» композитора як «нашого Моцарта» відстоюють вітчизняні музикознавці: на початку ХХ століття С. Людкевич [19], і через сто років – Л. Кияновська [11].

інтонування домінує у вокальному виконавстві, про що, розкриваючи поняття ліризму у контексті української художньої культури і ментальності, пише І. Присталов: «ліризм трактується як жанрова основа і, внаслідок цього, як стильова особливість оперного мистецтва в цілому, національної української опери зокрема і стилю вокальної інтерпретації оперних партій; простежується генетичний зв'язок ліризму як властивості української вокальної школи з традиціями: народного сольного співу в лірико-епічних жанрах, візантійського урочистого культового співу, українського музичного театру (зокрема, вертепу), італійського бельканто», й на основі дослідження образів ліричної модальності в оперному мистецтві Західної Європи й України стверджує про «специфічну лірикоцентричність національного художнього менталітету» [24]. Такі підстави дають можливість трактувати вокальну школу як ментальний феномен, а українську вокальну школу – як феномен ліричної, кордоцентричнозумовленої ментальності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Антонюк В. Г. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект. – 2. вид., перероб і доп. / В. Г. Антонюк. – К. : БМКП центр «Українська ідея», 2001. – 142 с.
2. Аспелунд Д. Л. Развитие певца и его голоса / Дмитрий Аспелунд. – М.–Л. : Музгиз, 1952. – С. 53.
3. Власенко І. М. До питання дослідження української фортепіанної школи / Ірина Власенко // Музичне мистецтво і культура : Науковий вісник Одеської державної музичної академії ім. А. В. Нежданової. – Вип. 11. – 2010 р. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc_Gum/Mmik/2010_11/Vlas.htm
4. Гончаренко С. Авторська школа / С. Гончаренко // Український педагогічний словник. – К. : Либідь, 1997. – С. 14–15.
5. Давидов М. А. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа): Підручник для вищих навч. закладів культури і мистецтв I–IV рівнів акредитації / Микола Давидов. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. – 418 с.
6. Дедусенко Ж. В. Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.01 – теорія та історія культури / Дедусенко Жанна Вікторівна. – К., 2002. – 20 с.
7. Джулай Г. А. Музична ментальність: соціально-філософський аналіз : автореф. дис... канд. філософ. наук : 09.00.03 – філософські науки / Джулай Ганна Андріївна. – Одеса, 2003. – 24 с. ; [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.nbu.gov.ua/ard/2003/03dgasfa.zip>.
8. Драган Олександр Васильович. Постаць Ярослава Воцака в контексті розвитку диригентської культури другої половини ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – музичне мистецтво / Драган Олександр Васильович. – Л., 2010. – 20 с.
9. Драганчук В. М. Національна ментальність і рівні її відображення в музиці / Вікторія Драганчук // Музикознавчі студії : Наук. зб. ЛНМА ім. Лисенка. – Вип. 18. – Л. : Сполом, 2008. – С. 11–18.
10. Жишкович М. А. Львівська вокальна школа другої половини ХІХ – першої половини ХХ ст. : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – музичне мистецтво / Жишкович Мирослава Андріївна. – Л., 2006. – 246 с.
11. Кияновська Л. Бортнянський, Чайковський, Стравинський – три рівні прояву українського ментального коду / Любов Кияновська // Міжнародна науково-теоретична конференція «Україна – Стравинський – сучасна музична культура». Волинське державне училище культури і мистецтв. 15–17 червня 2002 року. – Луцьк : Волинська обласна друкарня, 2012. – С. 19.
12. Ковалик П. А. Хорове виконавство як феномен творчої взаємодії (з досвіду Київської хорової школи) : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – музичне мистецтво

- / Ковалик Павло Андрійович. – К., 2002. – 18 с.
13. Козаренко О. В. Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку: автореф. дис... д-ра мистецтвознав.: 17.00.03 – музичне мистецтво / Козаренко Олександр Володимирович. – К., 2001. – 36 с.; [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.nbuv.gov.ua/ard/2001/01kovstr.zip>.
 14. Котляревський І. А. Про два типи шкіл – репродуктивні і продуктивні // Іван Котляревський // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 54: Музична педагогіка: зб. статей. – К., 2007. – С. 29–33.
 15. Кужелев Д. О. Художні тенденції розвитку академічного баянного виконавства у другій половині ХХ ст.: автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 – теорія та історія культури / Кужелев Дмитро Олександрович. – К., 2002. – 20 с.
 16. Курт Э. Музыкальная психология [гл. 1: Тонпсихология и музыкальная психология, гл. 3] / Эрнст Курт // Homo Musicus. Альманах музыкальной психологии. – 2001. – М.: МГК. – С. 7–54; [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://opentextnn.ru/music/Perception/?id=1673>.
 17. Лашенко А. П. Українське хорове мистецтво ХХ ст. / Анатолій Лашенко // Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. Музичне виконавство. – Вип. 14. Кн. 6. – К., 1999. – С. 18–31.
 18. Леви-Брюль Л. Первобытное мышление / Л. Леви-Брюль // Психология мышления. – М.: Изд-во МГУ, 1980. – С. 132.
 19. Людкевич С. Дмитро Бортнянський і сучасна українська музика / Станіслав Людкевич // Дослідження, статті, рецензії. – Київ: Музична Україна, 1973. – С. 225.
 20. Макаренко Г. Г. Творчість диригента: естетико-мистецтвознавчі виміри / Герман Макаренко. – К.: Факт, 2005. – 326 с.
 21. Мартинюк А. К. Диригентсько-хорова школа М. В. Лисенка як феномен української музичної культури / Анатолій Мартинюк // Теоретичні та практичні питання культурології: [Зб. наук. статей]. – Вип. 2. – Запоріжжя: ЗДУ, 1999. – С. 106–112.
 22. Новакович М. О. Канон українського музичного модернізму в творчості Бориса Лятошинського: автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – музичне мистецтво / Новакович Мирослава Олександрівна. – Л., 2008. – 20 с.
 23. Посвалюк В. Т. Шляхи становлення і проблеми розвитку української школи виконавства на трубі: історичний, професійно-виконавський, теоретико-методичний аспекти: автореф. дис... д-ра мистецтвознавства: 17.00.03 – музичне мистецтво / Посвалюк Валерій Терентійович. – К., 2008. – 36 с.
 24. Присталов І. К. Ліризм як жанрова основа українського оперного співу: автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 – музичне мистецтво / Присталов Ігор Костянтинович. – Одеса, 2008. – 16 с.
 25. Рожок В. І. Диригентське мистецтво України / Володимир Рожок // Музика і сучасність: Монографічні дослідження. Науково-популярні, критичні та публіцистичні твори. – К.: Книга пам'яті України, 2003. – С. 63–74.
 26. Сумарокова В. Виконавська школа як об'єкт дослідження: до визначення поняття / В. Сумарокова // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Музичне виконавство. – К., 2004. – Кн. 10. – С. 180–190.
 27. Тлумачний словник української мови [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://uktdic.appspot.com/>.
 28. Шатова І. О. Стильові основи Одеської хорової школи: автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – музичне мистецтво / Шатова Ірина Олександрівна. – Одеса, 2005. – 16 с.
 29. Этнография и смежные дисциплины. Этнографические субдисциплины. Школы и направления. Методы: Свод этнографических понятий и терминов / [отв. ред. М. Крюков, И. Зельнов]. – М.: Наука, 1988. – 224 с.

30. Drahanczuk W. *Mentalność muzyczna w edukacji osobistości : rekomendacje metodyczne* / Wiktoria Drahanczuk. – Łuck : Wołyński Uniwersytet Narodowy imienia Łesi Ukrainki, 2012. – 50 s. = Драганчук В. М. *Музична ментальність у вихованні особистості : методичні рекомендації* / Вікторія Драганчук. – Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2012. – 50 с.

УДК 78.03 (477) : 783.8

Н. О. КОСТЮК

ДІЯЛЬНІСТЬ РЕГЕНТІВ У ЦАРИНИ БОГОСЛУЖБОВО-МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті висвітлено роль провідних регентів у розвитку різноманітних стилевих тенденцій. Зроблено огляд публікацій у тогочасній періодиці, які засвідчують, що саме регенти часто відігравали вирішальне значення в популяризації новітніх ідей. Акцентується увага на тому, що власне їм належать твори, які викликають не тільки суто прикладне зацікавлення, оскільки дають можливість сформувати уяву про співочі традиції, притаманні тим чи іншим церковно-співочим колективам – центрам культивування самобутніх співочих традицій.

Ключові слова: богослужбово-музична творчість, регент, традиції, Яків Калишевський, Петро Гдешинський, Михайло Ступницький.

Н. О. КОСТЮК

ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ РЕГЕНТОВ В ОБЛАСТИ БОГОСЛУЖЕБНО-МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ УКРАИНЫ НАЧАЛА ХХ ВЕКА

В статье освещена роль выдающихся регентов в развитии стилевых тенденций. Сделано обзор публикаций в периодике того времени, которые показывают, что именно они часто играли решающую роль в популяризации новейших идей. Акцентируется внимание на том, что им принадлежат собственные произведения, которые вызывают не только прикладной интерес, поскольку дают возможность сформировать представление о певческих традициях, характерных для тех или иных церковно-певческих коллективов – центров культивирования самобытных певческих традиций.

Ключевые слова: богослужебно-музыкальное творчество, регент, традиции, Яков Калишевский, Петр Гдешинский, Михаил Ступницкий.

N. O. KOSTYUK

ACTIVITY OF REGENTS IS IN AREA OF LITURGICAL-MUSICAL CULTURE OF UKRAINE OF BEGINNING OF XX AGE

In many studies on the Ukrainian Liturgical-musical creativity early twentieth century, today is actually not such a significant aspect of how understanding the role of outstanding regents in the development of stylistic trends. A study published in the periodicals of the time shows that they often played a decisive role in the popularization of new ideas. In addition, they own their own works, which cause not only of practical interest, since they give the opportunity to form an idea of singing traditions, characteristic for a particular church singing groups — the centers of cultivation of distinctive vocal traditions.

Key words: *Liturgical Music, art, choir, tradition, Jacob Kalishevsky, Peter Gdeshinsky, Michael Stupnitsky.*

Розвиток богослужбового мистецтва упродовж перших десятиліть ХХ ст. останнім часом привертає активну увагу дослідників різних профілів. Актуальними виявляються не тільки індивідуальна творчість та розвиток окремих стильових напрямів, а й музикознавчий і культурологічний доробок тогочасних учених. Окрім цього, діяльність визначних представників регентів церковних хорів надає важливі аспекти для розуміння ситуації. Саме їм у більшості випадків належить визначна роль у популяризації новітніх надбань і збереженні унікальних співочих манер тих чи інших церковно-співочих осередків. Висвітлення особливостей діяльності окремих Майстрів складає мету пропонованої статті.

Оскільки ця проблематика фактично не досліджена в українському музикознавстві, можна назвати тільки кілька робіт, у яких різнобічно висвітлена практична регентська праця. Насамперед це стаття Л. Пархоменко «Легендарний Яків Калішевський в українській хорovій культурі», а також серія робіт Л. Дорохіної з проблем хорового церковного мистецтва Чернігівщини початку ХХ ст. Натомість широко висвітлювалися проблеми регентської діяльності у періодиці початку ХХ ст., на матеріалі якої і здійснена пропонована до уваги наукова стаття.

Початок ХХ століття в царині церковної музики ознаменований повномасштабним ствердженням імпульсів і розвитком тенденцій, які окреслились упродовж останньої третини попереднього століття. Широко пропагована концепція піднесення національного напрямку богослужбової творчості, що реалізувалася у музиці митців т. зв. «нової школи», діяльності Синодального хору й однойменного училища церковного співу, багатьох учених, які присвятили свою діяльність вивченню самотніх рис російського співочого мистецтва¹, мала значний вплив на українських митців, церковнослужителів та культурно-громадських діячів. Найрізноманітніші аспекти богослужбової творчості висвітлювалися й дискутувалися на сторінках як загальнодержавних, так і регіональних газет і журналів.

Альтернативні та суголосні російським співочо-мистецькі моделі культивувалися насамперед у давніх осередках української хорovої культури – Києві, Харкові, Чернігові; стрімко розгорталася діяльність провідних регентів у Одесі², Херсоні та інших містах. Часто

¹ Осягнення самотності й національної виразності – одна з основних ознак тієї епохи. У руслі загального процесу часом яскраво поставала спадщина інших народів Російської держави. Особливо яскравими були дискусії довкола ідейних інтенцій Грузинської церкви, своєрідність мистецтва якої не піддано жодним сумнівам. Так, у богослужбово-співочому мистецтві імперії утворило певний прецедент і мало важливі наслідки виконання «Грузинської літургії» Кленовського в одному з основних храмів імперії – Московському Успенському соборі (1903). В процесі її обговорення один із тогочасних найавторитетніших дослідників і критиків церковно-співочого мистецтва М. Компанейський висловив судження, показове для тогочасних стилістичних процесів: «Церковность и народность заключается не в диатонизме и сухих аккордах, а в комбинациях голосоведения, допускаемых конструкцией напевов, вариантов их и подголосков. Народ никогда не составит церковной песни, как разводит её Кастальский, но каждая деталь ея согласуется с его мышлением» [6].

² В Одесі перший соборний хор, а також «Общество попечителей певческого хора» були створені в 1820-х рр. протоієреєм Петром Куницьким. У 1837 р. водночас із заснуванням кафедри архієпископа Херсонського і Таврійського в місті був заснований перший архієрейський хор, яким безпосередньо опікувались перші духовні особи – Інокентій (Борисов), Дмитрій (Муретов), Никанор (Бровкович). Піклування останнього – в минулому співака й соліста церковних хорів, який володів значним досвідом у регентській практиці, – відіграло значну роль в богослужбово-співочій культурі ввіреної йому спархії. За його наполягання розпочалося культивування великознаменних розспівів як зразків «истинно-русского» духу церковних піснеспівів. Більше того, він створив власні аранжування – «Плотию уснув...», «Христос Воскресе», антифони літургії, «Богородице Дево радуйся», кондак акафиста Покрову, «Избранной Предвечным Царем» та ін.

На церковно-музичному побуті початку ХХ ст. істотно позначилась діяльність таких регентів кафедрального собору, як Є. Шкарбатов (провів духовні концерти з творів А. Веделя, Д. Бортнянського й О. Архангельського) і Є. Маккавейський (також працював з хором Свято-Троїцької грецької церкви).

саме імперський культурний модус спонукав до осмислення регіональних традицій та їх специфіки, хоча й наслідування здобутків російських композиторів було масштабним явищем.

Зокрема, за взірцем «історичних концертів» Синодального хору подекуди організовувалися аналогічні акції. Так, 1907 у Києві передбачалося влаштування серії акцій, присвячених історії розвитку церковної музики. Втім, було проведено тільки два концерти за участю хорів духовної академії та Володимирського собору, на яких виконані твори презентували більшість напрямів тогочасної богослужбової творчості [2]. У циклах історичних концертів вирізнялися наступні види: з творів різних авторів на спільний текст; присвячені певному святу чи періоду церковного календаря – пасхальні, різдвяні, страсної седмиці тощо; за стилістичними напрямками; за принципом зіставлення піснеспівів «західного» (католицького, протестантського) та православного («національного») типів¹.

Численні співочі колективи у міських, містечкових і сільських церквах, наслідуючи провідні соборні та монастирські хори, зверталися як до найновіших композицій, так і творів, заснованих на типових для того чи іншого осередку співочих моделях. Поширенню нових ідей та поглибленню професійної регентсько-співочої освіти сприяли різноманітні профільні курси², активні діючі церковно-співочі товариства³, значну частку діяльності яких складало вивчення регіональних та місцевих надбань церковного мистецтва порівняно з масштабними загально-мистецькими процесами.

В умовах послаблення синодального тиску, особливо відчутного у 1900–1907 і 1912–1916 рр., не тільки композитори, а й регенти різного рівня достатньо активно долучалися до магістральних творчих процесів⁴. Різноманітні, часто важливі ідеї провідних регентів істотно впливали на загальний плин суспільно-культурного життя. Так, о. Михайло Ступницький⁵,

Є. Маккавейському належать піснеспіви «Разбойника благоразумного», «Покаяния отвержи», «Милость мира», сугубі й прохальні ектенії, «Вечная память», «Святый Боже» тощо. Спів очолюваних ним колективом і служб за їх участю відзначався злагодженням ансамблюванням внаслідок використання єдиного ладу не тільки у виконуваних піснеспівах, а й між хором та проголошеннями священослужителів, яких для цього запрошував на репетиції.

Визначною постаттю серед регентів того часу був також К. Пігров, який, розпочавши діяльність в 1910-х рр., досягнув особливої колоритності звучання («органоподібність»), інтонаційно-ансамблевої досконалості, витонченого нюансування й агогіки. У репертуарі хору були концерти «Отче наш» Дж. Сарті, «Кто Бог великий, яко Бог наш», «Тебе Бога хвалим» Д. Бортнянського, Літургія П. Чайковського, твори А. Веделя, Д. Бортнянського, П. Турчанинова, Г. Музическу, О. Нікольського, С. Панченка, С. Смоленського. Навіть під час агресивної боротьби з «церковщиною» у 1920–1930-х рр. він прагнув оновити репертуар завдяки використанню творів О. Кастальського.

¹ Підсумовуючи результати усталеної практики такого виконавства в різних регіонах Російської імперії і зважаючи на важливість його впливу на композиторську творчість як перспективне завдання О. Кастальський 1913 року визначив напрями розширення спектра охоплених взірців: «слідovalo бы начинать с обиходного унисона, как образчика нашего первоначального пения», а також проводити етнографічні концерти, що склалися би з болгарських, сербських, грецьких, грузинських, галицьких (галицьких) наспівів [4].

² Часом єпархіальне зацікавлення у належній співацько-регентській практиці реалізовувалося в організації спеціальних навчальних закладів. Так, 1916 року в Чернігові було відкрито духовну музично-співацьку школу, керівником якої був призначений М. Ступницький. Численні літні курси для регентів і школи псаломщиків чи дияконів діяли у цей час на Україні повсюдно.

³ Так, для початку століття показовою є діяльність Чернігівського церковно-співацького Благодійного товариства, що було створене 1903 з ініціативи О. Архангельського. Він влаштував духовні концерти, у яких брала участь максимальна навіть для імперських столиць кількість співаків (167 і 178). Виконувалися як традиційні повсякденні піснеспіви, так і твори Д. Бортнянського, П. Турчанинова, О. Львова, М. Римського-Корсакова та самого О. Архангельського. Невдовзі він передав керівництво товариством Г. Зосимовичу, за ініціативою якого під впливом присвячених А. Веделя київських акцій відбувалися концерти української богослужбової творчості.

⁴ Втім, їхні композиції виконувалися переважно тільки очолюваними ними хорами.

⁵ М. Ступницький – учень І. Тернова, регента митрополичого хору Олександрівської Лаври у Санкт-Петербурзі. Увів до репертуару свого хору богослужбові твори композиторів Московської та Петербурзької шкіл нового напрямку (С. Смоленського, О. Кастальського, П. Чеснокова, О. Гречанинова,

регент чернігівського архієрейського Троїцького хору з 1912 року, ініціював проведення духовних концертів за участю духовних навчальних закладів Чернігова у Чернігівській губернії. Саме його діяльність спонукала до підвищення мистецького рівня професійних храмових хорів міста упродовж 1914–1917 років (зокрема, архієрейських Троїцького та Слєцького). У цей же час М. Ступницького було обрано головою спеціального комітету¹, що координував функціонування церковних хорів. Більше того, він очолив масштабний Братський хоровий рух² Чернігівської губернії, що розгорнувся під безпосередньою опікою Братства св. Михаїла³.

Натомість важливий для повсякденної практики прошарок авторського композиторського доробку регентів, хоча й певним чином відбивав і новаторські ідеї провідних митців, і характерні місцеві традиції церковного співу, був вторинним, можна навіть сказати – маргінальним за значущістю у контексті розвитку загальних стилістичних тенденцій⁴. Тільки рідкісні зразки таких творів увійшли до активного церковно-музичного побуту (як-от піснеспіви М. Надеждинського⁵ й Г. Давидовського).

М. Виноградова, Г. Ломакіна та інших). Очолуваний ним колектив, окрім різноманітних богослужінь, брав участь у традиційних народних читаннях, урочистих актах та духовних концертах.

¹ До нього входили регенти інших чернігівських церков (П. Бугославський, Г. Зосимович, Г. Іванцов, І. Примаков та ін.).

² Альтернативний напрямок діяльності (культивування доробку попереднього періоду і традицій звичаєвого співу) впроваджував Г. Іванцов, регент міського хору та хору Соборно-приходського Братства.

³ Діяло ще з 1888 р., але до того часу не набуло навіть приблизних масштабів, як у часи М. Ступницького.

⁴ Так, важливу роль у збереженні й культивуванні церковно-співочих традицій на теренах Закарпаття відіграв о. Іоанн (Янош, Андраш, Сидір) Бертолонович Бокшай, (1874, м. Хуст, тепер Закарпатської області – 1940, там само) – священик, композитор, педагог, хоровий диригент, регент. У 1898 р. закінчив Ужгородську духовну семінарію. З наступного року викладав у місцевій учительській семінарії та керував хором «Гармонія» при кафедральному соборі (до 1909 р.). З 1909 навчався в Будапештській музичній академії, а також викладав катехізис при кафедральному соборі, де також заснував хор. У 1912 р. отримав призначення до парафії села Синевир (тепер – Міжгірського району Закарпатської області). З 1920 р. працював у с. Луг (тепер – Рахівського району Закарпатської області), а з 1921 р. – у Хусті. Був активним співробітником музичної комісії «Товариства ім. О. Духновича».

Його найвідомішою працею, що до сьогодні використовується в церковно-обрядовій практиці Закарпаття, був збірник наспівів на весь рік і для різних потреб «Церковное простопініє», опублікований 1904 року в Ужгороді і перевиданий 1906 р. у Будапешті. І. Бокшаю також належать десять літургій для мішаного, чоловічого і дитячого хорів на церковнослов'янські та угорські тексти (серед них – Літургія св. Іоанна Златоустого на честь мученика руської католицької церкви св. Іосафата, Ювілейна свята літургія св. І. Златоустого на честь 100-річчя заснування першого на Закарпатті багатоголосого хору «Гармонія») та Панахида. Аранжував великодні наспіви («Ангел вопіяше», «Христос Воскрес», «Світися» тощо) та народні пісні (зокрема колядки). Був також автором світських творів (дитяча оперета «В чужому пір'ї», хори, твори для фортепіано «Русская фантазия», «Поминки» тощо).

⁵ Очолити хор Київського Володимирського собору, М. Надеждинський потрапив під пильний погляд критики. Рецензії на його виступи публікувала не тільки місцева преса, а й провідний музично-періодичний орган держави – «Русская Музыкальная Газета». Не завжди це були схвальні відгуки. Так, у кореспонденції з приводу виступу об'єднаних хорів Братського монастиря і Володимирського собору відзначалося не тільки невміле формування програми («Херувимська» і «На рїках Вавилонських» А. Веделя, «Достойно есть» О. Львова, «Задостойник Стрїтенню» Г. Львовського, «Вечерї Твоєї тайної» О. Турчанїнова, «Скажи ми, Господи» Д. Бортнянського, «Нинї відпускаєши» Соколова і «Херувимська» фа мажор П. Чайковського), а й погану узгодженість хорів та цілковиту неувагу до драматургії та агогічно-динамічних чинників («полное отсутствие ритма и экспрессии»). Враження посилювалося наступною реплікою про другу невдалу спробу регента у організації духовного концерту [9], хоча саме він першим серед київських регентів використав форму тематичних концертів замість типового еkleктичного поєднання цілком різних творів (тоді ж: 1-а частина – «Урочиста меса» Л. Бетховена, 2-а – твори О. Гречанїнова «Верую», «К Богородице прилежно», «Волною морскою»).

Показовим прикладом є також доробок Я. Калішевського¹, що яскраво репрезентує співочий стиль очолюваного ним митрополичого хору Київського Софіївського собору. «Жодне враження дитинства не вкарбувалося так в мою пам'ять і не залишило в мені стільки світла, як цей спів», – писав про звучання хору Я. Калішевського визначний танцівник і балетмейстер світової слави С. Лифар [8]. Його інтерпретації творів різних епох неодноразово викликали як захоплення (зокрема, саме таке ставлення у 1880-х рр. висловив П. Чайковський), так і різку критику зі сторони митців, які у своїх відгуках виявляли прихильність до т. зв. «давнього» стилю російських співочих моделей. Зокрема, один з дописувачів «Русской музыкальной газеты» – А. Суслов – ще 1899-го року акцентував на потребі дотримання київськими хорами «истиннорусского» церковно-співочого стилю, особливо різко критикуючи манеру богослужбового виконавства у Софіївському соборі: «Здесь что ни хор, то своё особенное, часто превратное понимание значения различных распевов и даже вообще характера церковного пения: у одних регентов выбор и исполнение песнопений является слабым и подчас уродливым подражанием корда-то, говорят, славному хору Киевского кафедрального собора, кстати сказать, всё более и более утрачивающему своё обаяние, как вследствие новых требований, предъявляемых духовными сферами и обществом к церковному пению, так, от части, и в силу небрежности, нередко наблюдаемой в последнее время при исполнении хором даже лучших номеров соборного репертуара» [11]. Ймовірно, зауважена «небрежность» стосувалася тієї вражаючої агогічної й тембральної свободи, яку Я. Калішевський міг собі дозволити для посилення тих чи інших ефектів, маючи чудово вишколений і дисциплінований хор.

Та попри надмірне і, можливо, необ'єктивне незадоволення деякі із критичних статей надають можливість більш-менш чітко уявити особливості співу очолюваного Калішевським Софіївського хору. Це, зокрема, ігнорування монастирської співочої традиції внаслідок значного естетично-стильового впливу композиторів, що працювали на засадах класичної та романтичної стилістики [«имеет... лишь слабое представление о настоящем церковном пении и в своей регентской практике руководится вкусами так называемого партесного пения, с явным тяготением в сторону Дегтярёвых...» [3]² (очевидно, Віктор Ігнатійович Дановський, автор цього допису, на той час невідомий для широких кіл композитор, не ризикнув назвати прізвища Д. Бортнянського і М. Березовського як найяскравіших представників того ж «партесного співу»)]. Рецензент декілька разів висловлюється про цілком нетипову для відомих йому колективів інтерпретацію ірмосів О. Львова, зводячи її до скоромовки (очевидно, мався на увазі псалмодійний речитатив, який і до сьогодні виконується на зразок скоромовки) та певних «ефектів», сенс яких не конкретизує.

Попри все феноменальні виконавські здобутки Я. Калішевського мали винятковий імідж серед манер інших церковних хорів Києва і осмислювався як взірць до наслідування

Можливо, така критика вплинула на подальшу діяльність митця. Відтак, будучи прихильником, «авангардних» творчих пошуків у духовному виконавстві, М. Надеждинський був єдиним, хто виконав «Пешное действо» О. Кастальського цілком (1913). Він також використовував твори західноєвропейської музики у духовних концертах під час Великого Посту (щорічно від 21.02.1910).

¹ Яків Степанович Калішевський [9(21).10.1856, м. Чигирин, тепер райцентр Черкас. обл. – 9.11.1923, м. Київ] – співак (баритон), регент, композитор. Через чудові вокальні дані був переведений з Черкаської до Києво-Подільської семінарії. Не закінчивши її, був призначений регентом однієї з церков на Близьких Печерах Києво-Печерської лаври. Деякий час записував лаврські наспіви від лаврських співаків. Уже на початку особистої регентської діяльності (1884) намагався започаткувати серію духовних концертів і конкурс церковних хорів. Після виступів із зведеними хорами Софіївського й Лаврського соборів, Михайлівського й Миколаївського монастирів та під час освячення Володимирського собору (1886) був призначений до керівництва хором Софіївського собору, який очолював до 1920 р.

² Втім, ця рецензія викликала не менш критичний відгук у плані естетико-стилістичних уподобань її автора «удивляет г. В. Дановский своим мнением о Лаврском – Великоцерковном хоре, в котором, по словам автора, можно было-бы отдохнуть... об «отдыхе» в этом хоре и думать нельзя; так как, кроме сплошного рёва, к тому же ничем положительно не оправдываемого, в этом хоре я ничего другого ласкающего слух любителей церковного пения, не услышал...» [12].

іншими (навіть соборними) регентами, конкуруючи навіть із хором Успенської церкви Києво-Печерської лаври¹. Сприяли цьому й показові акції, що стали характерною ознакою виконавського процесу початку століття, – проведення спільних концертів провідних церковно-співочих колективів під керівництвом одного регента (як-от 1904 р., здійсненого п/к Я. Калішевського).

Вплив виконавства на творчий процес – прикметна риса сьогодні вражаючих професіоналізмом обговорень виступів і репертуару церковних хорів та творів, що виконувалися під час богослужінь і концертів. Рецензенти спрямовували увагу читачів до декількох показових аспектів. Насамперед йшлося про динаміку мистецького процесу, ріст чи похибки регентів-організаторів та їх колективів стосовно попередніх виступів і загального виконавського контексту. Наступний – якість виконуваних композицій зі стилістичного огляду і також критеріїв, вироблених «новою школою», аналіз як найяскравіших, так і невдалих творів займає значне місце в опублікованих текстах. У таких критичних рефлексіях авторитет того чи іншого колективу або регента щоразу підлягав фаховому випробовуванню. Тому й щодо столичних імперських хорів зустрічаються вкрай критичні, навіть зневажливі оцінки, на кшталт: «уровень пения провинциальных архиерейских хоров» щодо виступу об'єднаних хорів Санкт-Петербурзького Церковно-Співочого Товариства під керуванням О. Архангельського. Критик, констатує відсутність поступу в розвитку хору, використовує показове протиставлення: «Как досадно, что Калишевский никогда не бывает с киевскими соловьями у нас на севере» [5].

«Король регентів» [7] не тільки створював визначні інтерпретації богослужбових піснеспівів різних епох: він був автором власних церковних творів. І хоча вдалося відшукати тільки кілька його композицій – дві «Потрійні ектенії» і «Слава Тобі, Господи», – вони дають достатньо чітку уяву про ті специфічні риси, якими мистецтво Я. Калішевського вирізнялося серед тембрально-інтонаційних уподобань інших провідних регентів, так і доробку церковних композиторів його часу.

Так, у «Ектеніях», що традиційно представляли собою повторювані (здебільшого варіантно-варіаційно) елементарні гармонічні послідовності, митець привносить чинник наскрізного інтонаційного розвитку, а їх тематизм наближує до побутової пісенності. Одна з них представляє собою структуру типу простої двочастинної форми, де, за типової основи (проста модель тексту «Господи, помилуй») і нескладного гармонічного плану (короткочасне відхилення у паралельний мінор здійснене тільки у другій фразі першого речення), достатньо несподівано

¹ Співочі традиції Києво-Печерської лаври, на відміну від інших церковних хорів Києва, на той час уже були зафіксовані у численних виданнях [як-от: Малашкин Л. Круг церковных песнопений. – М., 1887. – Вып. 1: Литургия св. Иоанна Златоустаго; М., 1888. – Вып. 2: Всенощное бдение; Парфений, иером. Духовно-муз. сочинения. – М., 1892 [Переложения по напеву К.-Печер. лавры: Литургия свт. Иоанна Златоустаго – Вып. 1; «Покой, Спасе наш» (на отпевании мирян) – Вып. 2; Акафист Успению – № 4; Панихида, Погребение – Вып. 5; Всенощное бдение – Вып. 6, С.Пб., 1897; Литургия преждеосвященных Даров – Вып. 7 («Ныне силы небесныя», «Милость мира», «Вкусите и видите»... «Зряще ты тварь»); Задостойники – Вып. 8]; Девятин П. Всенощное бдение (по напеву К.-Печер. лавры). – С.Пб., 1897; Нотный обиход Киево-Печерския лавры: в 6 ч. [К., 1910. – Ч. 1: Всенощное бдение, Ч. 2: Литургия, Ч. 3: Дванадцятые праздники. К., 1915].

При цьому у значній частині масиву перекладень і опрацювань зразків киево-лаврського розспіву автори тією чи іншою мірою дотримувалися його фактурно-формотворчих закономірностей [Компанейский Н. Русские церковные роспевы. – М.; Лейпциг, 1905–09 [у т. ч. «Иже херувимы» (К.-Печер. лавры)]; Церковные песнопения для хорового исполнения / Ред. Петрушевский В. – К., 1907 [у т. ч.: Петрушевский В. «Владычице, прими»; Иадор, иером. «Разбойника благоразумнаго (обидва – К.-Печер. лавры)]; Фатеев А. Ирмосы на все Праздники (киев. роспева из Обихода Глинской пустыни). – М.; Лейпциг, 1908; Парфений, иером. Покаяния отверзи ми двери. – Б/м., б/р (до 1912); Фатеев А. Переложения из Обихода Киево-Печер. лавры. – Б/м, б/р, до 1912 [у т. ч. «Благослови, душе моя, Господа», «Иже херувимы»]; Флавиан, иеромонах. «Иже херувимы», «Хвалите имя Господне» (нап. К.-Печер. лавры). – Б/м, б/р, до 1912; Сборник духовно-муз. произведений / Ред. Петрушевский В. – К., 1915 [у т. ч. Иадор, иером.: «Чертог Твой вижду – № 5; «Вечери твоя тайныя – № 6; «Взбранной Воеводе – № 14]; Обиход нотный. – К., 1915. – Ч. 4 [у т. ч. «Волною морскою», гл. 6] тощо.

виникає асоціація із «Многоліття малим» Д. Бортнянського. Підставою є як згадана гармонічна схема, так і принцип структурування: дві двотактові поспівки-розспіви секвенційного характеру замкнено неквадратною третьою фразою у кожному з речень. Окрім цього, Я. Калішевський надав провідного значення партії верхнього голосу (це відрізняє від лаврської традиції), рухливість (в межах однієї фрази її діапазон може сягати октави) і пластичність (характер мелодичного руху тут достатньо різноманітний, але цілком відсутні традиційні для цього жанру проголошень псалмодичні формули) якого цілком підпорядковує собі інтонаційність інших голосів. Щодо останніх варто зазначити введення терцієво-секстової втори у партії альта, що виявляє спорадичну спорідненість з принципами фольклорної пісенності.

Друга «Єктенія», поєднана з малим славослов'ям «Слава Тобі, Господи», спочатку справляє враження традиційної формульності: у першому з цих двох двотактів, розмежованих подвійними аколадами, виявляється спорідненість з псалмодійним речитативом, а у другому застосовано низхідний пощаблевий хід (щоправда, мелодизація цього фрагмента підкреслена секстовою второю у тенора)¹. У наступних ланках Я. Калішевський помітно відходить від звичних інтонаційно-фактурних єктеніальних формул, активізуючи формотворення введенням секвенцій, переносячи втору у партію альта і організовуючи гармонічну опору тенора й баса за зразком кантового викладу. Істотну роль відіграє й метроритміка: спочатку враження ущільненості простору й активізації руху створено завдяки зміні розміру С на $\frac{3}{4}$, згодом такий ефект зберігається, хоча й повертається початковий метр.

Цікаво, що остання частина потрійної єктенії є варіаційним повторенням вище аналізованого твору. Це дає підстави вважати, що у своїй регентській практиці Я. Калішевський намагався вибудовувати певні наскрізні лінії або ж створювати тематичні «арки» чи своєрідні рефрени, важливі для циклізації музичного матеріалу богослужбових відправ як з точки зору композиційної логіки, так і обрядово-музичної активізації присутніх у храмі (йдеться про їх участь у загальному співі під час богослужіння).

Крім цього, поза сумнівом є те, що митець справді створив виразний прецедент власного співочого стилю, що мусив істотно відрізнитися від співочих моделей інших провідних соборів Києва – Михайлівського Золотоверхого та Успенського Києво-Печерської лаври, зорієнтованих, вочевидь, на давні співочі монастирські традиції. Ґрунтовна несхожість співу його хору з іншими, особливо російськими традиціями, на межі століть полягала у специфічній, можна сказати, не культивованій в інших церковних хорах виразно українській інтонаційності й особливій тембральності (яскраво виявлена й у редакції знаменитого тріо «Покаянія отверзи ми двері» А. Веделя, здійсненого Я. Калішевським)², посилена структурними відмінностями (тяжіння до фольклорно-«прокласичних» внутріланкових співвідношень). Вже невдовзі ця манера зазвучить у творах митців полисенківської генерації і складе основу української богослужбової творчості кінця першого й наступних десятиліть ХХ століття. Аналогічне значення – певного тембрового прототипу – для молодшого покоління відіграли його «Блаженні» (не збереглися), зокрема – для знаменитого третього антифону з «Літургії» М. Леонтовича. Цей піснеспів, ймовірно, написаний близько 1915-го року, було створено для соло тенора з хором; рецензент відзначав його стильність та чудовий гармонічний план [10].

Поступаючись Я. Калішевському у популярності й не створивши свого власного хорового стилю (особливу роль надаючи давнім піснеспівам), певну роль у богослужбовому

¹ Зауважуючи використання цього прийому в аранжуваннях В. Петрушевського і маючи на увазі його використання композиторами молодшої генерації, можна говорити про нього як про етнохарактерний елемент стилістики богослужбової творчості поза безпосередньою асоціативністю.

² Надання переваги верхнім голосам – сопрано чи дискантам; перенесення втори у партії альтів чи тенорів; часте вживання високої теситури у партії тенора й низьке октавне дублювання партії баса насправді створило радикальну відмінність від пануючої манери монастирського співу. Втім, ці принципи вже були освоєні авторами минулого століття – і не тільки Д. Бортнянським чи М. Березовським, але й М. Вербицьким.

мистецтві початку століття відіграв Петро Гдешинський, який з 1902 р. працював у Києві¹. Талановитий регент у практику очолюваного ним хору ввів деякі власні композиції (йому належить розспів текстів майже всієї Літургії та багатьох піснеспівів Великого посту) та аранжування, що характеризувалися простотою стилю й вдалим відтворенням молитовних настроїв [1].

У першому десятилітті ХХ ст. з першими богослужбовими піснеспівами виступив Олександр Кошиць, який, втім, лише через двадцять років розпочне систематичну роботу у царині церковної творчості й упродовж 1920–1940-х років напише великі літургійні цикли і численні аранжування зразків різних наспівів. У збірнику духовних піснеспівів, виданих 1908 року В. Петрушевським, надруковано його стихиру на стиховні у Велику П'ятницю болгарського розспіву «Тебе одещаюшегося». Публікація цього твору вже засвідчує на той час авторитетність митця в галузі виконання й інтерпретації зразків культової творчості, а водночас виявляє ознаки раннього стилю композитора. У стилістиці стихири виявляється дія кількох чинників. Моделі голосоведення стрічкового типу (з джерелами у монастирських розспівах) О. Кошиць поєднує з достатньо вільним рухом другого тенора й баса й вільними фактурними переміщеннями мелодичних ліній. Структурування піснеспіву складає враження переосмислення закономірностей і класичного, і фольклорного формотворення: очевидно, митець прагнув відтворити особливу динамічність богослужбових піснеспівів, де специфічна розспівність долає статику типових класичних композиційно-структурних співвідношень.

Отже, не тільки діяльність провідних представників української богослужбової музичної творчості, а й багатьох практикуючих регентів засвідчують послідовне і неухильне розгортання тенденцій, які дозволяють говорити про цей період як новий етап у її розвитку. У цій сфері на початку століття в основних рисах відтворюються ті ж закономірності стильового розвитку, що й у світській музиці, хоча розвиток національного богослужбового мистецтва показує іншу послідовність пріоритетних імен. Вирішальний крок у формуванні нового стилю здійснили у 1900-х роках представники полисенківської генерації – К. Стеценко, М. Леонтович (а також, ймовірно, Я. Яциневич, хоча точне датування його богослужбових композицій невідоме), творчість яких, за аналогією до провідних тенденцій в межах Російської імперії, з усією впевненістю можна характеризувати як «нову школу». В Галичині церковно-музична творчість розгорталась в межах стильових тенденцій попереднього століття (П. Бажанський, С. Воробкевич, В. Матюк, Д. Січинський та їх адепти, зокрема – Й. Кишакевич). Тільки після цього етапу, на межі 1910–1920-х років, до церковної творчості долучаються О. Кошиць і С. Людкевич, здобутки яких істотно збагатили національну скарбницю й розширили жанрово-стильові обрії богослужбового мистецтва.

¹ Петро Степанович (Гдешинський) [21.12.1849 (2.01.1850), м. Київ – 5.07.1915, там само] – хормейстер, диригент, композитор, педагог, музикознавець. Після закінчення Києво-Подільського духовного училища (1867), працював викладачем музичних дисциплін у Києві і Богуславі. У Богуславській духовній семінарії, де він читав нотну грамоту, сольфеджію, гласові церковні співи, серед його учнів був О. Кошиць. У репертуарі очолюваного ним хору цього навчального закладу були концерти Д. Боршнянського (зокр., «Господи, хто обитає в жилищі Твоім», «Боже, піснь нову воспою Тобі», «Господи, силою Твоею»), твори А. Веделя («Пасхальний канон»), П. Турчанінова. О. Кошиць у «Спогадах» стверджував, що саме П. Гдешинський вплинув на його розуміння єдності стильових засад української народної пісенності та церковно-музичних співочих традицій. З 1913 р. викладав (як скрипаль) на курсах псаломщиків при Київській духовній академії, водночас керував хором церкви св. Бориса і Гліба в Києві. Збирав, записував, опрацьовував давні церковні наспіви. Написав посібник «Коротке практичне керівництво для постановки голосу, засоби збереження від пошкодження і ключ до практичного співу будь-якої п'єси» (1897).

ЛІТЕРАТУРА

1. Б. п. Пётр Степанович Гдешинский (Некролог) // Киевские епархиальные ведомости. – 1915. – № 38. – С. 889–891.
2. В. П. Духовный концерт в зале религиозно-просветительского общества 25 марта // Киевлянин. – 1907. – № 86. – С. 3.
3. Дановский В. По киевским хорам / В. Дановский // Хоровое и регентское дело. – 1911. – № 8. – Август. – С. 178–180.
4. Кастальский А. Мысли о моей музыкальной карьере... С. 44.
5. Компанейский Н. Демественные собрания / Н. Компанейский // Русская музыкальная газета. – 1903. – № 12. – Стлб. 344.
6. Компанейский Н. Не пора ли поставить точку? / Н. Компанейский // Русская музыкальная газета. – 1903. – № 12. – 23 марта. – Стб. 347.
7. Крюк с сорочьей ножкою. Король регентов // Русская музыкальная газета. – 1906. – № 48. – Стб. 1137–1138.
8. Лифар С. «І в Парижі я мріяв про Київ» / С. Лифар // Музика. – 1994. – № 4. – С. 18.
9. М. Б. Киев (корреспонденция) // Русская музыкальная газета. – 1909. – № 14. – Стб. 410.
10. М. Т. Духовный концерт Якова Степановича Калишевского // Киевлянин. – 1915. – № 54. – С. 3.
11. Суслов А. Концерты А. А. Архангельского в Киеве и киевские церковнопевческие хоры / А. Суслов // Русская музыкальная газета. – 1899. – № 10. – Стб. 317–318.
12. Точиский И. Церковное пение в Киеве / И. Точиский // Хоровое и регентское дело. – 1911. – Сентябрь. – № 9. – С. 198–199.

УДК 7: 78.087.8

Н. Т. СИНКЕВИЧ

**СОЦІАЛЬНО-АРХЕТИПОВЕ ПІДґРУНТЯ
НАЦІОНАЛЬНОГО ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА**

Стаття присвячена соціальному компоненту етноментальної обумовленості української хорової культури. Вирізняються риси українського народного характеру, які сприяють утворенню хорових гуртів – «почуттєвих спільнот».

Ключові слова: етнопсихіка, архетип, хоровий спів, кордоцентричність, мала група.

Н. Т. СИНКЕВИЧ

**СОЦИАЛЬНО-АРХЕТИПНОЕ ОСНОВАНИЕ УКРАИНСКОГО ХОРОВОГО
ИСКУССТВА**

Статья посвящена социальному компоненту этноментальной обусловленности украинской хоровой культуры. Выделяются черты украинского народного характера, способствующие возникновению хоровых кружков – объединенных единством чувств.

Ключевые слова: этнопсихика, архетип, хоровое пение, кордоцентричность, малая группа.

N. T. SYNKEVYCH

SOCIAL AND ARCHETYPAL BASIS OF THE UKRAINIAN CHORAL ART

The article is dedicated to the social component of ethnic and mental determination of Ukrainian choral culture. The traits of the Ukrainian national character that favour the formation of choral groups – «sensitive communities» are shown.

Key words: ethnopsyché, archetype, choral singing, cordocentrism, small group.

Українське хорове мистецтво з усіма складовими перебувало й перебуває в колі дослідницьких інтересів. Досліджуються його генеза та історія, виконавство й освіта, фольклорна й композиторська творчість. Вивчаються й різні аспекти названих напрямів (хорова теорія, методика, стилі й жанри, регіоніка, видатні диригенти і педагоги, хорові колективи, манери співу, виконавсько-хорові школи, психологія виконавського процесу, інтерпретація творів тощо). Проте етноментальна обумовленість цієї галузі музичної культури лише віднедавна стала предметом наукового пошуку (статті О. Бенч, І. Бермес, В. Витвицького, Н. Кашкадамової). Видається доцільним простежити глибші, а саме соціально-архетипові основи хорової діяльності українців. Актуальність статті полягає в необхідності доведення органічності хорового мистецтва для української ментальності саме з огляду на архетипові етносоціальні схильності.

Метою статті є висвітлення зв'язків соціального компонента національного підсвідомого з хоровою діяльністю на основі праць філософів, культурологів, етнопсихологів і мистецтвознавців.

Витоки українського хорового мистецтва кореняться в найдавніших пластах народної обрядовості – як календарної, так і побутової. Як зауважив О. Кошиць, «... в обрядових піснях, із їх хороводами, іграми, інсценуванням і мімікою, маємо живі фрагменти такої старовини, від якої не залишилося майже нічого, і це є величезний літературно-музичний скарб високої естетичної і наукової вартості, яким Україна має право гордитися» [7, с. 17]. Є припущення, що дохристиянські сакральні обряди поклоніння язичницьким богам також супроводжувалися хоровим співом. «Відомий вчений І. І. Срезневський зробив на основі різних свідчень і розповідей арабських мандрівників висновок, що в храмах слов'ян існували хори, якими керували кастові жерці» [4, с. 142]. Отже, походження української хорової культури, на думку О. Кошиця, «... криється в темряві поганського культу і в сутінках суспільного життя. Цілком зрозуміло, що культ чи спільне діяння мирного чи бойового характеру – це колиска хорового співу» [7, с. 26]. Обидві ділянки давнього хорового співу – культово- та народно-обрядова, за В. Витвицьким, «діаметрально різні й далекі одна одній, особливо у тих ранніх віках». Проте він слушно вказує на те, що їх поєднувало: «хоровий спів трактувався не як засіб розваги, а як повне ваги і гідне пошани діло, як засіб піднесення до вищих, неземних сил» [3, с. 121].

За спостереженням Ф. Колесси, «з усіх обрядових пісень гаївки й веснянки найвірніше зберігають старовинний хоровий та ігровий характер: одні з них, саме найстарші, виконують у сполучі з іграми й драматичними сценами, інші – без ігор» [6, с. 50]. Один із таких найстарших взірців наочно демонструє звернення до царини суміжного образотворчого мистецтва, а саме – до картини Івана Труша «Гагілки», де художник передав суттєвий момент стародавнього обряду гуцулів. Це полотно творилось упродовж кількох років початку ХХ сторіччя на основі численних ескізів, начерків, фотографій, а також вивчення фольклору, одягу й орнаментів корінних мешканців, їхніх розповідей. Д. Степовик детально описує процес «вчуття» і «вживання» художника у цей феномен, задум якого постав під час подорожі до Риму як вияв туги за рідним краєм. Труш не поспішав, бо прагнув збагнути глибинну сутність народної мудрості, закодованої в обряді. «Щовесни (1903, 1904, 1905 роки на великдень) іде в гори, щоб знову й знову почути гагілки. Він уже знає, що обряд народився ще у сиву давнину. Іграми й співами слов'яни, що мешкали в Карпатах, вітали прихід весни, сонячне тепло. З часом цей символічно-ритуальний зміст гагілок забувся, наче «розчинившись» у співах веснянок, що супроводжувались старовинними танцями-хороводами. Коли гуцули ставали в коло, щоб повести танок, це був символ сонця... Коли піднімали своїх дітей вгору і ті ходили по схрещених руках дорослих під спів «Ой ходить жучок по жучині» – це був символ і весняного цвітіння, і любові та дружби, і піклування про юнь, і спадкоємність у природі, її безперервне оновлення» [16, с. 149]. Д. Степовик назвав «Гагілки» «етапним твором» митця.

Як бачимо, не лише обрядова пісенність, а й український живопис доносить до майбутніх поколінь колоритні елементи обрядів нашої минувшини. При цьому видатний майстер пензля «вихопив» мить святкування у симультанній цілісності співу, дійства, руху, веселого настрою і містичного змісту.

Тому можна говорити про архетиповість національного хорового мистецтва, адже воно будить у сучасних виконавців і слухачів «дрімаючі» відчуття причетності до етнічних пракоренів. Відбувається містичне злиття з витокami духовного досвіду, з «увічненим минулим» (М. де Унамуно) шляхом підсвідомого занурення в етноісторію, через віртуальне перебування у колективній душі нації.

За твердженнями сучасних філософів, «фундамент ментальності, її визначальну верству складають архетипи – підсвідомі визначники дій спільноти; це праісторичний ... рівень ментальності» [11, с. 40]. «Архетипи окреслити нелегко, – писав О. Кульчицький у статті про К. Г. Юнга – автора психологічної концепції «архетипів», – бо вони є не стільки поняттями, скільки повними символіки і тим самим багатозначними уявленнями. Приблизно їх можна вважати за інстинктові готовності до дій і протидій, типові для людини, що виникають у типових життєвих ситуаціях, визначених життєвими явищами, що завжди повторюються» [8, с. 764]. Календарна циклічність обрядів, їхня щорічна відтворюваність у певних ритуальних діях і співах накладалася на сумісні переживання етногрупи й вироблення на цій основі питомих праобразів і праформ. На початках це цілком усвідомлені прояви, що з часом, внаслідок об'єктивних умов, частково втрачають визначеність. Їхні залишки у текстах, мелодіях, рухах – часто незрозумілі, проте близькі духовно. Тобто «запрограмоване» у народному світогляді прадавніми часами доходить до наступних поколінь, сприймаючись як даність і данина пошани до минулого, яке щоразу оживає у теперішньому. «Деякі обряди сягають передхристиянських часів, а ритуальні дії нерідко незрозумілі самим виконавцям: їх виконання спирається виключно на традиції», – зазначає В. Янів у нарисі «Соціальні інстинкти українців», вирізняючи серед цих інстинктів «традиціоналізм» [22, с. 232]. На думку дослідника, його основа криється у приналежності українців до селянської нації, у якій пов'язання з землею породжує консерватизм і традиціоналізм [22, с. 230]. В. Янів так трактує користь цього «інстинкту»: «Аналіз історичних процесів доводить, що тільки завдяки глибокому відчуттю традиції український народ не перетворився на етнографічну масу, незважаючи на татарське лихоліття, дворазову втрату провідної верстви, часи руїни і століття неволі» [22, с. 231].

О. Бенч дає тлумачення архетипу «хор» як поняття, етимологія якого «пов'язана з теонімом Хорс (у зносці – Дух Сонця. У пантеоні давніх українських богів Хорс особливо шанований) і дослівно означає Лад або Сонячне коло. Хор як глибинний духовний архетип простежується в астральних назвах різних народів, які належали до аграрної культури – єгиптян, вавилонян, іранців, осетинів, афганців, вірмен, українців та інших слов'янських, романських та германських народів» [1, с. 16]. Але грецьке *choros*, за В. Татаркевичем, спочатку означало колективний танець, перш ніж почало означати колективний спів. В німецькій клавірній табулатурі – збірнику з Братислави, що походить із 1640 року, міститься козацький танець «Chorea Kozacky» [5, с. 66]. Танці під назвою «хора» популярні дотепер у молдавському й болгарському народах. Саме від *choros* походить знаменита антична «триєдина хорей» – еспресивне мистецтво, що виражало почуття за допомогою звуків, рухів, слів, мелодій та ритмів [17, с. 14]. Підкреслюючи космогонічне й символічне значення давніх обрядів, сучасний культуролог зауважує, що «колиш Плотін порівняв усіх живущих із грецьким хором, танцюючим довкола Єдиного. Коли ж пропадало потрібне зосередження на центрі, дружний хор збивався з ритму» [12, с. 393]. Показово, що у наведеному вище аналізі Д. Степовиком картини Труша бачимо поєднання грецького *choros* і українського теоніму Хорс: танок і гуцульське коло як символ сонця, до цього додається спів. А цілий традиційний обряд ототожнюється із синкретичністю «триєдиної хорей».

О. Бенч наголошує на тому, що «архетип хор є також основою поняття громада, тобто гурт, колектив. Прадавнє слово громада складалося з двох понять: хоро-горо-Сонце і мата-мада – так у матріархальному суспільстві називали людину... Поняття хоромата, громада прочитується як люди Сонячної спільноти, або ті, що живуть у Ладі між собою і з Богом. Це вищий рівень організованості індивідуального й суспільного життя людини» [1, с. 18]. Варто розвинути цю узагальнену тезу з погляду соціально орієнтованих ментальних схильностей українців.

Із уже згаданої селянської структури української нації О. Кульчицький виводить її «соціопсихічний аспект». Суть названого аспекту – у схильності «до творення малих і інтимних груп типу ... «спільнот», що характеризуються «почуттєвою близькістю», «спертою на «симпатії», «спочуванні» (очевидно, йдеться про співчуття – Н. С.), «приятні» і «взаємовирозумінні» [9, с. 54]. Тут ніби дається психологічна характеристика учасників хорового колективу. Подальші тези доповнюють її: «групи типу спільнот не вимагали і не розвивали активних настанов, навпаки давали радше почин настановам рефлексивним, зверненим на власне нутро, що його заглиблення і пізнання буває явищем паралельним до розуміння близьких і друзів» [9, с. 54]. Хорова «почуттєва спільнота», у свою чергу, базується на кількох домінуючих прикметах національного характеру, що їх обґрунтовано низкою українських філософів і етнопсихологів.

Емоційність, чуттєвість і ліризм, що впливають із переваги функцій почувань, тобто із «кордоцентричності», складають, на думку вчених, ядро психіки українського етнотипу.

Вже «мандрівний» філософ Г. Сковорода осмислював серце рушієм «стилю» життя. Він ідентифікує серце з душею, стверджуючи, що «істинною людиною є серце в людині, а глибоке серце, одному лише Богові пізнаване, є ніщо інше, як необмежена безодня наших думок, просто сказати: душа – це справжнє єство, і суцзя справжність, і сама есенція (як кажуть), і зерно наше, і сила, в якій тільки і є життя та існування наше, а без неї ми є мертва тінь, отож і видно, яка непорівняна втрата згубити себе самого» [14, с. 169]. Тому «істинне щастя всередині нас». Ця цитата, з одного боку, є виразною ілюстрацією переваги рефлексивної світоглядної настанови, спрямованої на внутрішнє самоформування, над активною (що є не в останню чергу результатом тиску історичної дійсності, тривалого бездержавного статусу нації). З іншого боку, цим можна констатувати домінування в українців інтровертивного складу етнопсихіки (за висловом В. Яніва, «інтровертики – це генії культури, екстравертики – цивілізації» [22, с. 71]). Звідси й впливають національні естетико-мистецькі нахили, породжені багатством внутрішнього світу: поезія, музика, мистецтво характеризуються як провідні сфери їхньої духовної діяльності. «Велика почуттєвість навіть при інтровертизмі потребує контакту (українець не переносить самотності!), а до шукання контакту спонукує також охота самовияву (самовияв має зміст тоді, як є визнаний, отже самовияв мусить мати спрямування на якийсь зовнішній об'єкт). Коротко, українець шукає соціального резонансу, тому в нього є потреба вислову. Звідси ... бажання естетичного вислову, а отже уподобання мистецтва» [22, с. 128]. Соціально-мистецький резонанс у громаді й з громадою однодумців, якою є хорова спільнота, – це, як видається, оптимальний модус українського мистецького етносамовияву. Коли ж цей самовияв спрямовується ще й на слухачів, виникає процес комунікації – донесення образно-емоційного змісту музичного вислову, взаємообмін енергіями.

Цінну соціальну вартість співпереживання з іншими (що відіграє важливу роль у психології хорового колективу) вирізняє також Я. Ярема: «Є це здатність соціальної симпатії, гуманність», що полягає «на відчуженні себе самого в других і утотожнюванні з ними» [22, с. 77]. Утотожнювання себе з іншими унаочнюється в гуртовому співі, що виражає єдині устремління, скріплює естетичні, етичні та патріотичні почуття й переживання. Тут може постати питання про сумісність цього з інтровертизмом української натури. Вчений допускає позитивну відповідь про узгодження інтровертизму із соціальною симпатією, адже названа соціальна риса може походити із бажання внутрішньої досконалості й досягнення внутрішнього вдоволення з відчуття сповненого обов'язку любові ближнього [22, с. 78].

Вивершене теоретичне обґрунтування основ людяності, як також і концепції кордоцентричності, знаходимо в праці філософа П. Юркевича [21].

Для П. Юркевича серце людини – вихідний пункт його філософування, в ідейній основі якого лежить морально-етична досконалість особистості. Цей «найістотніший орган», «містище всіх сил, функцій, рухів, бажань, почувань і думок людини з усіма їхніми напрямками й відтінками» [21, с. 73] розглядається ним як центр особистісного й суспільного життя кожного у всій множинності проявів.

Юркевич зауважує першість сердечного почуття над розумом у пізнанні довкілля: «Світ як система явищ життєвих, сповнених краси й значимості, існує й відкривається

передовсім для глиби нового серця і звідти вже для розуміючого мислення» [21, с. 73]. Так само відбувається й у сприйманні явищ вищого, духовного рівня: «Коли ми насолоджуємося спогляданням краси у природі або мистецтві, коли нас зворушують задушевні звуки музики, коли ми дивуємося на велич подвигу, то всі ці стани більшого чи меншого натхнення вмиль відображаються в нашому серці» [21, с. 92].

У статті «Мир з ближніми як умова християнського співжиття» Юркевич поглиблює свої етичні міркування, якими обґрунтовує основні засади людяності (що мають неперехідне значення для творчої співпраці, зокрема й у хорі): «Потреби людини настільки різноманітні, настільки багатоскладні, її призначення, вказане їй Богом, настільки велике й вимагає настільки різноманітних засобів, що тільки у мирі й живому союзі з іншими людьми, тільки у людстві, де вона працює для всіх і всі для неї, може вона стати тим, ким вона має бути згідно з волею Божею» [20, с. 223–224].

В природі людини закладено живий потяг до спілкування, співпереживання й водночас прагнення доповнювати себе в духовному сенсі більше, ніж у матеріальному. Тому вона тягнеться до собі подібних, щоб отримати певні «внутрішні спонуки», «живити й виховувати ними свою душу», а також щоби відчуті спільність думок і почуттів, знайти взаєморозуміння. У цьому й проявляється одна із граней гуманності, що становить поряд з іншим, основу її культуротворчої діяльності.

Таким чином, тяжіння українців до перебування у невеликих спільнотах на засадах гуманізму, сердечного становлення, миру з ближніми, відзначених філософами та психологами, відповідає національним мистецько-хоровим уподобанням. Соціальний компонент етнопсихіки природно в'яжеться з вищезгаданим «архетипом хору» як громади, тобто «почуттєвої спільноти», прийнятої єдністю душевних поривань, виражених у гуртовому співі. Цю єдність, а також щиросердність українського хорового співу зауважували чужинці ще у 1655 році: «... спів козаків тішить душу й відганяє журу, бо приємний, іде від усього серця й неначе з одних вуст» [1, с. 255].

«Втеча» українця до життя в малих групах мала різноманітні вияви. У суспільно-політичній сфері «змагання до державного життя» базувалося на «інстинкті життя в групах» [22, с. 238]. Відтак бездержавний стан вимагав пошуку реалізації своїх здібностей та актуалізації своєї етнічної належності на усіх можливих рівнях організації – громадської, побутової, освітньо-культурної, церковної, військової та ін. В. Янів описує намагання українців організуватися у спільноту попри усі перешкоди: «українці прагнули створення власної форми життя в чужій державі («державна в державі»)» [22, с. 239]. Це, наприклад, виникнення братств, стремління до церковної автономії, утворення Запорізької Січі і т.ін. «Безуспішність боротьби породжує шукання нових форм» [22, с. 239]. Така тенденція виринала на різних теренах, у рамках усіх окупаційних режимів упродовж століть. Простежуючи її дієвість від революції 1848 року до середини ХХ століття у різних ділянках українського життя, вчений торкається і діаспорних організаційних осередків, починаючи від еміграції в Німеччині, що була, на його думку, «зорганізована на засаді державної всеобіймаючості» [22, с. 241]. До цього необхідно додати, що в усіх згаданих і незгаданих В. Янівим острівцях української спільноти обов'язково існував і хор як «група в групі», що єднала етнічний загал для адекватного емоційно-мистецького виразу широкого спектра прагнень і переживань, закоріненого у національному колективному несвідомому. Українці зберігали й примножували рідне пісенне мистецтво, де б вони не перебували. Водночас вони самоідентифікувалися в хорі і пропагували свою культуру в чужорідному оточенні панівної культури. Отже, хоровий спів завжди гуртував українців.

Варто додати, що в дослідників національної психології були й інші думки стосовно користі для процесу державотворення вищезгаданих етнохарактерних прикмет, зокрема почуттєвості й кордоцентричності (на яких базується українська музикальність і схильність до хорового музикування). Так, історик В. Липинський висловлював глибокий сумнів щодо переконань, що мова й пісня витворюють державу «при неминучій перемозі світової демократії». Він назвав їх «утопічними». Крім того, іронізував над «всенародними» співами» і «надмірною чутливістю українців», що «проходять так само скоро і несподівано, як скоро і несподівано вони появляються» [13, с. 37–38]. «Брак вольовості ... при надмірній чуттєвості» констатували,

крім Липинського, Д. Донцов, Д. Віконська [13, с. 46]. Зрозуміло, що певні риси національної психіки утруднювали наш поступ до державності. Деякі вчені, як, наприклад, І. Гончаренко, пропонували конкретні шляхи до перевиховання українців у напрямі твердості характеру, цілеспрямованості тощо. У цьому є резон. Однак недооцінювати таку властивість, як емоційність, а тим більше заперечувати її роль у національному культурному становленні, а відтак у державотворчому – не варто. До цього закликає М. Шлемкевич «уважає настільки питоменною для української вдачі, що «повне заперечення пісенної ліричності – це зречення самих себе. Це спроба самогубства – культурно зовсім безплідна» [18, с. 100]. Ці міркування збігаються із вищенаведеними твердженнями наших філософів – Г. Сковороди («яка непоправна втрата згубити себе самого») і П. Юркевича («людина може стати тим, ким вона має бути згідно з волею Божею»). Тому нашу пісенність як дар Божий, що виявляє глибинні етнокультурні архетипи й поєднує українців, ми повинні дбайливо плекати й розвивати.

Природний нахил гуртування українців у спілки підтвердив також Ю. Липа, сягаючи за історико-політичними, соціально-економічними й культуротворчими прикладами аж до трипільської доби: «група, союзи груп, провідництво в групі, узнання груп – в основі своїй те саме, що мали селища трипільців, ...те, що було підставою князівських з'їздів за часів Великого Києва, Генеральної Ради вже скристалізованої Гетьманщини, а навіть у корпоративності Старих Громад ХІХ століття. Те саме, що в економічному житті валка чумаків і сучасний союз кооператив, що – братства і «Просвіти» в культурі, що – хори, цехи і мистецькі асоціації в мистецтві» [10, с. 266].

Сучасні філософи й культурологи запозичують поняття «хору», ототожнюючи його з поняттям «колективу» для окреслення парадигми етногенезу й наголошують на притаманній українцям «хоровій» основі усієї життєдіяльності, заснованій на ідеї колективу [15, с. 208]. Хор та подібні йому згромадження чи спільноти в українців є добровільними об'єднаннями на основі скріплення почуттями.

Отже, можна констатувати первісноглибинну релевантність українського хорового мистецтва до національного архетипово-ментального підґрунтя психіки. Природне співоче обдаровання народу підсилювалося кордоцентричністю, чутливістю, сентиментальністю, рефлексивністю. Ці риси доповнювалися соціопсихологічними схильностями, зокрема здатністю до співпереживання, прагненням до єднання на добровільних засадах задля створення малих груп (громад, спілок, товариств), а при них хорів. Українська хорова спільнота також природно скріплюється релігійними почуттями, проте сакральний компонент архетиповості національного хорового мистецтва буде предметом окремої наукової розвідки.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів: Актуалізація звичаєвої традиції : навчальний посібник / О. Бенч-Шокало. – К. : Ред. журн. «Український світ», 2002. – 440 с.
2. Бермес І. Хоровий спів і ментальність українців / І. Бермес // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ, 2011. – Вип. 21–22. – С. 319–324.
3. Витвицький В. Українська хорова культура / В. Витвицький // Музикознавчі праці. Публіцистика. – Львів, 2003. – С. 120–130.
4. Історія української музики : в 6 т. / [редколегія: М. Гордійчук та ін.] // АН УРСР, Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського. – К. : Наукова думка, 1989. – Т. 1. – 1989. – 448 с.
5. Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах : навчальний посібник / Н. Кашкадамова. – Тернопіль : СМП Астон, 1998. – 300 с.
6. Колесса Ф. Усна народна словесність / Ф. Колесса. – Львів : Друкарня НТШ, 1938. – 645 с.
7. Кошиць О. Про українську пісню й музику / О. Кошиць. – [репр. вид.]. – К. : Музична Україна, 1993. – 48 с.
8. Кульчицький О. Карл Густав Юнг / О. Кульчицький // Хроніка – 2000. – К., 2000. – Вип. 37–38. – Україна : філософський спадок століть. – Кн. 1. – С. 761–766.

9. Кульчицький О. Світовідчуження українців / О. Кульчицький // Українська душа. – К. : Фенікс, 1992. – С. 48–65.
10. Липа Ю. Призначення України / Ю. Липа. – Нью-Йорк : Видавничий кооператив «Хортиця», 1953. – 308 с.
11. Лисий І. Менталітет і духовна культура українців / І. Лисий // Філософська і соціологічна думка. – 1995. – № 11–12. – С. 37–59.
12. Морозов І. В. Основи культурології: Архетипи культури / І. В. Морозов. – Минск : ТетраСистемс, 2001. – 607 с.
13. Онацький Є. Українська емоційність / Є. Онацький // Українська душа. – К. : МП Фенікс, 1992. – С. 36–47.
14. Сковорода Г. Наркіз. Розмова про те: пізнай себе / Г. Сковорода // Вибране : твори у 2 т. – К. : Дніпро, 1972. – С. 150–196.
15. Степико М. Буття етносу: витоки, сучасність, перспективи (філософсько-методологічний аналіз) / М. Степико. – К. : Знання, 1998. – 251 с.
16. Степовик Д. Іван Труш. «Гагілки» / Д. Степовик // Скарби України. – К. : Веселка, 1991. – С. 145–150.
17. Татаркевич В. Античная эстетика / В. Татаркевич; [пер. с польс.]. – М. : Искусство, 1977. – 327 с.
18. Шлемкевич М. Душа і пісня / М. Шлемкевич // Українська душа. – К. : Фенікс, 1992. – С. 97–112.
19. Шокало-Бенч О. До питання про ментальну природу українського хорового співу / О. Шокало-Бенч // Музикознавчі студії. – Вип. 16. – Львів : Сполом, 2007. – С. 149–153.
20. Юркевич П. Мир з ближніми як умова християнського співжиття / П. Юркевич // Вибране. – К. : Абрис, 1994. – С. 222–229.
21. Юркевич П. Серце та його значення у духовному житті людини, згідно з ученням слова Божого / П. Юркевич // Вибране. – К. : Абрис, 1994. – С. 73–140.
22. Янів В. Нариси до української етнопсихології / В. Янів. – К. : Знання, 2006. – 341 с.

УДК 786.2

П. В. ДОВГАНЬ

СЮІТНИЙ ЦИКЛ: ДО ПРОБЛЕМИ ТЕОРІЇ ЖАНРУ

У статті висвітлюється місце інструментальної сюїти у жанровій системі музики ХХ століття. Звертається увага на значний обсяг нових оригінальних творів, зумовлених здатністю відповісти на інтелектуальні, духовні, соціокультурні та естетичні запити сучасності.

Ключові слова: сюїта, цикл, жанр, стиль, історіографія, цілісність, дискретність.

П. В. ДОВГАНЬ

СЮИТНЫЙ ЦИКЛ: К ПРОБЛЕМЕ ТЕОРИИ ЖАНРА

В статье освещается место инструментальной сюиты в жанровой системе музыки ХХ века. Обращается внимание на значительный объем новых оригинальных произведений, способных ответить на интеллектуальные, духовные, социокультурные и эстетические запросы современности.

Ключевые слова: сюита, цикл, жанр, стиль, историография, целостность, дискретность.

SUITE CYCLE: TO PROBLEM OF THEORY OF GENRE

In the article lights up the place of instrumental suite in the genre system of music of XX age. Special attention to this genre, applies on the considerable volume of new original works, predefined ability to answer upon intellectual, spiritual, соціокультурные and aesthetically beautiful requests of contemporaneity.

Key words: *suite, cycle, genre, style, historiography, integrity, discreteness.*

Сформувавшись у творчості європейських композиторів XVII–XVIII століть, на початку XX століття сюїта дещо маргіналізується. Її удавана периферійність зумовила відсутність ґрунтовних наукових досліджень в українському музикознавстві останніх десятиліть. Важливою у цьому аспекті є європейська наукова думка, що стосується історії і теорії жанру сюїти з урахуванням провідних стилєвих тенденцій сучасного розвитку цього жанру в українській музиці XX століття.

Мета статті – систематизувати широкий спектр поглядів зарубіжних і українських учених на жанр сюїти; узагальнити теоретичні концепції сюїти, з'ясувати її історико-культурну генезу та дослідити вплив естетичних та соціокультурних передумов на процеси становлення обраного жанру.

Питання визначення жанрової специфіки музики минулих епох багатомісні і складні. Кожен жанр є продуктом певної історичної доби, а отже таким, що втілює особливості її естетичних ідеалів. У зв'язку з тим, що танцювальна сюїта є одним з найдавніших жанрів професійної інструментальної музики, наукові знання про сюїтний цикл відображають не лише його теоретичні аспекти (принципи циклізації, особливості формотворення, специфіку відображення світоглядних засад), історію становлення, але й розвиток музично-теоретичної думки. Іманентний жанровий зміст сюїти, що містить невичерпний семантичний потенціал, передбачає різні способи його музикознавчого вивчення.

Питання теорії та історії жанру торкаються І. Манукян [13], Ю. Неклюдов [14], Д. Фуллер [32]. Композиційно-тематичні особливості клавірних сюїт англійських композиторів досліджує Т. Оганова [16]. Процес об'єднання окремих танцювальних п'єс в єдиний сюїтний цикл у бароковій музиці аналізується у працях Т. Ліванової [10], М. Друскіна [7], К. Розеншильда [21].

В історичному ракурсі сюїта досліджується у працях багатьох музикознавців. Так, до передісторії жанру звертаються А. Петраш [17], І. Ямпольський [30], Ф. Блюме [31]. Нарис останнього відображає еволюцію жанру французької, німецької та італійської сюїти для лютні XVI – середини XVIII століть. Аналіз історичних типів інструментальної сюїти здійснено у працях Л. Мазеля [12], В. Бобровського [4], Т. Попової [19]. Німецькі науковці К. Неф [33] та Г. Ріман [20], звертаючись до вивчення інструментальної сюїти, зосереджують увагу на становленні її національних варіантів.

У 30-х рр. XX ст. М. Друскін [7] уперше в російськомовній науково-музичній літературі торкається *критерію* систематизації відомостей з історії танцювальної музики, що стала однією із жанрових першооснов сюїтного циклу. Монографія «Нариси з історії танцювальної музики» являє собою історичний огляд музики побутового танцю і музики балету.

Зазвичай, увагу привертає процес становлення жанру сюїти, принципи виокремлення її танцювального стрижня. У визначенні витоків жанру музикознавці висувують різні гіпотези. Так, на основі аналізу танцювальної музики доби Відродження дослідники доходять висновку, що поетика сюїти відображає музику світських балів, у яких було регламентовано чітку послідовність танців. І лише на другому плані, в якості доповнення, функціонували балети і традиції міських маскарадів. За цим стоїть гіпотеза аристократичного походження жанру інструментальної танцювальної сюїти.

Ю. Неклюдов у «Музичному енциклопедичному словнику» визначає сюїту як циклічний інструментальний твір, що складається з декількох самостійних п'єс, якому

притаманні «відносна свобода у кількості, порядку і способі об'єднання частин, наявність жанрово-побутової основи або програмного задуму» [14, с. 218]. Старовинною (читай – бароковою) сюїтою XVII–XVIII ст. вчений називає «цикли лютневих, а пізніше клавірних й оркестрових танцювальних п'єс, які контрастували за темпом, метром, ритмічним рисунком і поєднувалися загальною тональністю, рідше – інтонаційною спільністю» [14, с. 529]. Дослідник логічно зауважує, що цей термін «є родовим жанровим поняттям, що має історично різний зміст і використовується для виокремлення сюїти з-поміж інших циклічних жанрів (сонати, концерту, симфонії)» [14, с. 219].

В. Фрайонов у статті, присвяченій циклічним формам, вказує, що сюїтний тип циклу «припускає безпосередній зв'язок з танцювальними і пісненими жанрами, контрастне зіставлення самостійних частин, тенденцію до єдності або найближчого споріднення їхніх тональностей, відносну свободу цілого щодо кількості, порядку й характеру частин, простоту їхньої будови» [27, с. 61]. Подібну думку розвиває і Д. Фуллер у статті про сюїту з «Нового музичного словника Гроува» [32, с. 665], підкреслюючи, що цей цикл припускає можливість (а в сучасній практиці навіть необхідність) виконання «за один раз». Д. Фуллер визначає барокову сюїту як «інструментальний твір, що складається з декількох частин в одній тональності, і ґрунтується на формах і стилях танцювальної музики» [32, с. 665].

Узагальнюючи існуючі визначення, Ю. Бочаров пропонує наступну дефініцію: «Сюїта – це ціле, складене з досить довільної кількості відносно самостійних і порівняно невеликих п'єс в єдиній або різних тональностях, об'єднаних ... загальним задумом і при цьому не є сонатою, концертом, симфонією або іншим втіленням сонатно-симфонічного циклу» [4, с. 2]. Найбільш оптимальним російський дослідник вважає цикл барокової сюїти, обґрунтовуючи своє твердження тим фактом, що у більшості енциклопедичних видань подається саме визначення старовинної сюїти. Кількість частин у сюїті дослідники, зазвичай, не вказують: у музичній практиці вона може коливатись від трьох до двох десятків (своєрідним «рекордсменом» за кількістю частин – 24! – можна вважати *ordre* Ф. Куперена).

Широко й повно сутність барокового жанру розкривається у праці Б. Яворського «Сюїти Й. С. Баха» [29]. Дослідник звертає увагу на те, що при усій різноманітності побудови барокової сюїти, у кожного з композиторів цієї доби спостерігаються власні тенденції будови циклу. У більшості сюїт Й. С. Баха вимальовується структурний інваріант жанру у вигляді чотирьох танців різного національного походження – алеманди, куранти, сарабанди й жиги. До них композитор нерідко додає вступні п'єси, а також інші танці (найчастіше інтермедійні частини розміщуються між сарабандою й жигою). Таку традицію Й. С. Бах запозичив з німецької сюїти другої половини XVII сторіччя, яскраво представленої в творчості Й. Я. Фробергера, Д. Беккера та Й. Кунау.

Тип танцювальної сюїти з чотирьох головних танців, остаточно затверджений у творчості Й. С. Баха, дозволив німецьким історикам музики створити досить односторонню «бахоцентристську» концепцію жанру. Саме підходом до барокової сюїти як до чіткої послідовності вищевказаних танців характеризується уявлення про цикл, яке представляє Т. Кюрегян [10]. У праці наголошено, що парне об'єднання алеманда – куранта, сарабанда – жига «ґрунтується на різнохарактерності, в основі якої – розбіжність метра й темпу, причому в другій парі розбіжність досягає ступеня контрасту, посиленого (особливо у німецьких авторів) контрастом складу – гомофонно-гармонічного в сарабанді, поліфонічного в жигі» [10, с. 163]. Звичайно, бароковий період знав численну кількість подібних сюїт, проте існував і ряд інших можливих варіантів циклу. Так, у творчості Й. С. Баха зустрічаємо сюїтні цикли, що не наслідують описану жанрову модель. Як приклад можна назвати чотири оркестрових увертюри, три партити для скрипки соло.

У ході аналізу Третьої партити Й. С. Баха Б. Яворський визнає, що «її сюїтність спричинена не наявністю традиційних частин (адже тут композитор використовує лише жигу), а яскравим втіленням стихії танцю» [29, с. 56]. Стрижнем сюїтної композиції дослідники вважають принцип контрасту. Різні прояви цього контрасту наочно демонструє Б. Асаф'єв на прикладі порівняльного аналізу клавірних Французьких, Англійських і оркестрових сюїт Й. С. Баха.

Досліджуючи творчість окремих композиторів в історико-культурному контексті, музикознавці неодмінно торкаються проблем розвитку сюїтного циклу. У працях з історії музики та історії фортепіанного мистецтва, а також монографічних виданнях можна віднайти цікавий матеріал, що стосується проблем розвитку інструментальної сюїти. Так, у монографії Д. Житомирського «Роберт Шуман» [8] в тракті аналізу циклів композитора висувається поняття сюїти наскрізної побудови, що базується на поєднанні принципів сюїти, рондо і варіацій.

Сучасне теоретичне музикознавство особливу увагу приділяє розмежуванню зовнішньої й внутрішньої (визначення І. Барсової), аналітико-граматичної та інтонаційної (визначення В. Медушевського) структури. Узгоджуючи між собою ці терміни, під *зовнішньою* маємо на увазі *аналітико-граматичну*, а під *внутрішньою* – *інтонаційну* форму. Зовнішня структура сюїти демонструє явно виражену циклічну децентралізацію, а внутрішня – міцну, глибинну цілісність, приховану за зовнішньою калейдоскопічністю. Семантичний зміст сюїти утворює її глибинна драматургія, єдина для всіх історичних зразків жанру. Саме ця драматургія становить одну з найважливіших проблем, яку розв'язують дослідники.

Підхід до сюїти як до аналітико-граматичної форми, особливого виду циклічного об'єднання характеризує дослідження Б. Асаф'єва [2], В. Бобровського [4], Б. Яворського [29], ґрунтовні праці у галузі музичних форм Л. Мазеля [12] та В. Цукермана [27].

Взаємозв'язок зовнішньої і внутрішньої форм сюїти досліджує Б. Яворський [29]. У результаті вивчення його концепції та аналізу рукописів і листів до колег-музикознавців, В. Носіна [15] доходить висновку, що відомий учений узагальнює широкий фактологічний матеріал стосовно проблем онтогенезу і філогенезу сюїти доби бароко. Уяву про цілісність жанру інструментальної сюїти Б.Яворський доводить за допомогою чітких характеристик семантичних амплуа кожної з частин. Наявність єдиної концепційної моделі інструментальної сюїти дозволяє розглядати її в історично-культурологічному контексті.

У розбудові теорії жанру інструментальної сюїти суттєву роль відіграло дослідження Т. Ліванової [10]. Музикознавець пропонує теорію циклічних форм, де акцентується історичний контекст формування жанрово-семантичного інваріанта сюїтного циклу. Проте автор теорії вважає, що сюїта була в історії музики лише предтечею сонатно-симфонічного циклу. Ми не можемо погодитись з подібним підходом, адже «симфонієцентристський» критерій значно знижує історичну роль сюїти і не визнає самостійного значення сюїтного мислення.

Новий погляд на проблематику жанру з'являється у 80-і роки ХХ ст., коли музикознавча думка починає широко використовувати культурологічні методи дослідження. М. Старчеус [25] розглядає сюїту як самодостатній жанровий феномен. Структура сюїти співвідноситься з поетикою бароко, наголошуючи на принципі анфіладності. Природу жанру дослідниця вбачає у бароковій нарративності. Відштовхуючись від відомої думки М. Бахтіна про «пам'ять жанру», М. Старчеус акцентує увагу на понятті «авторської модальності», тобто ставленні композитора до конкретних жанрових знаків, що є головним у сприйнятті сюїтного циклу. Саме завдяки авторській модальності жанрово-семантичний інваріант сюїти стає певною культурною цілісністю, наповнюється тільки йому властивим змістом. Проте музикознавець не намагається розшифрувати цей зміст, з'ясувати логіку внутрішньої структури сюїти, принципи саморуху циклу, його драматургічного розвитку.

В. Бобровський пропонує т. зв. *функціональний* підхід до вивчення музичної форми, який дозволяє досягнути іманентний логос сюїти. Провідним принципом побудови циклічних форм дослідник вважає зв'язок частин на основі драматургічних функцій – у цьому, на його погляд, і полягає основна різниця між сюїтним і сонатно-симфонічним циклом. В. Цуккерман вбачає у побудові сюїти прояв принципу єдності у множинності, а в сонатно-симфонічному циклі – навпаки. На думку О. Соколова, якщо в сонатно-симфонічному циклі діє принцип *субординації*, то в сюїті – *координації* частин [24, с. 34]. В. Бобровський так визначає функціональні відмінності між двома циклічними формами: «Сюїта – об'єднання ряду творів, що контрастують; сонатно-симфонічний цикл, навпаки, – поділ єдиного твору на ряд підлеглих цілому окремих творів» [4, с. 181]. М. Арановський, досліджуючи історичні метаморфози

сонатно-симфонічного циклу, також вказує на полярні тенденції в інтерпретації розглянутих багаточастинних циклів: зовнішню *дискретність* у сюїті та *внутрішню переборену дискретність* при збереженні її зовнішніх ознак – у симфонії.

С. Скребков пропонує наступні принципи організації циклу: протиставлення спокою та руху; прагнення централізованості. На думку автора, сюїта демонструє перевагу першого принципу, коли композиційна єдність досягається на основі чергування контрастних частин. Саме цей принцип циклоутворення суттєво відрізняє сюїту від сонати, яка належить до другого типу структури, з його ідеєю зростання і становлення.

У дисертаційному дослідженні Н. Пікалової, присвяченому проблемам теорії жанру сюїти, в якості однієї з наріжних постає проблема інтеграції частин в єдиний музичний організм. «Сюїтний цикл істотно відрізняється від сонатно-симфонічного, однак не відсутністю або недостатністю єдності, а скоріше, іншими принципами єдності. Сам же фактор єдності принципово важливий для сюїти, тому що поза ним множинність сприймалася би хаосом, а не естетично обґрунтованим розмаїттям» [18, с. 11]. У визначенні домінантних ознак жанру сюїти авторка наголошує на тому, що в її основу покладено принцип вільної багатокомпонентної циклічності, вираженої через контрастування частин (моделей простих жанрів), скоординованих узагальнюючою художньою ідеєю та у своїй сукупності спрямованих на втілення естетичної цінності розмаїття явищ дійсності.

Досліджуючи проблеми неокласицизму, В. Варунц також торкається (хоча й побіжно) проблем сюїтної циклізації, наголошуючи на принциповій різниці у побудові сонатного і сюїтного циклів: якщо сонатно-симфонічна форма «базувалась на функціональній, драматургічній, нерідко й тематичній єдності частин, то сюїтна на діаметрально протилежному принципі, у межах якого «весь арсенал засобів спрямовується на вияв автономності кожної з частин циклу» [5, с. 17].

У тракті вивчення специфіки сюїтного циклу неодмінно виникає питання взаємодії змістовної та композиційної єдності. Значенням первеном сюїти найчастіше вважають ідею контрастної множинності, а її художнім логосом – об'єднану безліч данностей. У результаті такого підходу сюїта інтерпретується як «множинний ряд самоцінних данностей». В. Носіна, розвиваючи тези А. Швейцера, Б. Яворського, М. Друскіна щодо зіставлення типів руху в сюїті, стверджує, що головною ідеєю сюїти є аналіз проблем руху. Дослідниця аргументує свою позицію об'єктивними загальнокультурними чинниками: «Не випадково розквіт жанру сюїти збігся за часом з епохою розробки класичних методів опису руху у фізиці й математиці, демонструючи спосіб музичного втілення ідеї руху» [15, с. 96].

Отже, дослідники наголошують на дискретності сюїтного циклу. Проте вони схильні визнавати, що сюїта передбачає і драматургічну цілісність. Як єдиний художній організм, вона розрахована «на сукупне сприйняття частин у певній послідовності... У рамках сюїти тільки весь цикл виявляє собою закінчену цілісність» [18, с. 49].

Поняття драматургічної цілісності безпосередньо пов'язане з внутрішньою формою сюїти. Досліджуючи внутрішню структуру музичного жанру, М. Арановський стверджує, що саме вона обумовлює його стійкість у часі, пояснюючи свою думку тим, що «внутрішня структура містить «генетичний код» жанру, і виконання закладених у ній умов забезпечує відтворення жанру в новому тексті» [1, с. 38].

Проблем сюїтної циклізації неодноразово торкалися й *українські* музикознавці.

І. Тукова не диференціює жанрові ознаки сюїти і партити, виділяючи структуру (багаточастинний твір, ланки якого співвідносяться за принципом контрасту); засоби жанрової виразності (обумовлені специфікою закріплених за частинами танцювальних і нетанцювальних номерів); широкий діапазон складу виконавців (від сольюючого інструмента до оркестру) [26].

У процесі дослідження фортепіанних сюїт, партит і сонат львівських композиторів ХХ століття (М. Колесси, В. Барвінського, А. Рудницького, Р. Сімовича, М. Скорика, Б. Фільц), С. Салдан акцентує суперечливість співвідношень між вказаними жанрами. «Усі вони є циклами, але їх жанрова характеристика може мати варіантні тлумачення: соната може наближатися до сюїти, сюїта набувати рис сонатного циклу і таке інше» [22, с. 9]. Зауважуючи, що вищезгадані цикли базуються на принципі контрасту, дослідниця наголошує, що контраст у

сюїтах і партитах слугує для *роз'єднання*, а в сонатах – для *об'єднання*, адже у сонатному циклі «відбувається заміна відносно самодостатніх одиниць на підрядні, тобто такі, що обов'язково знаходяться у певних взаємозв'язках» [22, с. 10]. Як і більшість дослідників, вона доходить висновку, що «сюїтні і партитні цикли складаються з послідовності різних відносно самодостатніх одиниць, а у сонатних циклах, завдяки вказаній супідрядності, утворюється диференційована цілісність драматургічного плану» [22, с. 11].

У дисертації О. Кужелевої предметом дослідження стали «ретроспективні і перспективні зв'язки творчості Е. Саті (обумовлені стилістичними паралелями і стильовою евристикой), що відкриваються шляхом вивчення клавесинної творчості Ф. Куперена і фортепіанної (інструментальної) сюїти у творчості композиторів середини – другої половини ХХ століття» [9, с. 4]. У зв'язку з цим в одному з розділів роботи розглядаються сюїта як жанрова форма та сюїтність як спосіб мислення і принцип стилеутворення на матеріалі творчості П. Булеза, О. Мессіана, І. Стравінського, Дж. Кейджа, Я. Ксенакіса, В. Лютославського, В. Сильвестрова.

Отже, результатом аналізу теоретичних концепцій сюїти і сюїтності є наступне узагальнення: зарубіжні і українські дослідники у визначенні специфіки жанру наголошують, з одного боку, на зовнішній дискретності та розчленованості сюїтного циклу, з іншого – на його драматургічній цілісності та стилістичній єдності частин. Іманентність сюїти обумовлює драматургічна цілісність внутрішньої структури жанру, що містить у собі «генетичний код» сюїтного циклу. Використовуючи системний підхід, пропонуємо інтерпретувати сюїту як цілісний композиційний феномен, де кожна частина є самодостатньою і водночас відіграє важливу смислову функцію у контексті цілого.

ЛІТЕРАТУРА

1. Арановский М. Симфонические искания / М. Арановский. – Л. : Сов. композитор, 1979. – 287 с.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Книга первая и вторая / Б. Асафьев. – Изд. 2-е. – Л. : Музыка, 1971. – 375 с.
3. Баранова Т. Танцевальная музыка эпохи Возрождения / Т. Баранова // Музыка и хореография современного балета : сб. статей. – М., 1982. – Вып. 4. – С. 8–35.
4. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы / Виктор Петрович Бобровский. – М.: Музыка, 1977. – 332 с.
5. Бочаров Ю. О сюитах «правильных» и «неправильных» / Юрий Бочаров // Старинная музыка. – 2008. – № 1–2. – С. 2–9.
6. Варунц В. П. Исторический аспект проблемы неоклассицизма : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 / Варунц Виктор Пайлакович ; Московская государственная дважды ордена Ленина консерватория им. П. И. Чайковского. – М., 1989. – 24 с.
7. Друскин М. С. Очерки по истории танцевальной музыки / М. С. Друскин. – Л. : Ленинградская филармония, 1936. – 205 с.
8. Житомирский Д. Роберт Шуман : Очерк жизни и творчества / Д. Житомирский. – М. : Музыка, 1964. – 880 с.
9. Кужелева О. Неактуальный стиль як феномен композиторської поетики ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 / Олена Олександрівна Кужелева ; Одеська держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. – Одеса, 2003. – 17 с.
10. Кюрегян Т. С. Форма в музыке XVII–XX веков / Т. С. Кюрегян. – 2-е изд. – М. : Композитор, 2003. – 383 с.
11. Ливанова Т. Музыкальная драматургия Й. С. Баха и её исторические связи. Ч.1. Симфонизм / Т. Ливанова. – М.–Л. : Музгиз, 1948. – 231 с.
12. Мазель Л. Строение музыкальных произведений / Л. Мазель. – Л.–М. : Музыка, 1979. – 536 с.
13. Манукян Э. Сюита / Э. Манукян // Музыкальная энциклопедия : в 6-ти томах. – М. : Сов. энциклопедия, 1981. – Т. 5. – С. 359–363.

14. Неклюдов Ю. И. Сюита / Ю. И. Неклюдов // Музыкальный энциклопедический словарь. – М., 1990. – С. 529.
15. Носина В. О символике «Французских сюит» И. С. Баха / В. Носина. – М. : Классика-XXI, 2006. – С. 67–151.
16. Оганова Т. Английская вёрджинальная музыка : проблемы формирования инструментального мышления : дис. ... канд. искусствоведения / Оганова Т. – М. : РГИ им. Гнесиных, 1994. – 238 с.
17. Петраш А. Жанры позднеренессансной инструментальной музыки и становление сонаты и сюиты / А. Петраш // Вопросы теории и эстетики музыки : сб. статей. – Л., Музыка, 1975. – Вып. 14. – С. 177–201.
18. Пикалова Н. Б. Камерная инструментальная сюита в русской советской музыке 60-х – первой половины 80-х годов : (Теорет. аспекты жанра) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 / Пикалова Нина Борисовна ; Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова. – Ленинград, 1989. – 24 с.
19. Попова Т. Танцевальные жанры и формы / Т. Попова // Музыкальные жанры. – М. : Музыка, 1968. – 86 с.
20. Риман Г. Сюита // Музыкальный словарь / Г. Риман ; [пер. с 5-го нем. изд. Б. Юргенсона, доп. рус. отд., сост. при сотрудничестве П. Веймарна [и др.] ; пер. и все доп. под ред. Ю. Энгеля]. – М.–Лейпциг : П. Юргенсон, 1901–1904. – С. 1236–1237.
21. Розеншильд К. К. Музыка во Франции XVII – начала XVIII века / К. К. Розеншильд. – М. : Музыка, 1979. – 168 с.
22. Салдан С. О. Жанрово-стильові моделі у фортепіанній творчості львівських композиторів ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 / Салдан Світлана Олександрівна ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – К., 2006. – 17 с.
23. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей / С. Скребков. – М. : Музыка, 1973. – 447 с.
24. Соколов О. К проблеме типологии музыкальных жанров / О. Соколов // Проблемы музыки ХХ века : сб. статей. – Горький: Горьк. консерватория, 1977. – С. 12–59.
25. Старчеус М. Новая жизнь жанровой традиции / М. Старчеус // Музыкальный современник. – М. : Сов. композитор, 1987. – Вып. 6. – С. 45–68.
26. Тукова І. Функціонування інструментальних жанрових моделей західноєвропейського бароко в українській музиці другої половини ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 / Тукова І. – К., 2003. – 19 с.
27. Фраёнов В. П. Циклические формы / В. П. Фраёнов // Музыкальный энциклопедический словарь. – М., 1990. – С. 615.
28. Цуккерман В. А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм / В. А. Цуккерман. – М. : Музыка, 1964. – 159 с.
29. Яворский Б. Сюиты Баха для клавира / Б. Яворский // М. : Классика-XXI, 2006. – С. 23–65.
30. Ямпольский И. М. Сонаты и партиты для скрипки соло И. С. Баха / И. М. Ямпольский. – М. : Музгиз, 1963. – 72 с.
31. Blume F. Studien zur Vor-geschichte der Orchestersuite im 15 und 16 Jahrhundert / F. Blume. – Leipzig : F. Kistner, 1925. – 151 s.
32. Fuller D. Suite / D. Fuller // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. 24. – London, 2001. – 665 p.
33. Nef K. Geschichte der Sinfonie und Suite / K. Nef. – Leipzig : Breitkopf u. Härtel, 1921. – 344 s.

УДК 78.25; 78.441

Д. П. МАКСИМЕНКО

ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ ЗАСАДИ КОНЦЕРТУ ДЛЯ САКСОФОНА З ОРКЕСТРОМ ОЛЕКСАНДРА ГЛАЗУНОВА

Стаття присвячена вивченню оригінальності задуму та способу його втілення у першому російському концерті для саксофона з оркестром, його стилістичним рисам. Здійснено порівняльну характеристику двох інтерпретаційних версій – американського саксофоніста Ежена Руссо та грецького – Теодора Керкезоса. Вони суттєво відрізняються між собою як за манерою виконання, так і в сенсі темпово-агогічних прочитань окремих розділів, розумінні їх драматургічного навантаження.

Ключові слова: концерт, саксофон, інтерпретація, стилістика, темп, динаміка, агогіка, композиція.

Д. П. МАКСИМЕНКО

ИНТЕРПРЕТАЦИОННЫЕ ПРИНЦИПЫ КОНЦЕРТА ДЛЯ САКСОФОНА С ОРКЕСТРОМ АЛЕКСАНДРА ГЛАЗУНОВА

Статья посвящена изучению оригинального замысла и принципов его воплощения в первом русском концертном произведении академического направления для саксофона с оркестром, его стилистических черт. Осуществлена сравнительная характеристика двух во многом противоположных интерпретаций – американского саксофониста Эжена Руссо и греческого – Теодора Керкезоса. Обе интерпретации существенно отличаются друг от друга как манерой и стилем исполнения, так и в плане темпово-агогических прочтений отдельных разделов, их драматургических функций.

Ключевые слова: концерт, саксофон, интерпретация, стилістика, темп, динаміка, агогіка, композиція.

D. P. MAKSYMENKO

INTERPRETATION OF ALEXANDR GLASUNOV' CONCERTO FOR SAXOPHONE AND SYMPHONIC ORCHESTRA

The article is devoted to the studying of genre of the saxophonic concerto as a first XX-century composition of the concert form of the poem type. The specific poetic and stylistic features of this composition are analyzed. The connection between Glasunov' musical language and modern tendencies of XX century musical art (neostilistic feturres) s observed. The comparative features of the two different snterpretations are obsersed (an american saxophonist E. Russo and Greek saxophonist T. Kerkezos).

Key words: concerto, saxophone, interpretation. formbuilding. tempo, dynamic, agogic, composition.

Українські вчені-музикознавці, зокрема виконавці-практики все частіше торкаються питань, пов'язаних із дослідженням концертного репертуару, адресованого тому чи іншому музичному інструменту. Останнім часом актуальною є тема, що стосується дослідження такого інструмента, як саксофон. Адже в радянський період він вважався «буржуазним» інструментом, і не часто потрапляв у поле зору науковців. Тому відсутність достатньої кількості системних досліджень, присвячених концертному репертуару для саксофона в широкому жанрово-стильовому спектрі, сприяє більш глибокому зануренню в цю проблему.

Провідними українськими вченими, які комплексно досліджують історію, теорію і практику гри на саксофоні, є В. Апатський [2], В. Авілов [1], М. Крупей [7], Т. Марценюк [8]. Отримали широкий резонанс наукові статті молодих концертуючих музикантів, зокрема, значним внеском у сучасне саксофоновознавство є праці А. Понькіної [9], яка докладно розглядає шляхи становлення та сучасні жанрові різновиди сонати для саксофона і фортепіано.

Метою статті є дослідження ролі саксофона як сольо-концертного інструмента на прикладі Концерту для саксофону і струнних Олександра Глазунова.

Твір був написаний у 1934 році під час перебування композитора у Франції. Цей опус належить до таких, що позначені духом експериментаторства передусім на рівні засобів виразності та формобудови. Окрім цього, у 30-х роках ХХ ст. було написано Концерт-баладу для віолончелі з оркестром (1931) з присвятою видатному іспанському віолончелісту Пабло Казальсу, Квартет для саксофонів (1933), обробки церковних піснеспівів для чоловічого хору (1932–1934), Фантазію для органу (1935), присвячену французькому органісту М. Дюпре. Пошук та розкриття автором тембрової своєрідності окремих інструментів, творче використання їх семантичної амплітуди – свідчення абсолютної зрілості креативного потенціалу О. Глазунова на останньому відтинку життя.

Звернення видатного російського Майстра до саксофона викликало, за словами дослідниці творчості О. Глазунова М. Ганіної, нерозуміння з боку музикантів. Сам автор, будучи особливо прихильним до побутових форм музикування та естрадно-розважальної музики, визнавав: «Як це не дивно, але мені подобається джаз. У ньому трапляються чудові ритми. Проте, як зазначав Вагнер, це сукупне мистецтво. В ньому важко відрізнити творчість від виконання» [3, с. 309]. Зацікавленість джазом, який з'явився на теренах музичної культури Європи в 10-х роках ХХ століття, викликала бажання ближче «познайомитися» з саксофоном, й першим кроком у цьому напрямі був Квартет для саксофонів. За словами самого Глазунова, твір вийшов до певної міри стилізованим: перша частина була «дещо американізованою», а фінал – «у доволі грайливому стилі» [5, с. 410]. Композитор залишився цілком задоволеним першим прижиттєвим виконанням квартету, зазначаючи в одному із своїх листів, що «звучність ансамблевого поєднання була повною, оригінальною та своєрідною» [5, с. 421].

Слід зауважити, що перше звернення до саксофона переконало Глазунова в можливості більш широкого його використання, аніж це робилося у джазових оркестрах, де увага акцентувалась лише на своєрідних художніх властивостях інструмента. Тому наступним кроком в оволодінні новим тембровим звучанням було створення Концерту для саксофона та струнного оркестру, де композитор поставив цей інструмент на один художній щабель з тими струнними і духовими, чия «історія» в якості сколюючих уже давно стала класичною.

Концерт присвячено відомому данському саксофоністу Сігурду Рашеру, з яким композитор консультувався під час роботи над твором і який ще за життя Глазунова виконував твір з великим успіхом. Серед його інтерпретаторів – французький саксофоніст М. Мюль, соліст оркестру Республіканської гвардії. В одному з листів до М. Штейнберга від 4 червня та 21 листопада 1934 року композитор повідомляє: «Концерт для саксофона я вже [...] закінчив у партитурі і в клавірі і днями почую його у виконанні француза Мюля і датчанина Рашера. Концерт для саксофона увійде до програм багатьох концертів в Англії та Скандинавії» [4, с. 81].

Цікаво, що при виданні твору у 1936 році «Alphonse Leduc», поряд зі своїм іменем Глазунов поставив ім'я саксофоніста Петіо, якому належить ряд аплікатурних та агогічних рекомендацій. Струнний склад оркестру доволі вдало «відтінює специфічний тембр солюючого інструмента. Різноманітні *divisi* струнних у партитурі надають звучанню оркестру вагомій насиченості, що, на думку композитора, до певної міри мало замінити відсутність духової групи» [4, с. 81].

Слід зауважити, що Концерт для саксофона О. Глазунова є одним з яскравих здобутків російської композиторської школи в галузі розбудови духового репертуару. Завдяки чітко окресленому національному колориту та характерним стилістичним рисам музичної мови саксофоністи-виконавці доволі часто залучають цей твір до своїх концертних програм, називаючи його «Російським концертом». І дійсно, в основі тематизму – образно-семантична сфера, що викликає яскраві асоціації з елементами індивідуального стильового словника

відомих попередників композитора – О. Бородіна, М. Римського-Корсакова (учителя і наставника О. Глазунова), П. Чайковського, С. Рахманінова. Серед характерних рис Концерту знаходимо епіко-богатирські настрої Бородіна, виважену розповідність Римського-Корсакова, елегійність лірики Чайковського, витончену орнаментальність Рахманінова. Це не означає, що твір не має свого індивідуально-стилістичного «обличчя», навпаки: переінтонування типових для російського фольклору мелодичних послівок та зворотів, асиміляція семантичних знаків, що склалися в російській композиторській школі ХІХ століття, надали йому яскравої національної тотожності, осягнення та відтворення Глазуновим величного «духу» народу, його специфічної ментальної аури.

Зрозуміло, що вибір Глазунова саксофона як солюючого інструмента передбачав застосування і типових рис музичного мислення ХХ століття, які й знайшли своє відображення у композиції твору, а саме: ускладненні гармонічної вертикалі, поліфонізації фактури, іррегулярному метроритмі, використанні широкої теситури партії соліста, віртуозності хроматичних пасажів та секвенцій у чергуванні з експресією мелодичних ліній саксофонних solo. Образно-емоційний світ Концерту для саксофона співзвучний із музичною атмосферою Скрипкового та Першого фортепіанного концертів композитора, де переважає розмаїття світлих ліричних настроїв, котрі «перетікають» один в одного, не порушуючи неспішного плину розвитку.

Одночастинність Концерту органічно поєднує риси сонатності та умовної циклічності; принцип монотематизму виявляється завдяки регулярному проведенню початкової теми, радше мотива-«зерна», що з'являється у драматургічно важливих моментах інтонаційного розгортання.

Унісонно-величава тема, яка відкриває твір (тт. 1-4), за своїм образним змістом, мелодикою та фактурою є досить близькою до епічних тем О. Бородіна, позначених богатирським розмахом та статечністю. Тема-епіграф, викладена tutti оркестру, на органному пункті доміанти плавно переходить у поліфонічну фактуру, де, завдяки *divisi* перших скрипок та альтів, звучить майже як хорова партитура з безліччю імітацій та перекличок. Світла лірика інструментального «хору» проектує образну сферу головної партії, викладеної у партії соліста-саксофоніста. Мрійлива задушевність і прозора легкість цієї теми (тональність *Es-dur* (ц.1), підкреслена розсосередженими репліками оркестру, струменіє у звукову височину; досягнувши вершини, вона плавним секвенційним рухом «спадає» до витриманої, але в метричному відношенні по-різному акцентованої саксофоновій педалі. Проста двочастинна форма головної партії, де другий період є логічним продовженням першого, позначена певними елементами розробковості вже у межах експонування. Виразні й тривалі секвенційні ланки, елементи мотивованої роботи, модуляційний план приводять до появи теми вступу, яка завершує цей розділ, надаючи йому рис стрункості й гармонійності.

Побічна партія (*g-moll*) поглиблює сферу ліричних образів, але в дещо іншому ракурсі: граційно-вишукана, з тріольно-орієнтальним типом мелодики та ледь помітним відтінком смутку, вона викликає в уяві слухача асоціації з далеким і прекрасним образом таємничої «Шехеразоди» Римського-Корсакова. Широкі мелодичні фрази солюючого саксофона плавними «хвилями» хроматизованих пасажів розгортаються на тлі скупой гармонічної підтримки оркестру (цц. 5–8). Як і для попередньої теми, побічній партії притаманні елементи розробковості у вигляді секвенцій, хоча органний пункт оркестру підкреслює гармонічну стабільність. Тема вступу, яка знову з'являється у своїй початковій тональності (*Es-dur*, ц. 9), одночасно служить своєрідним підсумком експозиції та мелодико-гармонічним переходом до наступного розділу.

Типову для сонатного алегро розробку Глазунов заміняє доволі масштабним епізодом (*Andante*, цц.11–21), який з огляду на вільний, поемний принцип розгортання тематизму, виконує функцію повільної частини циклу. Чітко окреслена проста тричастинність цього розділу із відповідним тонально-модуляційним планом (*Ces-dur*, *Es-dur*, *Ces-dur*, *E-dur*, *Es-dur*) створює витончений звуковий колорит, збагачений імітаційними підголосками у партії оркестру. Образно-емоційний світ розділу відзначається виразною романсовою наспівністю із локальними вершинами-кульмінаціями; тріольні пасажі в партії соліста та оркестру,

підкреслені короткими мотивами, викликають асоціації із самозаглибленими Adagio фортепіанних концертів С. Рахманінова. Як і в темах експозиції, в Andante мають місце розвиткові моменти, але вони радше розгортаються у варіантно-варіаційному руслі. Поступово лірична тема набуває більш драматичного й схвильовано-піднесеного характеру, досягаючи емоційного «піку» (*passionato*, с. 14 клавiру, 145 такт). Пристрасний монолог саксофона логічно підводить до сольної каденції (с.16 клавiру, 164 такт), яка за рахунок постійної зміни темпів, штрихів, регістрів відзначається віртуозністю та блиском. Побудована на елементах тематизму вступу та експозиції, каденція пов'язана з інтонаційною сферою композиції і є важливим шаблоном у подальшому розгортанні музичного матеріалу.

Цікавим у драматургії Концерту є наступний розділ (ц. 22), який повертає до вихідної тональності Es-dur та одночасно слугує інтонаційним «базисом» подальшого музичного розгортання. Спонтанно-хаотичні октавні ходи в партії соліста поступово викристалізуються у карбовану тему фугато, інспіровану енергією цілеспрямованого поступу. Чіткий і пружний тематизм із виразно окресленим ритмом артикулюється солістом-саксофоністом у тональності c-moll, а подальше (у тональному відношенні) підключення інших інструментальних голосів (першої скрипки, віолончелі, альту) із строго утриманим протискладненням створює потужний заряд енергії, що підкреслюється індивідуалізованими мелодичними контрапунктами (цц.25–28). Поступове хвилеподібне динамічне наростання ніби «розчиняє» поліфонічну фактуру і переводить її у площину гомофонно-гармонічної вертикалі. У кульмінаційному епізоді з'являється трансформована тема фугато, яка набуває рис скерцозності. В інтенсивне розгортання (вже в гомофонно-гармонічному руслі) основної теми фугато Глазунов майстерно «вмонтовує» тему попереднього Andante, котру подано у ритмічному збільшенні в партії соліста (ц. 33) і звучить широко та наспівно. Активний інтонаційний розвиток цієї теми (секвенційність, імітаційність) на тлі пружної ритміки теми фугато у партії оркестру створюють яскравий політембровий ефект, де оксамитове звучання саксофонового solo у доволі високому регістрі контрастує із насиченою фактурою струнних.

Реприза Концерту дзеркальна (ц. 37), її виклад збігається із побічною партією, яку інтонує соліст. Цікаво, що композитор на межі побічної та головної партій знову використовує лапідарний мотив вступу, що є ознакою монотематичної організації цілого. Головна партія в експозиційному вигляді не з'являється: її замінює тема Andante в основній тональності Es-dur (ц. 41). Досить розлога кода, побудована на трансформованих елементах практично усіх провідних тем твору, підсумовує розгортання основних образно-емоційних перипетій, зосереджуючись на демонстрації багатих виразових можливостей солюючого саксофона (кантиленні фрази широкого дихання, швидка зміна регістрів, віртуозні пасажі у вигляді хроматичних гам та арпеджіо тощо).

Підсумовуючи спостереження, присвячені концепції Концерту для саксофона і струнних О. Глазунова, слід зауважити, що композитор у цьому жанрі не пішов шляхом наслідування традиційної тричастинної структури на кшталт сонатно-симфонічного циклу. Обираючи як пануючу образно-емоційну стихію лірики, Глазунов основну увагу сконцентрував на відтворенні широкого спектра градацій у її межах: від проникливої чуттєвості – до пристрасного монологу-речитативу. Зрозуміло, що традиційний цикл класичного типу не цілком відповідав подібній мірі індивідуалізації авторського задуму. Сонатно-поемна монотематична композиція з вільним чергуванням епізодів різної емоційної напруги дала можливість Глазунову створити новий, оригінальний тип сольного концерту.

Зазначимо принагідно, що непересічні художні якості твору, багатство його образного світу викликали до життя численні переклади для інших солюючих інструментів. Так, І. Сафонов зробив переклад цього твору для альту з оркестром (1948), А. Штарк – для кларнета (1949), Н. Зуєвич – для фагота (1954). Це – свідчення компетентності композитора в галузі духового виконавства, а також високого художнього рівня твору.

Незвична поемна композиція Концерту із свободою розгортання та виникненням усе нових ліричних образів ставить перед виконавцями серйозні художні завдання, вирішення яких кожен реалізує індивідуально. Підкреслимо: співвідношення об'єктивного та суб'єктивного первнів у процесі інтерпретування музичного твору відображає проблему, котра окреслює межі

виконавської уяви в ході трактування авторського тексту. Доцільною видається думка В. Апатського, який особливо наголошує на тому, що «таїнство виконавського мистецтва – це таїнство індивідуальності музиканта, його виконавський досвід, спеціальні професійні знання і загальна культура» [2, с. 303]. Саме це зумовлює органічність художньо виправданого поєднання раціонального та емоційно-чуттєвого начал у драматургічному задумі твору.

Зрозуміло, що академічна інтерпретаційна версія Саксофонного концерту Глазунова передбачає певний тип звукотворення – європейський, на противагу американській джазовій традиції. Окрім того, характерний російський національний колорит, втілений композитором у розгорнутій одночастинній формі з рисами сонатності, поемності та майстерним використанням принципу монотематизму, спонукає соліста-саксофоніста до логічно вибудованої музично-образної концепції, її цілісності, проникливого відчуття семантики тематизму – тобто до рішень, де темпові співвідношення та виконавська техніка є динамічними чинниками наскрізної композиції, збагаченої контрастами тематизму.

Високий художній рівень реалізації першого російського саксофонного концерту, його широка популярність викликали до життя множинність виконавських версій-варіантів, які посіли належне місце у просторі європейської та американської традиції. Варто зауважити, що інтерпретація твору представниками різних національних виконавських шкіл при порівняльному аналізі дозволяє по-справжньому осягнути незвичність художнього задуму композитора, звернути належну увагу на чільні та маргінальні елементи композиції (в тому числі – манера гри струнного оркестру, штрихова та артикуляційна палітра тощо), які відтворюють масштабність епіко-драматичного мислення Глазунова.

Як найбільш переконливі приклади було обрано інтерпретації американського саксофоніста Ежена Руссо та грецького Теодора Керкезоса. Вони суттєво різняться між собою як за стилем інтонування, так і в сенсі співвідношення темпів окремих розділів, динамічних та агогічних градацій. Якщо манері виконання грецького музиканта притаманне більш академічне прочитання авторського тексту, то американський музикант культивує джазову манеру донесення авторського стилю, захоплюючись карколомними віртуозно-технічними складовими художнього цілого. Навіть час тривання Концерту в обох виконавців різний: у грецького музиканта – 14`49, в американського – 14`, що свідчить про індивідуальне трактування авторських темпових ремарок, різне розуміння сутності агогічних завдань. Інтерпретаційна розбіжність має місце й у функційному навантаженні струнного оркестру: в американській версії – це невибагливий супровід із акцентуацією суто технічних моментів, а в грецькій оркестр виступає повноцінним співучасником концертного «дійства», який повсякчас вступає з солістом у діалог. Відтак, стилі виконання є цілком контрастними: грецький музикант тяжіє до коректно-академічної манери гри, американський – до quasi джазової.

Вступу та головній партії в інтерпретації Т. Керкезоса притаманна неспішна розповідність (як одна із характерних рис російської музичної класики загалом), темброва насиченість, надзвичайна виразність та чітка диференціація оркестрових голосів. Головна партія приваблює широтою дихання мелодичних фраз, підкреслено виразною кульмінаційністю, диференційованим динамічним плином. Натомість інтерпретація цих розділів Е. Руссо позначена деякою поспішністю (за рахунок більш швидкого темпу), динамічною одноманітністю, перебільшеним захопленням суто технічними моментами. Менш виразно звучить в його інтерпретації і супровід оркестру, де загальна звукова маса нівелює характерне темброве забарвлення окремих інструментальних голосів.

Побічна партія Концерту теж трактується виконавцями по-різному: у Керкезоса – це замилування меланхолійно-задумливою лірикою, у Руссо – легка, quasi вальсова танцювальність, котра в процесі поступового темпового прискорення набуває бравурно-віртуозного блиску. Слід підкреслити, що більш жваві темпи американського саксофоніста у багатьох моментах позбавляють авторський почерк Глазунова національної самобутності (неспішність розгортання, увага до інтонаційних та ладово-гармонічних деталей), подекуди перетворюючи її у віртуозно-технічний екзерсис, який демонструє слухачеві віртуозні можливості саксофона.

Епізод *Andante* Керкезос трактує як витончену сферу лірики із безперервністю мелодичного розгортання та яскравими динамічними барвами. Руссо ж (при більш рухливому темпі) інтерпретує цей епізод у дусі схвильованої розповіді, з дещо драматичним «надривом» у підвищеному емоційному тонусі. Невпинне *accelerando* впродовж тривалого відрізка часу із досягненням кульмінаційної вершини (ц. 15, 154 такт) робить не цілком логічним у темповому відношенні спад до початку каденції, яка трактується американським саксофоністом надто бравурно. Каденція грецького музиканта приваблює не стільки технікою виконання, скільки логікою темпових переходів, побудовою фраз, контрастом динаміки.

Наступне фугато (ц. 24) у трактуванні грецького музиканта зачаровує правильно обраним темпом, при якому зберігається чіткість артикуляції, а також витриманими штрихами у всіх інструментальних голосах, включаючи соліста, що надає загальному звучанню особливої стильності. Американський музикант інтерпретує цей розділ більш однопланово у динамічному сенсі, тому існує розбіжність між штрихами соліста й оркестру. Кода вражає віртуозністю виконання обох солістів, причому Руссо обирає настільки швидкий темп (*Presto* замість авторського *allegro*), що подекуди починає страждати артикуляція: потужна звукова «лавина» нівелює чітке артикулювання окремих тонів.

Обидві інтерпретаційні версії по-своєму переконують слухача у своєму праві на існування на концертній естраді, обираючи ті чи інші стильові пріоритети.

ЛІТЕРАТУРА

1. Авилов В. Сольный концертный репертуар саксофониста: исторический обзор / В. Авилов // Музичне мистецтво / Зб. наук, статей. – Донецьк, ТОВ «Юго-Восток, Лтд», 2005. Вип. 5. – С. 249–255.
2. Апатский В. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства / В. Апатский. – К. : НМАУ, 2006. – 430 с.
3. Ганина М. Александр Константинович Глазунов. Жизнь и творчество / М. Ганина. – Л. : Гос. муз. издат, 1961. – 390 с.
4. Глазунов А. Исследования, материалы, публикации, письма. – Т. 2 / А. Глазунов. – Л. : Музыка, 1960. – 570 с.
5. Глазунов А. Музыкальное наследие. – Т. II / А. Глазунов. – Л. : Музгиз, 1960. – 212 с.
6. Глазунов А. Письма, статьи, воспоминания / А. Глазунов. – М. : Музгиз, 1958. – 550 с.
7. Крупей М. Шляхи формування художньо-виразного мислення виконавця-саксофоніста / М. Крупей // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА ім. А. В. Нежданової. Вип. 4, кн. 2. – Одеса, 2003. – С. 258–268.
8. Марценюк Т. П. Методика викладання гри на духових інструментах / Т. П. Марценюк. – Ч. I. – К., 2006.
9. Понькіна А. Нові виконавські прийоми гри в сонатах для саксофона 70–90-х років ХХ століття / А. Понькіна // Вісник Луганського національного педагогічного університету ім. Т. Шевченка : Педагогічні науки : [зб. наук. статей]. – Луганськ : Альма-матер, 2008. – № 4 (143). – С. 213–220.

УДК 78.01

О. Ю. МЕЛЬНИК

МИСТЕЦЬКА МУЗА ІВАНО-ФРАНКІВСЬКА (ДО 350-ЛІТТЯ МІСТА)

Головним аспектом дослідження художньо-мистецького потенціалу м. Івано-Франківська став творчий колектив – мистецьке об'єднання «Елегія» і віхи його біографії, напрями багатогранної діяльності, пріоритети творчих пошуків та перспективи росту в контексті першого десятиліття ХХІ ст.

Ключові слова: мистецьке об'єднання, академічний хор, симфонічний оркестр.

О. Ю. МЕЛЬНИК

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ МУЗА ИВАНО-ФРАНКОВСКА (К 350-ЛЕТИЮ ГОРОДА)

Главным аспектом исследования художественно-творческого потенциала Ивано-Франковска стал творческий коллектив – художественное объединение «Элегия» и вехи его биографии, направления многогранной деятельности, приоритеты творческих поисков и перспективы роста в контексте первого десятилетия XXI ст.

Ключевые слова: художественное объединение, академический хор, симфонический оркестр.

O. U. MELNIK

ARTISTIC MUSE IVANO-FRANKIVSK (UP TO 350 YEARS OF CITY)

The main aspect of the study of art and artistic potential of Ivano-Frankivsk was the creative team – art of the «Elegy» and the milestones of his biography, directions multifaceted activities, priorities of creative research and prospects for growth in the context of the first decade of XXI century.

Key words: art association, choir and symphony orchestra.

Івано-Франківськ у прикарпатському регіоні – місто зі славними мистецько-культурними традиціями. Культурна парадигма – невід'ємний атрибут його духовного життя, важлива складова його суспільного організму. Вона додає, без сумніву, вагому частку до формування загального культурно-мистецького обличчя України. Цілком імовірно, що до цього спричиняється геополітичне положення Прикарпаття. Будучи в осередді культурологічного простору Європи, Прикарпаття, наче сполучний місток, єднає в собі західноєвропейські віяння й автентичне українське коріння, що тягнеться до культурних надбань і духовно-творчих шукань Центральної та Східної України.

У численних культурологічних, музично-критичних і теоретичних дослідженнях, дотичних тією чи іншою мірою до музичної україністики, часто фігурує Галичина й, зокрема, мистецька аура й художньо-музичний потенціал прикарпатського обласного центру – Івано-Франківська, міста з давніми традиціями, міста, якому виповнилося 350 років з дня заснування. Не останнє значення в цьому дискурсі мають огляд і загальна оцінка діяльності івано-франківських творчих колективів, які виразно й переконливо презентують мистецько-культурне обличчя прикарпатського краю. До «Станіславського феномена», який уособлений постатями унікальних у своїй неповторно-індивідуальній стилістиці письменників Ю. Андруховича, Ю. Іздрика, оригінальних майстрів пензля А. Звіжинського, Я. Яновського, Т. Яремака та інших, цілком природно долучаються місцеві музичні колективи, заслужено визнані як на теренах України, так і за її межами. Це передусім камерний оркестр «Harmonia mobile», муніципальний хор «Галицькі передзвони», Гуцульський ансамбль пісні і танцю обласної філармонії та багато інших. У цьому стислому, вимушено вибіркового переліку достойне місце займає мистецьке об'єднання «Елегія».

Концертна діяльність МО «Елегія» неодноразово ставала об'єктом активного рецензування та відображена в показових критично-аналітичних публікаціях вітчизняних науковців і відомих в Україні музикознавців: Л. Пархоменко, Л. Дичко, Г. Конькової, В. Кострижа, Н. Костюк, Д. Назарчук, Г. Пflugатора, Н. Толошняк, Л. Анікієнко та ін. Схвальні відгуки на концерти колективу знаходимо і в зарубіжній пресі – польській, німецькій. Однак у цих матеріалах відсутнє комплексне представлення усіх сфер діяльності мистецького об'єднання «Елегія». Тому метою статті є спроба окреслити і дослідити віхи творчої біографії

колективу, напрями його багатогранної діяльності, пріоритети творчих пошуків і перспективи росту – у сучасному вимірі, у контексті першого десятиліття ХХІ ст.

Мистецьке об'єднання – таке почесне й фундаментально-класифікаційне означення присвоєне «Елегії» як концертно-виконавській одиниці, яка налічує близько сотні кваліфікованих музикантів. Більшість з них – студентська молодь віком від 17 до 30 років, яку в загальному складі МО доповнюють викладачі музичних закладів міста. Художніми керівниками об'єднання незмінно виступають Юрій та Любов Серганюки.

Від 2001 року мистецьке об'єднання «Елегія» є справжнім симбіозом різних виконавських колективів, творчих сил, артистичних резервів міста. Сьогодні творчий організм «Елегії» – один із найбільш масштабних, комплексних і водночас системно зорганізованих у Прикарпатському краї. Багатоликість «Елегії» як своєрідного мега-musikus аргументується таким чином: до її складу входять академічний мішаний хор, симфонічний і камерний оркестри, духовий квінтет, кілька квартетів (струнний, вокальний), у тому числі й квартет саксофоністів. Цілком природно, що виконавський склад цього складно-структурованого колективу доповнюють солісти-вокалісти та солісти-інструменталісти.

Такий «поліфонічний» арсенал виконавських сил «Елегії» імпонує потужністю звучання, здатністю втілювати величні вокально-симфонічні полотна, вражати колективно-наснаженою енергетикою музично-звукового дійства. Попри те слід відзначити і його «мобільність» та трансформативну сутність, традиційно притаманну колективному музикуванню «Елегії»: здатність виділяти зі свого макроорганізму окремі виконавські мікроколективи, ансамблі, а також повсякчас долучати до своїх концертних маніфестацій і сталого «ядра» свіжі артистичні таланти, віднайдені на обрях музичного життя Івано-Франківська.

Фундаментальною основою мистецького об'єднання став хор «Елегія». Музична громадськість міста визнає його в надрах МО справжнім «ветераном», з більш ніж 10-літнім стажем подвижницької роботи. Назва хору як символ первістка та ініціюючого імпульсу до утворення об'єднання, була збережена й надалі. Милозвучне його наймення було присвоєне згодом усій «надбудові» цього структурно багаторівневого мистецького утворення.

Історія цього колективу нині налічує більше ніж півтора десятиліття. Ситуація, що була спонукою до його виникнення, доволі прикметна. Пов'язана вона з державним екзаменом випускників 1993 року музично-педагогічного факультету Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника. Факультетський хор, що налічував 47 учасників-хористів, після складання іспиту одностайно зініціював утворення хору «Елегія», бажаючи продовжити його життя – уже не як студентського гурту, а як самостійного професійно-академічного колективу, що об'єднав щирих прихильників і пропагандистів вітчизняного хорового мистецтва¹.

У цьому відданому жесті з'єдналося різне: шана й любов до викладачів – керівників хору, почасти й ностальгія за студентськими роками та, головне, усвідомлення художньої і просвітницької сили хорового «слова», в якому так органічно бринить українська душа, музична струна прикарпатського краю.

Суттєвим фактором ентузіастичної інтенції молодих хористів, що покидали стіни рідної alma mater, було й патріотичне переконання, прагнення докласти власних зусиль до пропагування надбань національного хорового мистецтва не лише в місті, а й у регіоні та на обширі України.

Першим кроком до модифікації акапельного гурту молоді «Елегії» стала ідея хористів набути нового досвіду в роботі з оркестром. Приєднання симфонічного оркестру до хорової

¹ Уже через два місяці після шойно описаних подій розпочалися регулярні репетиції новоствореного молодіжного хору, інтенсивна підготовка різнопланової концертної програми. 25 серпня 1993 року стало днем народження хорової «Елегії», якій судилося згодом переконливо виправдати своє функціонування – спочатку як самостійного виконавською колективу, а згодом як базового підґрунтя мистецького об'єднання «Елегія».

капели виявилось вдалим експериментом. Ясна чистота й благородна гармонія акапельного співу збагатилися барвистою палітрою оркестрового супроводу, що природним чином зумовило й розширення репертуару колективу. У такому модифікованому вигляді «Елегія» існує вже понад десятиліття, маючи у своєму творчому доробку світлосяйні духовні композиції акапельного складу й монументально величні вокально-симфонічні фрески.

Біля джерел професійної майстерності й подальшого мистецького шліфування хору «Елегія» стояв і дотепер незмінно виступає провідний викладач Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника, заслужений працівник культури України, доцент Юрій Серганюк. Творча особистість Ю. Серганюка, художнього керівника студентського хору, слугує для хористів взірцем органічного поєднання в одній особі талановитого педагога, чуйного музиканта, хорового диригента з неабияким творчим хистом і професіоналізмом, а також непересічної людини, що повсюдно випромінює доброзичливість, інтелігентну толерантність і одухотворений артистизм. Його постать, що імponує чутливій душі молодих музикантів, зіграла чи не вирішальну роль у прийнятті ними рішення присвятитися хоровій справі. Хор «Елегія» завдячує йому пізнанням шедеврів хорової класики, високо поцінуючи делікатно виважену, але водночас точно викресану, вправну й змістовну «режисуру» свого керівника-метра.

У процесі поступової кристалізації мистецького об'єднання «Елегія» визначну роль зіграла Любов Серганюк – кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри хорового диригування Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника. Творчий союз цих прикарпатських музикантів можна назвати мистецьким тандемом – з огляду на унікальну синхронізацію їхніх духовних і фізичних зусиль у справі плекання й вишколення «Елегії». Просвітницька й культуротворча місія подружжя Серганюків у багаторічній роботі з хором, оркестром, солістами, юними віртуозами заслуговує найвищого схвалення. Подиву варті їх наполегливість, винахідливі ініціативи, з якими вони торують шлях такого велетенського виконавського конгломерату, виступаючи повсякчас його ідейними натхненниками й наставниками. Окремого відзначення вимагають особливі якості творчої натури Любові Серганюк, яку небезпідставно називають «генератором ідей» і «вічним двигуном» колективу. Артистичне самовираження її як талановитого митця доволі багатогранне. Вона передусім – чудовий концертмейстер (піаністка за фахом), з чого власне й розпочиналося єднання її долі з хором «Елегія». Згодом розкривається нова грань обдарування Л. Серганюк – виступи за диригентським пультом: спочатку як керівника хору, а згодом і симфонічного диригента, що владно координує помахом диригентської палички багатоканальне звучання хору й оркестру. На її плечах лежить не лише виснажлива репетиційна робота, багатогодинні концертні виступи, а й організаційні та господарські функції, які по-своєму теж гарантують колективу його будучину, як і підтверджують шановане на Україні творче реноме МО «Елегія».

Гастрольні поїздки містами України, Польщі, Німеччини, де хор «Елегія» виступав не лише акапельно, а й у супроводі симфонічного оркестру, підтвердили ідею плідного єднання хорового вокалу з магією повнозвучного оркестрового акомпанементу. Пройшовши випробування часу, колектив утвердився в цій комплексно зведеній формі, ступаючи на новий щабель свого творчого становлення.

Новим рубежем в історії функціонування колективу стало присвоєння самодіяльному молодіжному академічному хорові «Елегія» звання народного хору (1997). Його він здобув за заслужену просвітницьку й концертну діяльність на честь п'ятирічного ювілею. Наступний виток творчої біографії «Елегії» пов'язаний із набуттям її широкоформатного вокально-оркестрового колективу офіційного статусу: 18 грудня 2001 року обласна рада Івано-Франківська виступила засновником мистецького об'єднання «Елегія» як комунального підприємства при обласній раді, узявши його під свою опіку й фінансування. Відтоді «Елегія» отримала додаткові шанси для розширення спектра своєї діяльності. До шерехи звітних та святково-віватних концертів, гастрольних турне, участі в музичних фестивалях, конкурсах додалися цикл радіопередач, запис аудіокасет, відеозаписів, концертних виступів. Вони можуть бути трактовані як своєрідна літописна фактографія колективу. Досить важливе значення в цьому ж плані мала публікація тематичної збірки з хорового репертуару «Елегії»,

яка вийшла з друку в США у м. Рочестер¹. Для заокеанської української діаспори це є доречний і щасливий привід прихилитися до джерел української музичної культури.

Репертуарна стратегія й доробок МО «Елегія» – своєрідна візитна картка колективу, як і вираження його ідейно-художньої платформи. Репертуарний фонд «Елегії» дійсно колосальний і багатогранний. Його характеризують, передусім дві головні магістралі творчих інтересів колективу – віддалені за часовою дистанцією вічна музична класика і, з другого боку, новітня музика, живий пульс сьогодення. Різні, з першого погляду, питомі частки світової музичної скарбниці споріднені втіленням високодуховних істин.

Відому сентенцію «музика не має кордонів» підтверджують обрані для репертуару «Елегії» композиції західноєвропейської, української та російської класики – усього понад сотню творів різного стильового спрямування й жанрового походження: меси, кантати, хорові цикли, сюїти, варіації, мініатюри, аранжування, обробки народних пісень. До переліку численних хорових творів слід додати й опрацьований «Елегією» велетенський пласт симфонічної, вокально-оркестрової та камерно-інструментальної музики. А це – кілька десятків симфоній, увертюр, концертів, оркестрових п'єс, квінтетів, квартетів та більш «дрібних» інструментальних ансамблів.

Високу музичну класику – поліфонічне бароко й віденський класицизм – у виконанні «Елегії» презентують інструментальні концерти Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя, А. Вівальді, Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена. Західноєвропейський романтизм XIX ст. – концерти Ф. Шопена, Ф. Мендельсона, К. М. Вебера, вокально-оркестрові композиції Ф. Шуберта, Й. Брамса. Російська композиторська школа представлена творами П. Чайковського, С. Танєєва. Серед численних репертуарних знахідок «Елегії» хотілося б відзначити рідко виконувані на Україні масштабний *Te Deum* Гайдна, Фантазію для фортепіано, оркестру й хору Бетховена, яка у творчості композитора є провісником знаменитої 9-ї симфонії. Поруч із широкоапробованими в концертній практиці взірцями української класичної спадщини (М. Лисенко, В. Вербицький, Д. Бортнянський, А. Ведель, О. Кошиць та ін.), свіжий струмінь у репертуарну панораму колективу вливає творче прочитання творів сучасних українських авторів.

Великою заслугою «Елегії» є намагання «воскресити» несправедливо забуті шедеври світової музичної класики. Так, до нового життя повертає «Елегія» вокально-симфонічні духовні твори композиторів XVIII–XIX ст.²

Яскравим зблиском у репертуарній мозаїці є оркестрові мініатюри австрійських композиторів Ф. Зуппе та Й. Штрауса, які вражають віртуозним і пікантно-запальним «віденсько-росинієвським» духом («Поет і селянин», «Марш», «Кайзервальс» тощо). Подібні розважальні інтермедійні «вставки», тактично впроваджені в масштабну панораму концертів, свідчать про спеціально сплановану режисуру естрадних виступів «Елегії»: філософські й психологічні одкровення вдало чергуються із живим і радісним прийняттям життя. У такому ж смисловому ракурсі – звернення оркестру до симфонічного XX ст. (Дж. Гершвін).

У широкому історико-стилістичному спектрі репертуару «Елегії» чи не найбільш вагому частку складають духовні твори композиторів різних епох, до чого спонукає багатотисячолітня традиція хорового співу, зокрема в акапельній його площині.

Особливого відзначення потребують ініційовані «Елегією» прем'єрні виконання творів сучасних українських композиторів. Так, восени 1998 р. у виконанні колективу вперше на Україні прозвучала масштабна 8-частинна кантата для мішаного хору а капела «Вітражі і пейзажі» Геннадія Ляшенка (на слова І.-Б. Антоніна). Художньо переконлива інтерпретація цього барвного й філософського твору спричинила визнання його кращим твором останніх

¹ Показовою щодо культурно-патріотичної і мистецької концепції МО «Елегія» є назва згаданої збірки – «Наша пісня, наша дума»: у хорове «слово» колектив вкладає своє бачення ролі української пісні в самоідентифікації і творчому самовираженні нації.

² До прикладу, справжнім відкриттям для слухачів стала виконавська інтерпретація «Елегією» «Die Allmacht» Ф. Шуберта і глибоко філософського та лірично насаженого твору «Пісні доли» представника епохи пізнього романтизму Й. Брамса.

років і відзначення здобутків композитора премією ім. М. Лисенка. У рамках фестивалю «Київ-Музик-Фест-98» хор відкрив музичному світові хорові партитури І. Польського, Я. Цегляра та М. Шука. Саме «Елегії» належить пріоритетне виконання фрагментів акапельної опери «Золотослов» Л. Дичко.

Сьогодні географія гастрольних маршрутів колективу широка й розмаїта – Схід і Захід, районні й обласні центри України, Польщі, Румунії, Угорщини та Німеччини. Свої концертні поїздки колектив «Елегії» трактує і як привід для професійного самовдосконалення та перевірки здобутих шаблів виконавської майстерності, і, головне, як своєрідну трибуну чи рупор – для пропаганди високих мистецьких ідеалів кращих здобутків національної і всесвітньої музичної культури.

Участь МО «Елегія» в різноманітних престижних конкурсах, форумах, фестивалях – ще одна творча іпостась колективу, здатного успішно конкурувати у своїй виконавській майстерності з кращими хоровими колективами України¹.

Колектив часто запрошується на авторитетні та знані у світі імпрези: VIII Міжнародний фестиваль «Музичні прем'єри сезону» (Київ, 1998), IX Міжнародний фестиваль «Київ-Музик-Фест» (Київ, 1998), Всесвітній форум «Ехро-Kultur-Forum», що відбувся в рамках мистецької програми Всесвітньої виставки «Експо-2000» в Ганновері (Німеччина, 2000).

Виступи Івано-франківського МО «Елегія» одержують схвальні відгуки на шпальтах місцевої й столичної преси. Свідченням цього є ряд дописів, видрукуваних в обласних та всеукраїнських часописах: «Анонс-Контракт», «Галичина», «Західний кур'єр», «Вперед», «Культура і життя» та ін.. З-поміж них відзначимо ті, що особливо прикметні за назвами, які виразно фокусують оцінний підхід: «Хорова муза України» [2], «Браво, Елегіє!» [3], «Художні відкриття в хоровій музиці» [7], «Давати музиці життя» [9], «Мистецький Олімп України» [1] тощо.

Ще одна грань різнобічної діяльності «Елегії» – її плідна співпраця з видатними музикантами сучасності, відомими виконавцями й композиторами. У сторінки творчої біографії колективу «вписані» постаті народних артистів України Лесі Дичко, Тараса Петриненка, Ніни Матвієнко, заслужених діячів мистецтв України Івана Карабиця, Віктора Кострижа, Володимира Матюхіна, Геннадія Ляшенка, Ольги Бенч-Шокало. «Золоті голоси» України Н.Матвієнко, Т.Петриненко вплітали свій неповторний голос у суголося спільного музикування з хором та оркестром «Елегії». У виконанні колективу неодноразово звучали на сценах України й зарубіжжя музичні твори наших київських композиторів Лесі Дичко, Геннадія Ляшенка, Михайла Шука, Якова Цегляра, а також представника харківської композиторської школи Іллі Польського.

Визначної подією в літописі «Елегії» стала активна її участь у проведенні авторського вечора видатного композитора наших днів Лесі Дичко – лауреата Національної премії України імені Т. Шевченка, народної артистки України, кавалера орденів Володимира Великого та княгині Ольги. Вечір відбувся 25 квітня 2002 року в концертному залі ДМШ №1 Івано-Франківська. Під орудою художнього керівника Ю. Серганюка хор «Елегія» виконав яскраво самобутні композиції видатного майстра хорової музики: «Замок Шамбор» із циклу «Французькі фрески», «Плач» із III розділу хорової акапельної опери «Золотослов», фрагменти з Урочистої літургії. Ефектною окрасою концертного виступу хору стало виконання кантати «Червона калина» для солістів, хору й ударних (на тексти стародавніх українських пісень XIV–XVII ст.), а також «Духовної музики» для сопрано соло з камерним оркестром, сольну партію в якому чудово вела активна сподвижниця Л. Дичко, народна артистка України Ніна Матвієнко².

¹ 1992, 1994 – Всеукраїнські конкурси хорових колективів імені Д. Січинського; 1995 – Міжнародний конкурс імені М.Недзведського в Польщі (Хелм); 1997 – Всеукраїнський конкурс імені М. Леонтовича (Київ); 1999 – I Міжнародний фестиваль-конкурс камерних хорових колективів Ялта-99 «Вікторія» (нагорода – диплом лауреата I ступеня) тощо.

² У контексті творчих контактів «Елегії» з музикантами сучасності варто відзначити спільні її концерти з виконавською елітою самого Івано-Франківська. Підтвердженням цього є особливо колоритні за темброво-інструментальною барвою виступи бандуристки Віолетти Дутчак та акордеоніста

Продовженням просвітницької акції «Елегії» є постійна її увага до творчого доробку професійних композиторів Прикарпаття. Слід відзначити, зокрема, багаторічну й плідну співпрацю «Елегії» з членом обласного відділу НСК України Віталієм Маником. У музичних композиціях нашого земляка «Елегію» приваблюють духовна складова його творчих шукань, а також новаторська й семантично наповнена стилістика музичної мови. Хор і оркестр «Елегії» здійснило озвучення партитури духовного твору В.Маника – «Introitus», його Сюїти з балету «Капрічос» (за мотивами графіки іспанського художника Франциско Гойї), «П'єси» для духових, ударних і фортепіано (у виконанні квартету саксофоністів «Джаз-Класік»). Широкого визнання в публіки набула й неодноразово виконувана «Елегією» епіко-лірична оркестрово-хорова поема В.Маника «Наш край»¹.

Спеціальної уваги заслуговує такий напрям діяльності МО «Елегія», як пошук і підтримка юних виконавських талантів – серед дітей, учнів музичних студій, студентів музичного училища обласного центру. У цьому плані об'єднання «Елегія» – унікальний суб'єкт загальної просвітницько-виховної програми в мистецько-культурному річищі міста Івано-Франківськ. Цей напрям роботи керівників та учасників об'єднання особливим чином виділяє його з-поміж інших виконавських колективів міста й області: виявлення та школа гартування талановитої молоді є для «Елегії» – попри концертно-популяризаторську домінанту – чи не головним пріоритетом. Здійснюється цей корисний для піднесення іміджу фаху музиканта захід у такий спосіб: педагоги шкіл, викладачі музичного училища та інституту мистецтв «делегують» своїх кращих вихованців в оркестр «Елегії», з яким діти проводять репетиції і виступають згодом у «повнометражній» концертній програмі. Естрадне випробування юні обдарування проходять успішно, нічим не поступаючись дорослим, досвідченим виконавцям. Слухання гри юного соліста-віртуоза в супроводі оркестру – завжди велика приємність, а деколи й несподіване відкриття для філармонійної аудиторії. До естетичного задоволення слухачів долучається й почуття, що межує з патріотичним піднесенням – за успіхи педагогів, що випестували таку обдаровану юнь, за добродійну акцію художнього керівника оркестру й животрепетну співпрацю оркестрантів і, зрештою, за творчий квіт нації. Як правило, вчасно «діагностований» «Елегією» талант – з проєкцією на перспективний його ріст – виправдовується. З концертної естради – за участю оркестру «Елегії» – «вистартували» в подальше артистичне життя кларнетист Олег Мороз, який у 17-літньому віці вже став, пройшовши відповідний конкурс, оркестрантом Київської національної опери імені Т. Г. Шевченка (розпочинав свій навчальний шлях у класі викладача О. Мельника), піаністка Олеся Сальвицька (вихованка музичного училища, клас викладача О. Назаренко), що успішно завершує навчання в Німеччині, у Гамбурзькій вищій академії музики і театру. До переліку імен молодих виконавців додамо Ірину Сальвицьку (студентку Вищої музичної академії, м. Ростов, Німеччина), Лілію Прибильську, Христину Стефанюк, Олександра Пухова, Лілію

Владислава Князева. Обидва згадані музиканти – доценти Прикарпатського університету, спеціалісти високого класу у своїй фаховій галузі. В їхньому виконанні прозвучали справжні перлини сучасного інструменталізму: Трипільський концерт для бандури з оркестром П. Олійника, «Пам'яті П'яццоллі» Володимира Зубицького. Доречним буде відзначити, що озвучення цих композицій сприяє популяризації творчості сучасних українських авторів, ознайомлення з якою широкого кола слухачів є надзвичайно актуальним.

¹ Співпраця «Елегії» з музикантами сучасності не обмежується географічними рамками рідного Прикарпаття чи навіть України. У колі її професійних інтересів – творчі контакти з митцями зарубіжжя. Так, уже з 1996 року колектив співпрацює з Гамбурзькою консерваторією (Німеччина), професорами Г. Крьолем, Ф. Вебером. З ними колектив «Елегії» об'єднує співавторство в плануванні та реалізації цікавих творчих проєктів. Окрім того, професор Крьоль співпрацював з оркестром «Елегії» і як диригент, виражаючи при цьому задоволення від спілкування з духовною аурою українських музикантів. До речі, за диригентським пультом оркестру «Елегії» неодноразово стояли й інші диригенти – заслужений діяч мистецтв України Віктор Костриж і наш земляк, відомий у Прикарпатті музикант-симфоніст Андрій Дейчаківський.

Бережну, Ярослава Курільця й Віру Симчич, які успішно проходять або й уже блискуче пройшли шаблі навчання в музичних вузах України та зарубіжжя¹.

І на довершення про головне й, безумовно, показове: наші місцеві «зірочки», що вперше випробували свій артистичний лет під егідою МО «Елегія», неодноразово повертаються – з інших країн, міст і музичних академій – до Івано-Франківська, користуючись можливістю знову пірнути в дивосвіт спільного музикування із симфонічним оркестром. «Елегія» й надалі відкрита до контактів із місцевими музично-освітніми закладами, пропонуючи свою співпрацю як плацдарм для злету юних віртуозів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Болгов В. Мистецький Олімп України / В. Болгов // Українська академія геральдики, товарного знаку та логотипу. – К., 2006. – С. 144–145.
2. Конькова Г. Хорова муза України / Г. Конькова // Культура і життя. – 1998. – 28 жовтня.
3. Костриж В. Bravo «Елегія»! / В. Костриж // Культура і життя. – 2000. – 25 листопада.
4. Костюк Н. Українське музичне мистецтво на «ЕХРО-2000» / Н. Костюк. – К. : Український форум, 2000. – С. 6.
5. Назарчук Д. В дивосвіті музики і муз / Д. Назарчук // Галичина. – 2002. – 19 грудня.
6. Назарчук Д. Л. Серганюк: наші плани – це праця і ще раз праця / Д. Назарчук // Галичина. – 2000. – 10 жовтня.
7. Пархоменко Л. Художні відкриття в хоровій музиці / Л. Пархоменко // Хрещатик. – 1998. – С. 6.
8. Пługатор Г. «Елегія» і творчий тандем Серганюків / Г. Пługатор // Культура і життя. – 2003. – С. 7.
9. Стефурак Н. Давати музиці життя / Н. Стефурак // Галичина. – 2000. – 11 листопада.
10. Толошняк Н. «Елегія» – це шляхетна манера співу і бездоганне інтонування / Н. Толошняк // Галичина. – 1999. – 18 вересня.
11. Хто є хто на Івано-Франківщині // Довідково-біографічне видання. – К. : Українська академія геральдики, товарного знаку та логотипу. – 2003. – С. 176.
12. Premiere im Westen. – Iork : Altlandes Zeitung. – 1996. – S. 2–3.
13. Sangerschar aus der Ukraina offnete die Herzen // Allgemeine Zeitung. – 1996. – 10 october.
14. Ukrainische und rassische Musik // Golfauer Zeitung. – 2000. – S. 2.

УДК 78.082.2

М. М. РУДИК

ЕСКІЗИ ДО ОГЛЯДУ УКРАЇНСЬКОЇ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ МУЗИКИ ОСТАННЬОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТ.: ЦИКЛИ П'ЄС, СОНАТИ

Нові композиторські техніки, увійшовши в простір українського музичного мислення, спричинили рефлексію не тільки над стилістикою, а й над семантичним підґрунтям багатьох

¹ Досить перелічити бодай вибірково музичні твори, які були озвучені в стінах обласної філармонії та на інших концертних сценах міста молодими музикантами, щоби оцінити серйозність, хвилюючу емоційність і віртуозну оснащеність їх виконання. Це – проникливо ліричний і динамічно окрилений до мажорний Клавірний концерт В. А. Моцарта, блискучий Кларнетовий концерт К. Курпінського, поетично натхненний Перший концерт Ф. Шопена, драматичний Третій фортепіанний концерт Бетховена, знамениті Скрипковий концерт Ф. Мендельсона і Другий фортепіанний концерт С. Рахманінова. їх доповнюють зосереджено наспівна «Канцона» С. Танєєва й розкішно технічна та напрочуд тонізуюча «Рапсодія у стилі блюз» Дж. Гершвіна.

жанрів. У статті досліджуються особливості трактування жанрів, які пов'язані із закономірностями класичного і романтичного мислення, але концепційно переосмислених внаслідок впливів авангардного і постмодерного дискурсів.

Ключові слова: прелюдія, постлюдія, соната, інструментальний цикл, національна образність.

М. М. РУДЬК

ЭСКИЗЫ К ОБЗОРУ УКРАИНСКОЙ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XX В.: ЦИКЛЫ ПЬЕС, СОНАТЫ

Новые композиторские техники, войдя в пространство украинского музыкального мышления, обусловили рефлексию не только над стилистикой, но и над семантическим основанием многих жанров. В статье исследуются особенности трактовки жанров, связанных с закономерностями классического и романтического мышления, но концепционно переосмысленных в результате воздействий авангардного и постмодернистского дискурсов.

Ключевые слова: прелюдия, постлюдия, соната, инструментальный цикл, национальная образность.

M. M. RUDYK

THUMBNAILS TO VIEW UKRAINIAN INSTRUMENTAL MUSIC LAST THIRD OF THE TWENTIETH CENTURY.: CYCLES PLAYS SONATAS

New composers' techniques by signing in the space of Ukrainian musical thinking, causing reflection not only on style, but also on the semantic foundation for many genres. This article investigates the interpretation of the features of genres associated with the laws of classical and romantic thought, but conceptual reconsidered due to the influence of avant-garde and postmodern discourses.

Key words: prelude, postlyudiya, sonata, an instrumental cycle, national imagery.

Інструментальна музика останньої третини ХХ ст. позначена важливими творчими досягненнями. Оновлення галузі відбувалося надзвичайно активно. Ось як визначає характер цих змін А. Калениченко: «Стиль неоромантизм і похідна від нього течія неоімпресіонізму стали перехідною ланкою до ситуації постмодернізму. В різних аспектах неоромантизм і неоімпресіонізм найяскравіше заявили про себе у 2-й половині 1970-х у деяких творах Л. Дичко й В. Сильвестрова, у 1980-х – В. Бібіка, В. Губи, В. Губаренка, Л. Дичко, О. Киви, Ю. Ланюка, В. Сильвестрова, Є. Станковича, Я. Фрейдліна, Ю. Шевченка, В. Шумейка та ін.; від 1990-х – О. Гугеля, М. Денисенко та ін. У неоромантизмі від романтизму залишився ліризм, краса та пластика мелодики, ладотональна організація, а від авангардизму додалися тривалі медитативні стани, «тихі кульмінації». Натомість у неоімпресіонізмі від імпресіонізму було взято перевагу колориту над мелодикою, посилення значення кожного звука, рафінованість, але по-новому тлумачилися програмність, медитативність, увага до тембру (остання перейшла від сонористики й алеаторики). Особливість неостилів і течій полягала в тому, що риси стилів, від яких вони пішли, були «очищені» та збагачені, пройшовши через горнило авангардизму» [3, с. 228].

Загальні аспекти проблеми неостилістики й проявів постмодерної естетики в музиці вивчаються у роботах «Музыкальный неоклассицизм: исторические очерки» В. Варунц, «О «фольклорном направлении» в современной русской музыке» М. Рахманової, «Прояви естетики постмодернізму в українській фортепіанній музиці 60–90-х рр. ХХ ст.» Т. Дубровного, «Музична нео- і полістилістика: спроба систематизації» А. Калениченка, «Національна музична мова в контексті постмодернізму» О. Козаренка, «Игровые интенции музыкального текста: к проблеме неоклассицистского диалога»

О. Самойленко. Дотичними є праці з проблем розробки музичних жанрів в руслі неотенденцій та постмодерної стилістики, зокрема – «Українська неоромантична фортепіанна соната» О. Ланцути та ін.

Необхідними теоретичними джерелами для вивчення особливостей втілення принципів циклічності є праці з питань формотворення та еволюції різних жанрів, у драматургії яких чинники циклічності є провідними. Це, зокрема, фундаментальні роботи «Циклические формы. Сюита. Сонатный цикл» і «Функциональные особенности музыкальной формы» В. Бобровського, «Музыкальные формы XX века» Г. Григор'євої, «О некоторых новых стилевых тенденциях в композиторском творчестве 60–70-х годов» В. Задерацького, «Неомодальность и музыкальная форма» і «К систематизации форм в музыке XX века» Т. Кюрегян, «Двойственность музыкальной формы и восприятие музыки» В. Медушевського, «Фортепианный цикл в отечественной музыке второй половины XX века: школа Д. Д. Шостаковича» Г. Овсянкіної. Питання структурно-драматургічної організації циклічних творів розглядалися також в огляді «Українська радянська фортепіанна музика» В. Клина. Останнім часом було створено ряд досліджень, які висвітлюють динаміку розвитку циклічних жанрів – циклів програмних п'єс чи прелюдій, сюїти і партити, сонати – у творчості вітчизняних і зарубіжних композиторів XX століття.

Метою статті є дослідження особливостей трактування жанрів, які пов'язані з закономірностями класичного і романтичного мислення, але концепційно переосмислених внаслідок впливів авангардного і постмодерного дискурсів.

Серед таких експериментів особливе місце займає жанр прелюдій, що традиційно використовується як частина масштабніших концепцій та окремих циклів. Самостійна жанрова циклічність презентована у традиційно фортепіанних 12 прелюдях для фортепіано І. Шамо (1962), Трьох прелюдях для фортепіано А. Караманова (1963), Трьох прелюдях для фортепіано О. Киви (1966), Шести прелюдях для фортепіано Л. Шукайло (1976), прелюдях для фортепіано «Шість настроїв» Т. Парулави (1985), 27 прелюдях для фортепіано Губи В. (1990, 2-а ред.), Циклі прелюдій для фортепіано Ю. Дібрової (2000). Близьким до класичного трактування жанру є цикли, драматургія яких створена за аналогом до «Добре темперованого клавіру». Це – фортепіанні «П'ять прелюдій та Дев'ятнадцять концертних фуг» для фортепіано А. Караманова (1964), 24 прелюдії і фуґи (1968) і 34 прелюдії і фуґи (1973–1978)¹ В. Бібика, 48 прелюдій і фуґ (у чотирьох томах; 3-й том – джазові, 4-й – «пори року») В. Іванова (1988).

Інший варіант використано В. Сильвестровим у фортепіанних циклах «Віддалена музика» (1. Ноктюрн; 2. Вальс; 3. Прелюдія; Присв. В. Мулову; 1956), «П'ять п'єс» (1. Прелюдія; 2. Токатина; 3. Мелодія; 4. Хорал; 5. Перервана сонатина; присв. І. Блажкову; 1961) та Квінтеті для 2-х скрипок, альту, віолончелі та фортепіано (1. Прелюдія; 2. Фуґа; 3. Арія; присв. Б. Лятошинському; 1961); В. Бібиком у циклі «Прелюдія, фуґа і арія на тему ВАСН» для двох фортепіано (1985), О. Гугелем «Чотири п'єси у двох частинах» («Прелюдія і постлюдія»; «Фантазія»; «Два наспіви»; «Lamento»; 2000–2002). На межі цих різновидів прелюдій постав фортепіанний альбом «Прелюдії і новели» В. Золотухіна (1992). Прелюдії з цієї групи значно мобільніші в аспекті семантично-функційного навантаження у драматургії циклів, до яких вони належать (образно-жанрова палітра значно багатша у прелюдях з першої групи, що зумовлено вже їх кількістю). Загалом для цих творів можна застосувати характеристику, надану цьому жанровому різновиду. Порівнюючи жанрово-стильові моделі прелюдій О. Скрибіна та Д. Шостаковича, а також детально аналізуючи «Прелюдії та фуґи» М. Скорика, дослідниця приходять до висновку про домінування у новаторських пошуках останнього національних модусів мислення, що проявилися у зв'язках з творчістю Н. Нижанківського, Р. Сімовича, В. Барвінського та М. Колесси (переосмислення барокової

¹ Цей твір отримав найвищу оцінку Л. Грабовського: «Особливо уразив Валя своїм циклом з 34 прелюдій і фуґ для фортепіано. Схиляюся думати, що такого фундаментального, значного, майстрового, оригінального, багато в чому новаторського циклу прелюдій і фуґ не було ще написано після Хиндемита, Шостаковича і Щедрина. Тут автор встає на повний зріст свого розкритого таланту» [13] (Тут і далі переклад наш).

моделі «прелюдія і fuga» в бік її динамізації, посилення жанрового контрасту між прелюдіями і fugaми, збагачення ладогармонічної палітри, пошуки синтезу фольклорного інтонаційного матеріалу з технікою композиції ХХ століття) [8].

У визначеннях авторами інструментальних багаточастинних композицій, які об'єднані єдиною художньо-семантичною концепцією, вирізняються кілька блоків: цикли, альбоми і «серії» п'єс, які не мають таких традиційних уточнень. Написані для різних інструментів і виконавських складів, вони вражають розмаїттю концепцій і стилістики, спрямованої до розкриття охоплених назвою семантичний аспекти.

Першу групу представляють такі твори, як фортепіанні «У Карпатах» (1959), «Із Дитячого альбому» з 5 п'єс (1966) М. Скорика, «Із п'яти віків» («З глибини часів»)¹ з 4-х глав (1959) В. Губи «Українська луна» (1984/1987; п'ять п'єс) Л. Юріної, «Зустрічі з пам'яттю» (1985) К. Цепколенко, «Епіграми» (1991/1999) Н. Самохвалової, «Числа» (1996) і «Музичні моменти» (1998/2008) В. Польової, «Присв. Шопену» (1997) і «Цикл 5 етюдів» (2000) Б. Стронька, «Усна музика» («Устная музыка»; 1998–1999) В. Сильвестрова, «Цикл п'єс для фортепіано» (2000) Ю. Дібрової, «Алькасар... Дзвони Арагону» (1995) Л. Дичко; органні «Український зошит» з п'яти п'єс (1960) і «Українські сцени», цикл з п'яти п'єс для органа (1963/1968) В. Губи.

До цього ж блоку творів належать композиції, не визначені авторами як цикли, але які вповні наділені властивостями циклічності. Серед них варто назвати сім органних поем «Профілі часу» («Вінок поصات»²; 1960) і «Народний триптих» (1964–1968) В. Губи та «Веснянки» (1985) і «Закарпатські фрески» (1986) Л. Дичко; твори для симфонічного оркестру «Гуцульський триптих» (1965) М. Скорика, «Веснянки» (1969) Л. Дичко і «Сім композицій за Альбрехтом Дюрером» (1973) В. Губи. Новаторство задумів показує виникнення нових різновидів інструментальної творчості, як-от своєрідний аналог до музики для театру – музичний матеріал до книги О. Перепелиці «Художні ігри» (1990) К. Цепколенко, сім п'єс за оповіданнями і сценами Даниїла Хармса «Випадки» («Случаи»; 1992) Л. Садової чи п'єси для фортепіано і фортепіано в 4 руки «Аліса в країні чудес» за мотивами казки Льюїса Керролла (2001), у яких відтворено колорит і здійснено музичну інтерпретацію окремих епізодів літературних текстів. Виразність переосмислення характерних жанрів минулого із алюзіями до барокової «Музики на ...», проте заснованій на ідеї відтворення колориту пасхальних свят, представлено у «Музиці на Воскресіння Христа» для флейти, гобоя, кларнета, фортепіано (1990) Л. Юріної. Переосмислення різновиду античної буколічної поезії із характерною для нього діалогічністю здійснив І. Щербаків у «Еклезії» для флейти і фортепіано (1982).

Кількісно найбільшими серед циклів інструментальних п'єс є блоки фортепіанної, камерно-ансамблевої і камерно-оркестрової музики. До найпрезентативніших щодо застосування прийомів і методів авангардної стилістики належать фортепіанні цикли

¹ Музика цього циклу створювалась у різні роки. I Глава: «Повір'я», «Згадка», «Знамення» – 1970, «Образ», «Клич», «Офіра», «Плач-голосіння» – 1975, «Поголос» – 1963; II Глава «Апокрифи»: «Із забуття» – 1970, «Руїни» – 1962, «Згасле завзяття» – 1976, «Сповідь» – 1970; III Глава «Лики застиглих часів» – 1971; IV Глава «З глибин часів» – 1975 (2-а редакція – 1992).

² Цей твір виявляє надзвичайно яскраву і сміливу національно-громадянську концепцію, оскільки кожна з його частин присвячена знаковим постатям української культури в час, коли звинувачення у націоналізмі вважалося одним із найсуваріших. І ці присвяти виписані у тексті: Хоральна композиція №1 «Присв. Іванові Григоровичу-Барському» (1713–1785), українському бароковому будівничому; Хоральна композиція №2 «Присв. Миколі Маркевичу» (1804–1860), українському історичному, етнографу, письменнику, композитору; Хоральна композиція №3 «Присв. Олександрові Козловському» (1876–1898), українському поетові; Хоральна композиція №4 «Присв. Михайлові Старицькому» (1840–1904), українському письменнику, драматургу, актору, театральному і громадському діячеві; Хоральна композиція №5 «Присв. Павлові Житецькому» (1857–1911), українському філологу-фольклористу; Хоральна композиція №6 «Присв. Григорію Сковороді» (1722–1794), українському філософу, поету, композитору; Хоральна композиція №7 «Присв. Павлові Тичині» (1891–1967), українському поету, драматургу, художнику, мистецтвознавцю.

В. Сильвестрова [«Наївна музика»¹ (1955), «Віддалена музика»² (1956) і «Старовинна музика»³ (1973)] та О. Гугеля [дві поеми «Проростание тишины; Анапест, амфибрахий и дактиль» (1994/97) і «Чотири п'єси в двох частинах (Прелюдія и постлюдія; Фантазія; Два напева; Lamento; 2000-2002)], у яких виявляються типові для митця стилістичні риси – тяжіння до прозорих звучань і просторових експериментів із фактурою, що засновані на мінімалістичній техніці.

Серед найпоказовіших творів першої хвилі авангарду в українській музиці – «Автографи» (1963), зараз відомі у другій версії – «Характерні сцени» (1985) В. Годзяцького. Важливим для розуміння семантики цього твору є коментар самого композитора: «Що стосується атональної музики – вона ставала абстрактною через відсутність тематичних посилів, на кшталт теми долі в П'ятій симфонії Бетховена... Ті ранні речі передавали внутрішній шум, який звучав у мені, внутрішнє неусвідомлене прагнення, порив, який все ж таки не завжди ставав загальнозрозумілим. Тому одночасно з додекафонною музикою в мене були свої способи оживлення форми – характерна музика. Звідси з'явилися «Автографи», «Характерні сцени» для фортепіано. Усі ці п'єси мають свої присвяти, більше того – це образи моїх друзів» [2]. Образність цього циклу («Перша грація», «Ексцентрик», «Друга грація», «Осяяння», «Діалог», «Третя грація», «Гра») виконана у жанрі характерних музичних портретів: одна з «грацій» – сприйняття дружини композитора, за «Ексцентриком» (у зв'язку з такою назвою постають асоціації з твором із золотого фонду європейської фортепіанної літератури – прелюдією «Генерал Лявин-ексцентрик» К. Дебюссі) криється образ В. Губи, в «Осяянні» постає портрет молодого В. Сильвестрова.

Самобутнім різновидом, опертим на традиції ще барокових музичних монограм, є «Три монограми для фортепіано»: «Богдан» (В-o-g-d-a-n; прелюдія, fuga та постлюдія), «Даша» (D-a-es-s-h-a; танцювальна сюїта); «Євген Федорович Станкович» (E-F-Es; 2000) О. Костіна. Специфічним варіантом поглиблення розробки цього принципу у розгортанні музичного тексту є «Криптограма» для вібрафона (1989) О. Щетинського, у якій вже тембрально-акустичні характеристики обраного інструмента покликані відтворити семантику поняття як таємного знака-напису чи зображення, зрозумілого тільки посвяченим у сакральні знання.

Тяжіння до неоромантичного психологізму притаманне для «Десяти мініатюр «Настрої» (1967) М. Ластовецького, постмодерністське епатування – «Екзотичним мініатюрам» (1983) С. Зажитька, де «екзотичність» немає нічого спільного з традиційним і новітнім орієнталізмом, а радше стосується контексту напрямів і стилістик, в умовах яких розгортається творчий процес⁴. На цьому тлі високою даниною мистецьким традиціям постають натхненні середньовічною й бароковою французькою архітектурою «Замки Луари» (1994) Л. Дичко.

Виразно національна образність утворює осердя ще одного тематичного напрямку інструментальних циклів. Серед характерних для нього творів варто назвати поліфонічні варіації «Писанки» (1972) Л. Дичко, три п'єси «Місто та село» (1985) Л. Юріної, «Поліфонічний альбом для фортепіано на матеріалі народних пісень» (1987) В. Іванова. Проте до цього часу одним із найбільш показових для нього в аспекті «переорієнтацією естетики поставангарду в бік підкресленої національної закоріненості» [4] залишаються «Речитативи й Рондо» для фортепіанного тріо (1969) М. Скорика. Яскравість і збагачення засобів національної

¹ 1. Вальс; 2. Ноктюрн; 3. Казка; 4. Ідилія; 5. Ноктюрн; 6. Прелюд; 7. Вальс.

² 1. Ноктюрн; 2. Вальс; 3. Прелюдія.

³ I. Ранкова музика: 1-3; II. Вечірня музика; III. Споглядання; IV. Посвята.

⁴ Вже у цьому ранньому опусі втілюються риси, що дозволять вважати композитора одним з найрадикальніших експериментаторів в українській музиці. Проте у цьому творі він постає ще значно поміркованішим митцем, який шукає власні шляхи для неординарного втілення неординарних ідей. Про ці пошуки С. Зажитько згодом висловиться так: «У моєму розумінні краса не є статичним поняттям у сенсі визначеного стандарту, який потрібно наслідувати. Не можу сказати, що у мене творчий процес спрямований на пошуки певної краси (у романтичному розумінні). Але у творах, які я пишу, для мене є певний аспект тієї ж краси, що переливається то однією гранню, то іншою... Для мене краса – довершене втілення творчого духу. Те, про що часто говориться як про заперечення краси, – скоріше заперечення певного її стандарту, а не самої краси» [5].

музичної мови у ньому О. Козаренко пов'язує з тим, що «Карпатський» музичний діалект ... у творчості М. Скорика набув нового дихання від поєднання з елементами ... графічності та лаконізму Бартока» [4].

Отже, нові композиторські техніки, увійшовши в простір українського музичного мислення, спричинили рефлексію не тільки над стилістикою, а й над самою сутністю жанру, змінивши розуміння її визначального, за О. Соколовим, принципу субординації частин [9, с. 34]. Такі ж процеси спостерігаються й в інших «великих» мультижанрових видах – сюїті та партиті, оскільки «усі вони є циклами, але їх жанрова характеристика може мати варіантні тлумачення: соната може наближатися до сюїти, сюїта набувати рис сонатного циклу і таке інше» [8, с. 9].

ЛІТЕРАТУРА

1. Гаврилов С. Тихая музыка требует бдительности / Сергей Гаврилов // Европа экспресс. – 2009. – 6 апреля. – № 15 (579) : Электронный ресурс : Режим доступа: http://www.euexpress.de/archive/artikel_14060.html
2. Десятирик Д. Казка музичних мандрівок / Дмитро Десятирик // День. – 2007. – 2 лютого. – № 18.
3. Калениченко А. Інструментальна музика / А. Калениченко // Українська музична енциклопедія. – К. : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2008. – С. 218–236.
4. Козаренко Олександр. Національна музична мова в дискурсі постмодернізму [Електронний ресурс]. – Режим доступа : http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-kozarenko-ethnicmuslang.html
5. Крицкая Арина. Сергей Зажитько: «Вот так» / А. Крицкая // Зеркало недели. – 1998. – 23 мая. – № 21.
6. Ланцута О. Українська неоромантична фортепіанна соната / Олександра Ланцута // Записки НТШ. – Том 232 (ССХХІІ) : Праці Музикознавчої комісії: статті, матеріали, критика і бібліографія / [Редактори тому Олег Купчинський, Юрій Ясиновський]. – Л., 1998. – С. 165–178.
7. Савенко С. Рукотворный космос Валентина Сильвестрова / С. Савенко // Музыка из бывшего СССР : Вып. 1. – М. : Композитор, 1994. – С. 72–90.
8. Салдан С. О. Жанрово-стильові моделі у фортепіанній творчості львівських композиторів ХХ століття : автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 / Світлана Олександрівна Салдан; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – К., 2006. – 17 с.
9. Соколов О. К проблеме типологии музыкальных жанров / О. Соколов // Проблемы музыки XX века : сб. статей. – Горький : Волго-Вятское книжное изд.-во, 1977. – С. 12–58.
10. Сюта Б. О. Принципи організації художньої цілісності в творчості українських і польських композиторів 1970–1990-х років : автореф. ... доктора мистецтвознавства 17.00.03 – музичне мистецтво / Богдан Омелянович Сюта. – К. : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2007. – 36 с.
11. Холопов Ю. Аутсайдер советской музыки: Алемдар Караманов / Ю. Холопов // Музыка из бывшего СССР : сб. ст. – Вып. I. – М. : Композитор, 1994. – С. 120–138.
12. Цепколенко К. Сценарная разработка музыкального материала (авторская методика обучения в классе композиции) / Кармелла Цепколенко [Електронний ресурс]. – Режим доступа: http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-tsepkoenko-ped.html.
13. Юсипей Роман. Композитор Валентин Бирик: звучание сквозь замалчивание / Р. Юсипей // Зеркало недели. – 2010. – №26. – 10 июля.

ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 7.097:79:130.2

З. І. АЛФЬОРОВА

ФАНТАЗМИ КУЛЬТУРИ У «ДЗЕРКАЛІ» ТЕЛЕВІЗІЙНИХ ШОУ

У статті досліджуються сучасні фантазми культури на матеріалі телевізійних дійств. Узагальнюються спостереження впливу діади фантазмів сучасної культури на індивідуальну та суспільну свідомість глядачів телебачення.

Ключові слова: сучасна культура, телебачення, телевізійне дійство, типологія, жанри, тематика телевізійних дійств.

З. И. АЛФЕРОВА

ФАНТАЗМЫ КУЛЬТУРЫ В «ЗЕРКАЛЕ» ТЕЛЕВИЗИОННЫХ ШОУ

В статье исследуются современные фантазмы культуры на материале телевизионных действий. Обобщаются наблюдения относительно влияния диады фантазмов современной культуры на индивидуальное и общественное сознание зрителей телевидения.

Ключовые слова: современная культура, телевидение, телевизионное действие, типология, жанры, тематика телевизионных действий.

Z. I. ALFEROVA

FANTASMUS OF MODERN CULTURE IN CONTEXT OF TELEVISION SHOW

The article examines the fantasmus of modern culture. This article summarize a view about TV-show as special event.

Key words: modern culture, television, TV-show, typology, themes of TV-show, genre classification of TV-shows.

Сьогодні телебачення є суттєвою складовою сфери візуального і визначає певні культурні смисли сучасної доби. Телебачення – один із сучасних інструментів взаємодії емпіричної реальності і уяви (фантазії). І, як відомо, така взаємодія є ключовою проблемою розвитку як окремої людини, так і культури в цілому.

Культура завжди мала прикордонні «конструкції», які створювалися на межі реальності. Серед таких «конструкцій» – концепт, який жваво використовується в сучасному психоаналізі – «фантазм». Цитуючи І. Ільїна, можна зазначити, що «фантазм» «в його найпоширенішому використанні означає будь-яке породження уяви, завдяки якому Я намагається уникнути небажаного у своєму насильстві впливу реальності. Однак, оскільки під реальністю у фрейдизмі розуміється не тільки зовнішня по відношенню до свідомості індивіда предметно-речова реальність, але також глибоко внутрішня психологічна реальність – «стійке і незалежне від оточення ядро супротиву, котре єдине можна вважати «реальним» на тлі інших

психічних феноменів (...), то тим самим постулюється подвійна природа породження фантазмів» [12]. Психолог Л. Драгунська у своїй статті дає визначення «фантазму культури» як «однієї з головних реалізацій переживань культури, яка займає проміжне місце між власне переживанням та текстом» і виявляє три основні фантазми європейської культури від породження до сьогодення: фантазм «кінця світу», фантазм «відьми» і фантазм «соціалізму» [9, с. 95]. Такий розподіл, за Л. Драгунською, свідчить про еволюцію «фантазмування» в культурі, яка пройшла тяжкий і драматичний шлях від Бога до Бога-людини, а від неї – до Людини.

Спираючись на тезу Л. Драгунської, можна припустити, що останній фантазм європейської культури – фантазм «соціалізму» – є дієвою складовою існування сучасного телебачення в його найактивнішій ланці – телевізійних шоу. У сучасній медіалогії та теорії екранних мистецтв досі відсутня наукова рефлексія щодо культурних смислів існування телевізійних публіцистичних дійств.

Мета статті – розглянути існування фантазмів європейської культури, «інструментованих» телебаченням в якості постановочних та реаліті-шоу.

Актуальність дослідження телевізійного дійства як теорією телебачення, так і медіалогією взагалі, зумовлена наступними факторами:

по-перше, відсутністю систематизованого звернення до цього виду комунікативного дійства на екрані;

по-друге, браком наукових рефлексій щодо культурних смислів, які продукуються телевізійними шоу;

по-третє, необхідністю звернутися до проблеми культурних смислів на телебаченні у контексті співвідношення емпіричної та уявної реальностей.

Аналізуючи останні дослідження і публікації, слід зазначити, що проблема існування телевізійних дійств майже не досліджена як у вітчизняному, так і російськомовному науковому дискурсі. У дослідженнях автора, а також у працях Я. Іоскевича, Н. Кіріллової, М. Хренова, Г. Чміль та ін. [13;14;15;17;18;19] вказувалося на передумови зміни структури телебачення на користь телевізійного видовища «прямого впливу на глядача». Так, ще на початку зазначених зрушень А. Вартанов звертав увагу на те, що невдовзі саме телевізійні видовища стануть домінуючим типом телевізійного дійства [7], а Ж. Денисюк, І. Зубавіна [8; 10; 11] дослідили телевізійне дійство як систему ідентифікацій, з одного боку, та особливу комунікативну дію – з іншого. Між тим, власне культурні смисли сучасних телевізійних шоу залишилися поза увагою вітчизняних дослідників.

Історія розвитку індустріальних суспільств довела, що буття цих суспільств уже не може описуватися за допомогою концепту порядку. Соціальні системи, ними представлені, все частіше ставали некерованими або тими, що хаотично розвиваються. Наявність руйнування раціоналістичної детермінації стала очевидною.

XX ст. поставило під сумнів як ренесансний ідеал вільної автономної особистості, так і ідеологічний апарат й інструментарій, що його обґрунтовували. Науковий дискурс заявив про появу «homo modernus» – «одновимірної», «масовидної» людини «натовпу», «хама, що гряде». Есхатологічні прогнози щодо людини виявилися в утвердженні в цьому дискурсі ототожнення її як «суб'єкта діяльності», ототожнення власне раціоналістичного. І, оскільки наявність руйнування раціоналістичної детермінації стала очевидною, – ще жорсткішого постулювання такої раціональності, тепер уже як технологічного детермінізму. М. Гайдеггер й Ортега-і-Гассет, російські релігійні філософи та інші продовжували шукати ознаки раціональності і розумності (детермінованості) в хаосі, котрий розпочав свій наступ на особисте та соціальне буття.

Історія XX ст. була пронизана драматизмом і трагізмом передчуття остаточного свого кінця. Саме тут розпочинається «істинне переміщення простору культури в реальне життя» [20, с. 163]. Виникає тип видовища, «вбудованого» в емпіричну ріеальність – хепенінг (або «авангардова» вистава, висловлюючись мовою вітчизняних експертів).

Значена дія (можна назвати її і «виставою», за Г. Дебором) складатиметься (за Д. Лукачем) із опозиції становлення і того, що вже відбулося, і яке є опосередкованим річчю і

практисом. Те, що вже перестає бути «закритим» твором мистецтва, залучається до простору мистецького діалогу з публікою. Діалог цей у модерну добу набуває активного, дієвого характеру з боку митця та спрямований на різну за характером своїх проявів, публіку. Таке переміщення і породило певну діаду фантазмів у культурі європейських індустріальних суспільств: діаду «фантазму соціалізму» і «фантазму лібералізму».

Маючи єдині засади раціоналізму, ця фантазмична пара була поєднана також утопізмом, тоталітарністю прояву та статуарною сценічністю. Саме «панування» цієї смислової культурної діади у свідомості індустріальних суспільств першої половини ХХ ст. виявилось основою для виникнення так званого Великого стилю як в радянській культурі, так і в культурі індустріальних західних країн.

«Доба видовищ» у межах фантазмичної діади прагнула відповідного інструментарію, і ним виявилось кіно. Соціальний конструктивізм міжвоєнного періоду ХХ ст. був підкріплений кінематографічними утопіями як Заходу, так і соціалістичного Сходу.

Фантазм соціалізму народився у вирі соціальних експериментів 20–30-х рр. ХХ ст., і доля індивідуальності у цьому фантазмі залежала від того, наскільки окрема людина була готова приєднатися до натовпу (маси). Видовище в радянській культурі перетворилося на «масове видовище», а радянський кінематограф зробив це «масове видовище» утопічною ідеологізованою ілюзією усього радянського народу.

Існуючий порядок у культурі західних країн контрфантазм лібералізму теж проголошував домінування розуму: надання на «наукових засадах» можливості розвиватися вільно (як за законами природного розвитку). На відміну від «фантазму соціалізму» його контрфантазм не вимагав від людини самопожертви сьогодні і керувався тезою: «живи сьогодні, плати завтра».

Драма Другої світової війни не зруйнувала, а лише підсилила вплив цих фантазмів на суспільно-індивідуальну свідомість. Царина візуального стає наприкінці ХХ ст. дієвою соціально-організованою формою «бажання ілюзії» і «примушення до ілюзії». Саме царина візуального підсилює та тиражує дію «фантазму соціалізму» та його контрфантазму – «фантазму лібералізму». Трансформований у другій половині ХХ ст. і на початку ХХІ ст ліберальний фантазм – це всемогутність людини, актуалізація еротики і чуттєвості, це взаємність, толерантність і довіра. А протиставлено такому фантазму є нелюдність, певною мірою втілена в суспільній фігурі «терориста» або бунтівника. Зазначена діада фантазмів розпочинає структурувати і телевізійний простір. Поява телевізійних шоу з відповідною тематикою віддзеркалила цей процес.

На відміну від телевізійних фільмів, а потім і телевізійних серіалів, телевізійні шоу (постановочні та так звані «реаліті») підвищили інтерактивну участь глядацької публіки у «вирішенні» певних індивідуальних та суспільних проблем «завдяки» телебаченню. Від вибору майбутнього чоловіка до обговорення загальнонаціональних проблем – такою широкою виявилася проблематика сучасних телевізійних видовищ.

Телевізійні шоу на кшталт «Жди мене», «Пусть говорят», «Не бреші мені» та інші продукують «суспільну галюцинацію» щодо можливості вирішення будь-якої особистісної проблеми, якщо вона стає частиною «телевізійного публічного дискурсу». Співчуття героям цих шоу дозволяють глядачеві утопічно «збільшуватися» до розмірів проблеми цих героїв та «поринати у вир» її екранного «вирішення». Ілюзія співвирішення така велика, що рейтинг зазначених програм є стабільно високим.

Особливу групу таких шоу становлять телевізійні видовища, присвячені здоров'ю, красі і моді. Займаючи прайм-тайм, телевізійні шоу «Жити здорово», «Модний вирок», «Зважені і щасливі» та інші привертають увагу пересічного вітчизняного глядача простотою вирішення особистої проблеми. Дещо інше завдання у багаточисельних «кулінарних шоу». Усі вони досить різні, а приготування їжі в телевізійній студії активізує гедоністичні настрої людини і дозволяє їй упевнитися в тому, що їжа теж може бути «сміслом життя».

Такі шоу транслиують культурні смисли, притаманні фантазму лібералізму – людина є «вільною птахою, здатною знайти задоволення в усьому». Інша риса фантазму лібералізму втілена у тезі, що лібералізм не потребує грандіозної жертвності з боку людини. «Відкладена» плата за жертву залишається «у тіні» в ім'я теперішнього задоволення. Телевізійні конкурси

краси, конкурсні шоу на сміливість, силу тощо «переконливо» доводять незмінність фантазму лібералізму породжувати гедонізм уже сьогодні, не відкладаючи його «на завтра». При цьому атрактивність телебачення «розширює» глядача до можливостей телевізійного технологічного інструментарію (красивої «картинки», привабливих модераторів шоу, грандіозні можливості учасників тощо).

При цьому таке «збільшення» меж індивідуальності глядача позбавляють його певної людської онтологічності – самостійності прийняти рішення та можливості зреалізувати його.

Отже, поширення впливів зазначеної діади фантазмів сучасної культури завдяки таким телевізійним шоу є очевидним. Перспективи використання результатів дослідження полягають у подальшому вивченні зазначеного аспекта мистецького формотворення на конкретних прикладах телевізійної практики. Це сприятиме усвідомленню його складності та допоможе використанню базових положень та результатів дослідження у подальших теоретичних мистецтвознавчих студіях, підготовці навчальних програм для фахівців сучасної медіасфери та екранних мистецтв.

ЛІТЕРАТУРА

1. Алфьорова З. І. Культурологічні підходи до масового візуального / З. І. Алфьорова // Вісн. Харк. держ. акад. дизайну і мистец. [Сер.] Мистецтвознав. Архітектура : [зб. наук. пр.]. – Харків, 2007. – № 2. – С. 8–15.
2. Алфьорова З. І. Формування сучасного мас-медійного простору (англомовна література з проблеми) / З. І. Алфьорова // Вісн. Харк. держ. акад. культури : зб. наук. пр. – Харків, 2001. – Вип. 8. – С. 60–67.
3. Алфьорова З. До питання про екран у майбутньому / З. Алфьорова // Сучасний стан українського мистецтвознавства та шляхи його подальшого розвитку : матеріали наук. конф. / Акад. мистец. України. – К., 2000. – С. 124–126.
4. Алфьорова З. І. Візуальні коди сучасності / З. І. Алфьорова // Традиційна культура в умовах глобалізації : проблема наслідування культурного коду нації : матеріали міжнар. наук.-практ. конф. (21–22 груд. 2006 р.). – Харків, 2006. – С. 14–17.
5. Алфьорова З. І. Соціокультурні аспекти розвитку телебачення та моделі підготовки кадрів / З. І. Алфьорова // Інформаційна та культурологічна освіта на зламі тисячоліть : матеріали міжнар. конф. до 70-річчя ХДАК / Харк. держ. акад. культури. – Харків, 1999. – Ч. 2. – С. 59–63.
6. Алфьорова З.І. Етимологічна реконструкція поняття «візуальні мистецтва» / З. І. Алфьорова // Культура України : зб. наук. пр. / М-во культури і туризму України, Харк. держ. акад. культури. – Х., 2007. – Вип. 19: Мистецтвознавство. Філософія. – С. 78–86.
7. Вартанов, А. С. Телевизионные зрелища [Текст] / А. С. Вартанов. – М. : Знание, 1986. – 56 с.
8. Денисюк, Ж. З. Телебачення як система ідентифікацій і конструювання реальності / Ж. З. Денисюк // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. пр. / М-во культури і туризму України, Держ. акад. кер. кадрів культури і мистецтв, Київ, нац. ун-т ім. Т. Шевченка. – К. : Міленіум, 2007. – Вип. 19. – С. 196–204.
9. Драгунская Л. С. Фантазмы и контрфантазмы в европейской культуре / Л. С. Драгунская // Человек. – 2005. – № 5. – С. 95–107.
10. Зубавіна І. Нові екранні технології : специфіка комунікативної дії. Віртуалізація світу як стратегія «нуль дистанції» / І. Зубавіна // Сучасне мистецтво. Зб. Ін-ту проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. Вип.1. – К. : «Акта», 2004. – С. 246–241.
11. Зубавіна І. Б. Екранна культура : філософські інтенції сучасної теоретичної думки // Художня культура. Актуальні проблеми : Зб. Наук. праць. – Випуск II. – Київ : АМУ, 2005. – С. 59–74.
12. Ильин И. Постмодернизм. Словарь терминов / И. Ильин. – М., 2001. – 384 с.

13. Иоскевич Я. Б. Категории аудиовизуального / Я. Б. Иоскевич // Новые аудиовизуальные технологии. – М., 2005. – 482 с.
14. Кириллова Н. Б. Медиакультура : от модерна к постмодерну / Н. Б. Кириллова. – М. : Академический проект, 2005. – 448 с.
15. Победоносцева І. Є. Телевізійний дискурс у культурному просторі постмодернізму : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. / І. Є. Победоносцева ; Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. – К., 2005. – 21 с.
16. Тематичний план наукових досліджень кафедр Харківської державної академії культури на період 2011–2015 рр. ; [уклад. Н. М. Кушнарєнко; під наук.ред. В. М. Шейка]. – Харків : ХДАК, 2011. – 27 с.
17. Хренов Н. А. Зрелища в эпоху восстания масс / Н. А. Хренов ; Гос. ин-т искусствознания м-ва культуры и массовых коммуникаций РФ и др. – М. : Наука, 2006. – 646 с.
18. Хренов Н. Кино. Реабилитация архетипической реальности / Н. Хренов. – М. : Аграф, 2006. – 704 с.
19. Эйзенштейн С. Избранные произведения: в 6 т. – Т. 4. Органичность и образность / С. Эйзенштейн. – М. : Искусство, 1964. – С. 66–79.
20. Чміль Г. П. Екранна культура: плюральність поглядів / Г. П. Чміль. – Харків : Крук, 2003. – 336 с.
21. Шкепу М.О. Феноменологія історії в трансформаціях культури / М. О. Шкепу. – К. : Кн. вид-во НАУ, 2005. – 360 с.

УДК 792(09)(477.84) «1941–1944»

Л. С. ВАНЮГА

ДРУГА СВІТОВА ВІЙНА ТА УКРАЇНСЬКИЙ ДРАМАТИЧНИЙ ТЕАТР ІМ. ІВАНА ФРАНКА В ТЕРНОПОЛІ

У статті розглядається діяльність Українського драматичного театру ім. Івана Франка в Тернополі на тлі суспільно-політичної та соціально-культурної ситуації в Галичині під час її окупації німецькими військами (1941–1944). З'ясовано гастрольні маршрути, репертуарну політику, творчий склад театру та його вплив на національно-культурне життя галицьких українців.

Ключові слова: окупація, округ Галичина, нацистська Німеччина, театр, актори, режисери, вистави, гастролі.

Л. С. ВАНЮГА

ВТОРАЯ МИРОВАЯ ВОЙНА И УКРАИНСКИЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР ИМ. ИВАНА ФРАНКО В ТЕРНОПОЛЕ

В статье рассматривается деятельность Украинского драматического театра им. Ивана Франко в Тернополе на фоне общественно-политической и социально-культурной ситуации в Галичине во время ее оккупации немецкими войсками (1941–1944). Выяснены гастрольные маршруты, репертуарная политика, творческий состав театра и его влияние на национально-культурную жизнь галицких украинцев.

Ключевые слова: оккупация, округ Галичина, нацистская Германия, театр, актеры, режиссеры, представления, гастролі.

**WORLD WAR II AND THE UKRAINIAN DRAMA THEATRE
NAMED OF IVAN FRANKO IN TERNOPIL**

In the article activity of the Ukrainian dramatic theater is examined named of Ivan Franko in Ternopil on a background of social and political and socio-cultural situation in Galicia during its occupation by German troops (1941–1944). It is shown touring routes, repertoire policy, the creative staff of the theater and its influence on national and cultural life of the Galician Ukrainians.

Key words: *occupation, Ukrainian, district of Galicia, Nazi Germany, the theater, actors, directors, performances, tours.*

В умовах перебування України в складі тоталітарного Радянського Союзу не могло бути й мови про дослідження діяльності українських театрів під час німецької окупації, оскільки на цю сторінку історії було накладено табу. Однак і за двадцять років державної незалежності України з'явилися лише поодинокі публікації з цієї проблематики. Тому актуальними мають стати ґрунтовні дослідження діяльності кожного з тогочасних українських театрів під час німецької окупації.

Що стосується діяльності в цей час Українського драматичного театру ім. Івана Франка в Тернополі, то побіжно про це пише у своїх працях відомий дослідник українського театру часів німецької окупації В. Гайдабура [3; 4], а також дуже скупо згадують у своїх спогадах актори цього театру І. Головка, А. Ільків, О. Урбанський. Тож джерельною базою нашого дослідження стали переважно українські часописи, які виходили під час німецької окупації Галичини, а також спогади згаданих акторів.

Мета статті – з'ясувати особливості діяльності Українського драматичного театру ім. Івана Франка в Тернополі під час німецької окупації, передумов відновлення театром своєї діяльності та уточнення його назви; складу труп театру та його адміністративного персоналу; репертуарної політики; політичного та соціокультурного контексту діяльності театру.

Початок війни застав Обласний державний український драматичний театр ім. Івана Франка у Тернополі на гастролях у м. Кременці. Залишивши у цьому місті театральне майно, актори та інші працівники театру змушені були добиратися до Тернополя пішки та возами. Актори театру, які були родом зі східних областей, спішно евакуювалися, а деякі напередодні захоплення міста німцями кілька днів переховувалися у с. Біла, що поблизу Тернополя. Після відступу радянських військ німецькі війська на початку липня 1941 р. увійшли в Тернопіль. Як згадує актор А. Ільків, у канцелярії театру після залишення Тернополя радянськими військами були виявлені документи і списки тих, «кого мали забрати» [6, с. 795]. Так, органами НКВС було насильно вивезено режисера П. Карабіневича, який повернувся вже після війни.

Зібравшись на збори в приміщенні театру, яке зазнало лише незначних ушкоджень, актори вирішили відновити роботу. Після перевезення з м. Кременця майна театру, залишеного там під час останніх гастролей, відновлений на нових засадах театр розпочав свою роботу. «Театр перший почав працюю, – згадує А. Ільків. – Перший був рушієм культурно-освітньої роботи. Хоч театр підлягав управі міста, чи радше староству Тернополя, але під опікою нового окупанта не було солодко. З приходом нового режиму довелося знову міняти назву театру – з Обласного державного театру ім. Івана Франка на Український драматичний театр ім. Івана Франка в Тернополі» [6, с. 796].

На згаданих зборах було обрано керівні органи театру. «Керівником став Б. Сарамга, він же диригент оркестри й режисер опереткового репертуару, М. Комаровський став режисером історично-побутових вистав, І. Головку призначили режисером-адміністратором, А. Ількова секретарем і касиром, О. Урбанського – адміністратором» [5, с. 797]. Проте зі спогадів О. Урбанського випливає, що Б. Сарамга заручився щодо своєї кандидатури на посаду директора письмовою підтримкою Українського центрального комітету і міської управи. Однак «всі хотіли, щоб був Комаровський і я» [19, с. 809], – стверджує О. Урбанський.

Плани нацистської Німеччини щодо України були далекосяжними і передбачали тотальну колонізацію цієї благодатної землі німцями. Місцевому населенню відводилась роль рабів німецького рейху, а після їхнього інтенсивного використання як дармової робочої сили значна частина українців підлягала знищенню.

Галичина була включена 1 серпня 1941 р. до складу Генеральної губернії (далі – ГГ) зі статусом дистрикту. Якщо в цілому в ГГ з центром у Кракові цілковито домінували поляки, а українців нараховувалось 4,29 млн. (24 %) [10], то у Галичині вже домінували українці. Власне, проти приєднання Галичини до ГГ з домінуючим польським населенням виступало чимало українських громадських та політичних сил. Очолював дистрикт Галичина губернатор, округи – повітові або міські старости, а комісаріати – комісари. Безперечно, що на всіх керівних посадах перебували німці, а українці виконували в самоврядних органах функції посадників у деяких містах, волосних старшин чи голів громад. Таким чином «в руках українців була адміністрація краю на нижчих щаблях, допоміжна поліція, кооперація тощо; лише українці мали гімназії і своє видавництво, культурно-освітню і (з обмеженнями) молодіжну організацію; лише в Галичині діяли високі школи» [7, с. 104]. Таким чином, для українців Галичини німецька влада зробила деякі винятки.

Тернопіль адміністративно належав до дистрикту Галичина у складі Генерал-губернаторства з центром у Кракові. «Військовий комендант міста граф Подевільс 15 липня 1941 р. видав розпорядження, яким було заборонено будь-яку політичну діяльність [...] Було наказано здати радіоприймачі, зброю, знищити радянську символіку, портрети радянських лідерів і навіть рекламу [...] За окупації діяла цивільна Тимчасова управа міста, але вона була неспроможна чинити опір свавіллю німецької адміністрації» [14, с. 129].

Значну подвижницьку роботу, пов'язану з підтриманням духовного і національно-культурного життя як в Галичині, так і в цілому у ГГ, відіграв Український центральний комітет (далі – УЦК), очолюваний В. Кубійовичем, та Крайовий інститут народної творчості.

Наприкінці червня 1941 р у Львові засновано такі творчі спілки, як Спілка українських письменників, Спілка українських журналістів, Спілка українських митців, Спілка українських музик. «Найчисельнішою була Спілка українських театральних мистців, очолювана В. Блавацьким, яка нараховувала 200 членів» [1, с. 98].

Усі українські театри в Галичині поділялись на дві групи. Одні підлягали державній адміністрації, інші спочатку підпорядковувались окружним староствам або міським управам, а згодом стали клітинами УЦК. До першої групи належав тільки Львівський оперний театр. Незважаючи на підпорядкування німецькій адміністрації, керівництво цього театру залишалось українським. Влада майже не втручалась у творчі справи театру [15]. До іншої групи належали всі інші пересувні театральні колективи, у тому числі й Український драматичний театр ім. Івана Франка в Тернополі.

Що стосується основних завдань українського театру на території Галичини, то, наприклад, Григор Лужницький вважав, що «одне з основних завдань українського театру – іти в маси з новими гаслами, з новою психікою, з новою душею. Та на цьому не вичерпується основне завдання українського театру сьогодні, – застерігав Г. Лужницький, – бо не треба забувати, що наш театр поруч із нашим малярством є репрезентацією нашої культури. Репрезентацією перед цими народами Західної Європи, які силою політичних обставин творять нове життя на Сході. Український театр під цю пору відіграє – поволі чи неповолі – роль нашого амбасадора, і про це ми не можемо забувати» [11].

Швидка адаптація Українського драматичного театру ім. Івана Франка в Тернополі до діяльності в умовах німецької окупації пояснюється тим, що чимало його акторів та режисерів, працюючи в пересувних театрах Галичини за часів польської окупації, а згодом нетривалий час в стаціонарному театрі за радянських часів, уже звикли діяти в несприятливих умовах як польського агресивно-шовіністичного середовища, так і в умовах репресивних дій щодо національно-свідомих українців тоталітарного комуністичного режиму. Зрештою, старші з них народилися за часів Австро-Угорщини, а молодші – за часів панської Польщі, а тому відчуття дискримінації прав свого народу було у них в крові. Це виробило у театральних митців певний

імунітет до негативного впливу різних зайдів. Зрештою, праця акторів та режисерів у театрі була нерідко єдиним засобом виживання їхніх родин у складних умовах воєнного лихоліття.

Газета «Львівські вісті» від 14/15 січня 1942 р. повідомляє про Український драматичний театр ім. Івана Франка в Тернополі таке: «Більшість артистів – це трупа театру Карабіневича, якого вивезли большевики при відступі з Галичини разом з іншими громадянами Тернополя. Театр має дуже гарне приміщення при вул. Франка. Кількість людей, зайнятих у театрі, хорі й оркестрі, доходить до 50-и. Вистави йдуть, хор співає, оркестра грає, диригує Сарамага. П. Сарамага є одночасно директором театру. Місто дає удержання артистам, за що належитья подяка Управі міста в особах п. Струхгольца (Штандтгауптман) і п. Голейка (посадник міста), а передусім п. Крайстгауптманові Гагерові, який витає кожний наш культурно-освітній почин з великою прихильністю і увагою. Бракує театрові доброго режисера, доброго тенора і субретки, на чому театр скористав би і піднісся би[...]» [17].

З цієї ж газети довідуємось, що «майже місяць артисти відпочивали, не виступаючи публічно, з огляду на пошестя, недугу, на яку перехорували майже всі члени Комітету допомоги полоненим. Були зачинені також кіна і церкви. З січня 1942 року влаштував театр виставу: «Вечір пісні й танку» для українців і німців. Програма різноманітна. Мішаний хор числом 22 чоловік виконав українські й німецькі пісні в супроводі оркестри, сольоспіву (п. Сарамагова, Балицька і Чайковський), танки (Марко і Гудечек) та цілий збір театрального балету. Дуже гарно вийшли пісні «Нова радість», «Добрий вечір тобі», «Гей, у лузі червона калина», український балет, угорський танок і танок «Гонта» (сольо Марка). Хор здисциплінований на зразок Котка (без нот і диригента з камертоном), як личить справжнім артистам театру. Найкраще виходять збірні пісні без сольоспівів. «Аркан» вийшов слабо. Перше – замала кількість танцюристів, друге – вони нагадували своєю одежею скоріше верховинців Татрів, а не гарячих легінів з Жаб'я чи Космача. Капелюхи не гуцульські ані щодо форми, ні щодо прикрас. Те саме слід сказати і про китарі «долівські». Цілому танковій бракувало того життя і розмаху, який відповідав би буйній і невгамовній вдачі легінів-гуцулів. Вечір закінчився відспіванням кількох німецьких пісень підряд, призначених для німецької публіки, якої було багато. Почувши на залі, далеко від рідних гнізд, свої пісні, зі захопленням включилися своїми голосами до бадьорого співу хористів на сцені, до чого заохочував їх батутуою диригент оркестри і хору п. Сарамага. Цим вечором започаткував театр свої виступи на 1942 рік. Наступного дня відбулася вистава «Жаворонка» з нагоди закінчення курсу для ввійтів Тернопільської округи. На виставі був присутній п. Крайстгауптман Гагер і «начальник війтів» д-р Троян зі Львова» [17].

Часопис «Наші дні» за лютий 1942 р. повідомляє про згадану подію: «Щораз ширше розгортає працю театр ім. Івана Франка у Тернополі. З початком січня відбувся в Тернопільському театрі «Вечір пісні й танку». Ця вистава принесла театрові признання української і німецької публіки» [8, с. 15].

Згаданий часопис за квітень 1942 р. інформує: «Театр ім. Івана Франка в Тернополі має у своєму складі 70 осіб. Директором його є п.Сарамага, що є скрипалем і диригентом оркестри. Досі тернопільський театр виставив: «Ой не ходи, Грицю», «Безталанну», «Дай серцю волю», «За двома зайцями», «Наталку Полтавку», «Запорожця за Дунаєм», «Степового гостя», «Матір-наймичку», «Циганку Азу», «Хмару», «Ніч під Івана Купала», «Невольника» та дві віденські оперетки: «Жайворонок» та «Дімок трьох дівчат». Театр дає теж окремо концерти для німецької армії» [20, с. 15; 21, с. 154]. Одного разу у ревію «прозвучала пісня «Ми українські партизани», і за це Б. Сарамага місяць просидів у в'язниці і дивом уникнув концтабору» [2, с. 153].

З хроніки подій культурного життя на західноукраїнських землях за жовтень 1942 р. довідуємось щодо гастрольної діяльності згаданого театру таке: «Український Тернопільський театр ім. І. Франка закінчив своє турне по містечках Збаражчини та Скалатщини. Театр розпочав новий сезон у відремонтованій театральній залі премієрою оперети Аркаса «Катерина» [21, с. 160–161].

Слід відзначити, що в період німецької окупації в репертуарі українських театрів вистави з відверто антирадянською спрямованістю займали незначне місце. Водночас були відсутні вистави, які би пропагували нацистську ідеологію. Натомість в репертуарі домінували

п'єси української класичної драматургії. Український драматичний театр ім. Івана Франка в Тернополі не був винятком у здійсненні своєї репертуарної політики. Наприклад, у постановці на сцені цього театру антирадянської п'єси К. Гупала «Тріумф прокурора Дальського» (режисер М. Комаровський) «була сцена, де з кабінету слідчого після допиту виштовхують у шию артиста-співака. Набравши у легені повітря, він починав співати: «Я другой такой страны не знаю, где так вольно дышит человек...». У цьому місці завжди звучали оплески» [4, с. 787].

У лютому 1943 р. скликано Театральну колегію, яка коригувала українське театральне життя в ГГ. На першому засіданні цієї колегії були присутні: керівник відділу культурної праці УЦК м-гр М. Кушнір, начальник підвідділу для справ мистецтва С. Сапун, керівник реферату професіонального мистецтва Й. Стадник, директор оперного театру В. Блавацький, інші театральні діячі, представники преси. Найважливішою проблемою колегія визнала необхідність скоординувати роботу всіх українських театрів у Галичині, зокрема у містах Станіславів, Коломия, Дрогобич, Перемишль, Тернопіль, Холм. Новостворена колегія вирішила відрядити до цих театрів делегатів для збору потрібної інформації про фактичний стан справ у цих колективах (особовий склад, репертуар, мистецький рівень і т. ін.), а згодом скликати у Львові конференцію за участю директорів, режисерів, провідних акторів усіх провінційних театрів, щоб узгодити їх працю і допомогти в мистецькій та громадсько-виховній роботі. Крім того, на колегії було вирішено скликати у Львові нараду за участю членів спілок акторів, письменників, журналістів і музик та обговорити на ній театральні справи і справи театральної критики [18].

У Львові 2–3 березня 1943 р. відбулася перша конференція у справі українських професіональних театрів, скликана з ініціативи підвідділу для справ мистецтв УЦК. Власне згаданий підвідділ координував роботу професіональних театрів, здійснював контроль за їх репертуаром, вів облік українських акторів з визначенням ступеня їх фаховості, формував систему підвищення професійної майстерності акторів. На конференцію прибули директори театрів з Тернополя, Коломиї, Станіславова, Дрогобича, Перемишля, Холма і Львова, а також режисери, диригенти, представники місцевих театральних комісій, місцевих осередків Спілки українських театральних мистців, преси. У своїй привітальній промові заступник провідника УЦК д-р Кость Паньківський звернув увагу на світле минуле українського театру та на нові обставини, у яких театральне мистецтво під керівництвом УЦК розвиватиметься вже не на принципах конкуренції, а як вислід праці дружньої сім'ї українських акторів. Дуже важливою видається така думка К. Паньківського: «Театри перестали бути тільки установами прожитку, вони стали *культурно-національними установами з великими завданнями* (курсив наш. – Л. В.)». Промовці наголошували на тому, що мета конференції полягає в координації праці у театральномистецькій царині за одним спільним правильником. Режисер Львівського оперного театру Й. Гірняк виголосив реферат «Нові організаційні засоби для покращання роботи українських театрів», а директор цього театру В. Блавацький – «Завдання і потреби українського театру в сьогоднішній добі» [13]. У перший день роботи конференції про роботу професіональних театрів Галичини звітували їхні керівники, зокрема директор Українського драматичного театру ім. Івана Франка в Тернополі Б. Сарамага [12].

«Восени 1943 р. склад театрів Галичини поповнився на деякий час митцями зі Сходу. Деякі трупи з Наддніпрянської України переїхали у повному складі та осіли в галицьких містечках, де не було жодних можливостей для праці» [1, с. 111]. У кінці 1943 р. до Тернополя прибула частина колективу Дніпропетровського оперного театру, який влився в колектив Українського драматичного театру ім. Івана Франка в Тернополі. Митці з Дніпропетровська відновили дещо з свого попереднього репертуару. В репертуарі були такі постановки: «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака Артемовського, «Кармен» Ж. Бізе, «Катерина» М. Аркаса, «Ріголето» Дж. Верді, «Севільський цирульник» Дж. Россіні, «Тоска» Дж. Пуччіні, «Травіата» Дж. Верді. «Після злиття з Дніпропетровською оперною групою (кінець 1943 р.) – мистецький керівник Пастернак» [3, с. 309].

Газета «Тернопільський голос» від 26 грудня 1943 р. повідомляє: «В четвер дня 9 грудня в театрі ім. Івана Франка виставлено «Циганку Азу», як першу виставу в тижні святкувань «Дня Української культури». В п'ятницю 10 грудня в театрі виставляли «Хмару», в суботу 11 грудня оперу «Тоска» [16].

З рецензії Г. Лужницького «В комедійному жанрі: комедія «Гріхи молодости» А. Баха», опублікованої у «Львівських вістях» від 18 травня 1944 р., довідуємось, що весела комедія А. Баха «Гріхи молодости», поставлена 17 травня 1944 р. силами Українського драматичного театру ім. Івана Франка в Тернополі «як жартівливий розважальний спектакль, показала обдарованість колективу і його вміння працювати над творами легкого жанру» [9]. Рецензент відзначив вдале виконання ролей такими акторами як Б. Сарамага, Т. Гудечек, О. Федчишинова, Д. Крих, Н. Сарамагова, І. Головка, В. Старощук, М. Клименко, Л. Карабіневич, І. Федчишин, З. Головова. Водночас відзначив дещо бліду подачу характеристичної ролі актором І. Духом. Насамкінець Г. Лужницький зазначає: «Хоч в окремих епізодах і мізансценах подекуди відчувалася переіграність, але загальне враження від комедії, веселої, бадьорої і життєрадісної залишилося позитивне» [9].

Загалом Український драматичний театр ім. Івана Франка в Тернополі в період німецької окупації, за свідченням В. Гайдабури, мав у репертуарі 27 вистав, більшість з яких поставлена за українськими класичними п'єсами, а також показував ревію та концерти. Крім того, в репертуарі було 7 музичних вистав групи Дніпропетровського оперного театру [3, с. 309], що влилася в нього.

В. Гайдабура вважає, що під час німецької окупації українські «театри оволодівають стратегією мімікрії [...], ведуть щодо займанців виважену політику, розуміючи, що більш-менш відвертий антифашистський жест призведе до загибелі будь-якого театру, і покладаються на Езопову мову у стосунках з глядачами-українцями» [4, с. 745]. Якщо німецькі окупанти були зацікавлені в існуванні українських театральних труп як джерела розваги для своїх вояків, то українці вбачали в театрі могутній засіб для підтримання в краї українського національно-культурного життя.

У списку акторів Українського драматичного театру ім. Івана Франка в Тернополі, укладеному В. Гайдабурою, нараховується 26 чоловіків і 14 жінок [3, с. 309], однак відсутні деякі ініціали і цілком не подано імен та по батькові. Тож подаємо уточнений і дещо розширений список творчого складу театру. Серед акторів-чоловіків значаться: Волощук, С. Глушук, Іван Головка, Гудечек, Степан Дух, Ярослав Іванів (Іванов), Андрій Іванович Ільків, М. Клименко, Микола Антонович Комаровський, Іван Комійчук, Дмитро Іванович Крих, Олекса Петрович Левитський, Б. Максимішин, Маліборський, Лев Марко, Анатоль Муратов, Степан Піхур, Богдан Павлович Сарамага, Василь Старощук, Омелян Урбанський, Іван Федчишин, Чайківський, Дзюнек Шифман, Ярослав Шуль, Кость Щурів, Богдан Яцків. Серед актрис-жінок значаться такі: Зоя Балицька, Ганнуся Голик, Софія Головка, Антоніна Гудечек, Євгенія Древницька, Олена Ількова, Люся Карабіневич, Євфросинія Комаровська, Людмила Максимішина, Марія Марко, Стефа Піхур, Наталія Сарамага, Юлія Урбанська, Ольга Федчишина, Олена Яцків. На підставі спогадів актора І. Головка до цього списку можна додати таких жінок: Амалия Шифман, Ніна Муратів, Шуль. На підставі уточненого списку акторів нараховується 26 чоловіків і 17 жінок. Однак акторський склад не був постійний, оскільки актори мали можливість переходити з одного театру в інший.

Війна передчасно обірвала не одне акторське життя. Як стверджує А. Ільків, – «Іванів (Іванов) Славко (вбитий німцями в Тернополі) [...]. Ротенберг (жид, загинув у Тернополі в гетто) [...]. Ходачок Нестор (загинув у Тернополі в перших днях війни 1941 р.) [...] Ніна Муратів (загинувла в Німеччині під час бомбардування в Магдебурзі)» [6, с. 779]. Однак із числа згаданих загиблих акторів лише С. Іванів та Н. Муратова працювали у театрі під час німецької окупації.

В. Гайдабура вважає, що календарна еволюція українського театру в окупації мала три основні етапи. Перший – становлення (середина 1941 – початок 1942 років), другий етап – відносно стабільна робота (середина 1942 – середина 1943 років), третій етап – фінальний, позначений переломом у ході війни і поступовим відступом фашистів (кінець 1943 – 1944 роки) [3, с. 7–8]. На нашу думку, діяльність Тернопільського театру теж умовно можна поділити на три етапи. Однак перший етап – адаптаційний – тривав набагато менше часу (середина 1941 – кінець 1941 років). Це пов'язано насамперед з тим, що актори перебували у своєму театральному приміщенні, збереглося театральне майно, швидко відновлено вистави за

творами української класичної драматургії. Другий етап (початок 1942 – середина 1943 років) позначений стабільною роботою, налагодженими стосунками з окупаційною владою, сформованою трупю і художньо-адміністративним керівництвом, репертуарною політикою, що відповідає поставленим перед театром художнім та національно-культурним завданням. Третій етап (середина 1943 – середина 1944 років), пов'язаний з поповненням трупи групою Дніпропетровського оперного театру, розширенням репертуару за рахунок музичних вистав, поступовим відходом театру услід за відступаючими німецькими військами і, нарешті, еміграцією деяких акторів і директора театру Б. Сарамаци.

Оскільки фронт невпинно наближався до Тернополя, частина трупи Українського драматичного театру ім. Івана Франка вирушила на Захід. Як згадує актор І. Головка, «спершу зупинилися в Старому Самборі, потім виїхали до Кракова, на вказівку УЦК, де зупинилися поблизу міста, в монастирі оо. Кармелітів, у Білянах. У цій першій таборі, яким керував проф. Недільський, ми зустріли багато акторів з усієї України. Там ми творили групи для обслуговування наших робітників по таборах у Німеччині. Наша група була оформлена дуже швидко, при допомозі д-ра Михайла Кушніра, і виїхала до Німеччини під керівництвом Б. Сарамаци» [5, с. 798].

У процесі дослідження діяльності Українського драматичного театру ім. Івана Франка у Тернополі під час німецької окупації вдалося з'ясувати наступне: назва театру у різних джерелах подається по-різному, але насправді вона є такою: Український драматичний театр ім. Івана Франка у Тернополі; окупаційна влада надала театрові легітимності, що дало можливість забезпечити його працівників платнею, житлом і безперешкодно гастролювати; вдалося підібрати кваліфіковані кадри акторів, режисерів та адміністративного персоналу (директор театру – Б. Сарамаци – виконував також функції диригента оркестру та режисера опереткового репертуару, М. Комаровський – режисер історично-побутових вистав, а І. Головка – режисер-адміністратор); чоловічий склад трупи нараховував 26 осіб, а жіночий – 17 осіб, проте така кількість не була постійною; театр обслуговував переважно українське населення, а також представників німецької влади та армії, даючи вистави у Тернополі, а під час гастролей – у селах та містечках Галичини; репертуарна політика ґрунтувалася переважно на творах української класичної драматургії; значну роль у злагодженій роботі театру відіграв УЦК, а духовно-моральну підтримку театру надавало українське населення; театр знайшов прийнятні умови співпраці з німецькою владою, не ставши при цьому засобом пропаганди нацистської ідеології; трагічне становище театру відбивало трагічну долю галицьких українців, які опинились між двома тоталітарними режимами, що зійшлися у смертельному двобої; театр став основним чинником націозбереження, підтримуючи в окупованому краї українське національно-культурне життя, виконуючи просвітницьку та виховну функції серед українського населення Галичини.

Отже, діяльність Українського драматичного театру ім. Івана Франка в Тернополі під час німецької окупації – це нетривалий, але дуже важливий період в історії сучасного Тернопільського обласного академічного українського драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка. Окрім того, це невід'ємна частина історії українського театрального мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

1. Антонюк Н. В. Українське життя в «Генеральній Губернії» (1939–1944р.): За матеріалами періодичної преси / Н. В. Антонюк. – Львів, 1997. – 232 с.
2. Гайда П. Тернопіль у історії українського театру / П. Гайда // Тернопіль: погляд крізь століття. Історія міста очима емігрантів. – Тернопіль, 1992. – С. 145–163.
3. Гайдабура В. Театр між Гітлером і Сталінін: Україна. 1941–1944. Доли митців / В. Гайдабура. – К. : Факт, 2004. – 320 с., іл.
4. Гайдабура В. Театр окупованої України / В. Гайдабура // Історія українського театру: У 3 т. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – К., 2009. – Т. 2: 1900–1945 / [редкол. тому: Г. Скрипник (гол. ред.) та ін.]. – С. 730–828.
5. Головка І. Українські актори / Іван Головка // Наш театр. – Нью-Йорк; Париж; Сідней; Торонто. – 1975. – Т. 1. – С. 797–798.

6. Ільків А. Обласний державний український драматичний театр ім. І. Франка в Тернополі / А. Ільків // Наш театр. – Нью-Йорк; Париж; Сідней; Торонто. – 1975. – Т. 1. – С. 767–796.
7. Кубійович В. Мені 85 / В. Кубійович. – Мюнхен : Вид-во Молоде життя, 1985. – 308 с.
8. Літературно-мистецьке життя // Наші дні. – 1942. – лютий. – Ч. 3.
9. Л.[ужницький Г.] В комедійному жанрі: комедія «Гріхи молодости» А. Баха / Григор Лужницький // Львівські вісті. – Львів. – 1944. – 18 трав. – Ч. 112; Лужницький Г. Тернопільський театр ім. Івана Франка: В комедійному жанрі (комедія «Гріхи молодости» А. Баха) / Григор Лужницький // Григор Лужницький: Український театр. Наукові праці, статті, рецензії: Зб. праць. – Львів, 2004. – Т. 2. Статті, рецензії. – С. 296–297.
10. Населення ГГ // Краківські вісті. – 1942. – Ч. 194.
11. Негрицький Л. Завдання українського театру / Л. Негрицький // Львівські вісті. – 1942. – Ч. 4; Лужницький Г. Завдання українського театру / Григор Лужницький // Григор Лужницький: Український театр. Наукові праці, статті, рецензії: Зб. праць. – Львів, 2004. – Т. 2. Статті, рецензії. – С. 168–169.
12. Перша конференція представників українських професійних театрів // Львівські вісті. – 1943. – 4 бер. – Ч. 47.
13. Перша конференція у справі українських професійних театрів // Львівські вісті. – 1943. – 3 бер. – Ч. 46.
14. Петровський О. Тернопіль. Таморол: історія міста / О. Петровський, О. Гаврилук, В. Окаринський, І. Крочак. – Тернопіль : Астон, 2010. – 216 с.
15. 750 вистав Українського театру у Львові // Краківські вісті. – 1944. – Ч. 1.
16. Свято «Дня української культури» в Тернополі // Тернопільський голос. – 1943. – 26 груд. – № 52.
17. Смольський Г. Театр ім. Івана Франка у Тернополі / Г. Смольський // Львівські вісті. – 1942. – 14/15 січ. – Ч. 7.
18. Театральна колегія у Львові // Львівські вісті – 1943. – 19 лют. – Ч. 36.
19. Урбанський О. Театральні мандри / Омелян Урбанський // Наш театр. – Нью-Йорк; Париж; Сідней; Торонто. – 1975. – Т. 1. – С. 803–816.
20. Хроніка // Наші дні. – 1942. – Квітень. – Ч. 5.
21. Хроніки подій культурного життя на західноукраїнських землях // Культурне життя в Україні. Західні землі : Документи і матеріали / НАН України, Інститут українознавства ім. І. І. Крип'якевича. – К. : Наукова думка, 1995. – Т. 1: 1939–1953 / [упор. Т. Галайчук та ін. ; автор передм. О. Луцький, автор комент. Т. Галайчук ; ред. кол: Ю. Сливка (відп. ред.) та ін.]. – 751 с.

УДК 792. 07 (477)

В. А. ХІМ'ЯК

ВІДДЗЕРКАЛЕННЯ КУРБАСІВСЬКИХ НОВАЦІЙ У ПРОЦЕСІ СТВОРЕННЯ ВИСТАВИ «МАЗЕПА»

У статті висвітлено трансформацію пошуків Леся Курбаса та їх вплив на постановку «Мазепи» на сцені Тернопільського обласного академічного театру ім. Т. Г. Шевченка. Проаналізовано методологію режисера Олега Мосійчука в процесі створення сценічної версії прозового твору Богдана Лепкого.

Ключові слова: *епопея, режисер, роман-вистава, трагедія, образ, Лесь Курбас, Богдан Лепкий, Олег Мосійчук.*

**ОТРАЖЕНИЕ КУРБАСОВСКИХ НОВАЦИЙ В ПРОЦЕССЕ СОЗДАНИЯ
СПЕКТАКЛЯ «МАЗЕПА»**

В статье отражена трансформация поисков Леся Курбаса и их влияние на постановку «Мазепы» на сцене Тернопольского областного академического театра им. Т. Г. Шевченко.

Проанализировано методологию режиссера Олега Мосийчука в процессе создания сценической версии прозаического произведения Богдана Лепкого.

Ключевые слова: эпопея, режиссер, роман-представление, трагедия, образ, Лесь Курбас, Богдан Лепкий, Олег Мосийчук.

V. A. CHYMYAK

**REFLECTING OF INNOVATIONS OF KURBAS IN THE PROCESS OF CREATING
PERFORMANCE «MAZEPA»**

The article highlights the transformation of searches of Les Kurbas and their impact on the staging the play «Mazepa» at the scene of Taras Shevchenko Ternopil Regional Academic Drama Theater.

The methodology of the producer, O. Mosiychuk in the making a stage version of the prose work of B. Lepky is analysed.

Key words: epic, producer, novel-play, tragedy, image, Les Kurbas, Bogdan Lepky, Oleg Mosiychuk.

В Україні дослідженням багатогранної творчості великого реформатора театру займається Національний центр театрального мистецтва ім. Леся Курбаса, який очолює Н. Корнієнко, а також Л. Танюк, Н. Єрмакова, І. Волицька, М. Гарбузюк, М. Лабінський, С. Гордєєв, А. Веселовський та інші.

Мета статті – простежити за втіленням курбасівських традицій у виставі «Мазепа» Б. Мельничука та О. Мосійчука за епопеєю Б. Лепкого на сцені Тернопільського обласного академічного українського драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка головним режисером, народним артистом України Олегом Петровичем Мосійчуком.

Ідея постановки «Мазепи» на тернопільській сцені довгий час витала у театральномистецьких колах курбасового краю. Свої побажання висловлювали численні громадські організації, і тільки завдячуючи Тернопільській обласній раді, яка виділила на постановку значну суму, у грудні 2010 року напередодні святкування 80-річчя утворення Тернопільського академічного драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка вистава побачила світло рампи.

Роздумуючи над творами Б. Лепкого про Івана Мазепу, у режисера О. Мосійчука склалася впевнена думка, що це складний філософський твір, і що його основна тематика – людина та історія, людина і її місце у кривавому світі. У п'єсі Б. Мельничука 20-літньої давності, яка була запропонована для постановки в театрі, ці тематичні пласти залишались за рамками інсценізації. Пристосовуючи до сцени прозу Б. Лепкого, Б. Мельничук виділив одну із сюжетних ліній, розповідаючи біографію Мазепи, а трагічні події того часу слугували лиш фоном. Такий погляд на епопею Б. Лепкого правомірний і для свого часу беззастережно актуальний. Зрозуміло, то був період національного лікбезу і що такої точки зору вимагав час, що цілком справедливо.

На думку О. Мосійчука, іти цією дорогою немає сенсу, адже театру уже не відводиться роль оповідача прози, бо це буде лиш подібність вірності літературному першоджерелу. Насправді таким підходом спрощувався філософський твір Б. Лепкого, знижувався градус трагічного конфлікту епопеї, пам'ятаючи заповіт Великого Леся Курбаса: «П'єси, лібрето чи сценарії мусять бути писані знову людьми театру, людьми, що відчують світ в його, театру, засобах, як маляр відчуває і творить в лініях і фарбах, поет – в образах і грі слів» [1, с. 210].

Епічний роман-виставу «Мазепа» О. Мосійчук «вибудував» у повному розумінні слова, і сам процес будівництва дуже повчальний. Як вихід режисер з початку придумав концепцію майбутньої вистави, а вже потім у співавторстві з відомим літератором, заслуженим діячем мистецтв України Б. Мельничуком переробив, а точніше створив у цілому нову оригінальну п'єсу, написану за мотивами епопеї Б. Лепкого про гетьмана І. Мазепу.

Новий варіант твору – поліфонія тем і проблем – як не дивно пробивається до нашого сприйняття за рахунок розповіді про час і особистість, яка здатна проявити силу, совість, спроможна жертвувати. Автори осмислюють виставу і виражають Б. Лепкого через притаманну театральному мистецтву драматичну форму. Як не парадоксально це звучатиме – віддаляючись від літературної першооснови, театр приблизився до ідейно-естетичної суті і специфічності новаторського епосу Б.Лепкого, і ця суть внутрішньо близька до драматичної трагедії. І справді, в «Мазепі» є все, що чекаєш від трагедії: герой величезної моральної потужності, його тяжкий шлях боротьби і пізнання істини, мотиви вини і невідворотності розплати. Йдеться не про формальні вимоги жанру, а про основні пізнавальні можливості драматургії, де тільки їй властивими чинниками формується втілення і сприйняття образу. Жанр вистави – трагедія. Зазначений у п'єсі жанр – сповідь перед людьми і часом – радше, звучить як друга назва інсценізації. Хоча і перше, і друге жанрове визначення в інсценізації, та особливо у виставі, проглядаються дуже виразно, і це дає широке емоційне тло для побудови багатофігурної епічної композиції. Такий синтез жанрів, на перший погляд неможливий, несумісний, та він необхідний і стає цікавим і важливим тому, що для режисера О. Мосійчука жанр – кут, під яким віддзеркалюється світ, і цей кут залежить не тільки від уміння митця побачити життя в певних проявах, але й від того, ради чого він вибирає саме цей шматок життя. Іншими словами це означає: «Ця постановка питання, що суть мистецтва, його роль, його ділянка об'єднання всіх світовідчужань в одне світовідчужання» [1, с. 184].

У процесі «перекладу» твору епічної прози на мову сучасної драми, а це означало вистави, відбувся другий синтез: драма і вистава збагатилася ідейно-естетичними особливостями епосу, але повністю не асимілювалася, не підпорядкувалася його законам, а навпаки, вистава, вбираючи елементи епічної прози, створює драматичну художню єдність нової якості. Так поступово складався на сцені Тернопільського академічного драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка новий тип театрального дійства, який поки що прийнято називати «вистава-роман», «трагедія-роман».

Будучи автором-лідером вистави, О. Мосійчук завжди намагається бути вірним духу літературного твору. І як би далеко режисер не відступав у пошуках театральних можливостей від поезики п'єси або прозового твору, він завжди пам'ятає: основний предмет мистецтва – людина. Метафорично звучить сьогодні фраза Г. Товстоногова, яка наповнена філософським змістом і підтверджена всією творчістю режисера О. Мосійчука: «Концепція вистави лежить в глядацькому залі, її треба знайти, а не створити» [5, с. 38]. Час для митця виступає ніби соціальним замовником теми і вносить свої корективи в розуміння героїчного запропонованого матеріалу: «Ми мусимо прагнути до того, щоб засіб, який ми уживаємо, наше мистецтво, було найбільш гострим знаряддям, щоб наша ідея, наш образ, який ми утворюємо, передавався без останку і до кінця. І в цьому – питання майстра» [1, с. 123]. Ці тези видатних реформаторів Леся Курбаса та Георгія Товстоногова спонукали до режисерського бачення О. Мосійчука головного образу. Це бачення має визначальне значення для ідейно-художнього задуму вистави, її соціального підтексту, етичного пафосу, а також його жанрової специфіки. В одній із бесід Г. Товстоногов підкреслив дуже просту думку: «Основа основ задуму – бачення головного героя». І далі: «Різні шляхи ведуть до задуму, для мене один із найплідніших – це концепція головного героя» [4, с. 174].

Вже те, що п'єсу назвали іменем героя, засвідчує, що гетьман не один з персонажів твору, а автори підносять його до ролі теми. У цьому сценічному контурі образу гетьмана ми маємо складний і суперечливий візерунок внутрішнього світу особистості, бо він складний продукт свого часу і його соціальних взаємин. Хоча до образу Мазепи важко підійти з математично-точними мірилами соціальної генетики, а тим більше, щоб тлумачити його як тип нашого сьогодення, проте розуміти його сьогодні все-таки соціально і морально значимо для

нас, адже історичний поступ добування волі не романтичний, а трагічний шлях. Ще одна дуже важлива неоднозначна обставина пошуку і створення образу – факт запізненого формування нашої свідомості «в своїй хаті». Наше пізнє прозрівання і осмислення себе не що інше, як трагічний підтекст образу, а значить і вистави. Тернопільський варіант інсценізації та постановки за пенталогією Б. Лепкого – скромна сплата нашого боргу, спроба покути перед великим гетьманом і як наслідок – потуга рятунку нашої свідомості.

Ці пошуки продиктовані бажанням дослідити епічну свідомість образу Мазепи на епічному просторі історії, і це провокувало режисера на відбір адекватних виражальних засобів пізнання трагічної особливості героя на не менш трагічному історичному тлі. Відштовхуючись від ідеї античної драми, він шукав таку художню систему, яка б, з одного боку, відповідала філософії епічного роману, а з другого – вбирала в себе досвід сучасного театрального мистецтва. На цьому нелегкому шляху оминати художні принципи Леся Курбаса було неможливо.

Режисер майстерно розробляє партитуру масових сцен, що вражають розмахом і енергією епічності. У втіленні цих шедеврів йому на допомогу прийшла талановита пластиограф Мирослава Воротняк. Сцени «Анафема», «Різдвяна ніч», «Приєм Петра I», «Весілля Мотрі і Чуйкевича», «Битва за Батурин», «Полтавська битва» різні у пластичному вирішенні й атмосфері, проте довершенні самі по собі. Підпорядковані режисерському задуму, вони є маленькими виставами у виставі.

Нова п'єса «Мазепа» як драматургічний матеріал дуже не простий для роботи режисера, акторів. Це, без перебільшення, іспит для колективу театру. По перше, цей матеріал не скрізь досконалий у композиції. Автори інсценізації порушують ustaleni закони драматургії, гальмують процес розвитку дії, а місцями й зовсім не рахуються з динамікою дієвого розвитку. Сцени «на хуторі», «змова проти Мазепи», «арешт Мотрі у Батурині» – зразки реалістичної драми. Друга складність: режисер ставить акторів у різні часові плани, а брак і якість технічних засобів засвідчують неготовність театру до такої складної візуальної поліфонії. Та режисер ніби не зважає на це, вправною рукою м'яко переводить трагедійні плани в реалістичну розробку ситуацій, з експресивного реалістичного плану в ламаний гострий шарж або ліричний пасаж. Цікаво, що таке режисерське зміщення планів і фарб мають природу зовсім іншого походження: Мосійчук конфліктує з драматургом (до певної міри з самим собою), ніби дискутує з ним, і як досвідчений професіонал іноді піддається літературному матеріалу, а в цілому домінує над ним, перемагає драматурга. Тисячу разів правий Б. Брехт, який сказав, що «театр починається там, де закінчується філологія». Режисер з легкістю жонглює різними планами і цим досягає ефектних результатів. Таке застосування різних планів для характеристики кожного персонажа, визначення його лінії у виставі свідчить про його величезну життєвість, гнучкість, сучасність, а також великий культурологічний і професійний діапазон.

У таких же тонах треба говорити і про загальну розробку вистави в деталях. Режисером точно простежені і розроблені лінії кожного персонажа в сюжетній канві цілої вистави. Ця гранична точність забарвлена в «мелодійність», яка властива математичним розрахункам і талановитим музичним симфоніям. Саме точністю вистава й справді музична – це симфонія з руху, мови та інтонацій. Це дуже важливо. Суттєво і те, коли тематика п'єси дає режисеру повітря для творчості, імпульс для імпровізації і фантазій, які ставали джерелом для філософії нової віри – виправдання нашого довготривалого рабства духу. А втім, те, що відбулось триста років тому – не в минулому, це і сьогодні, бо світлий образ борця за волю дотепер піддається анафемі. З одного боку, проклинають істину, з іншого – істина в проклятті, і саме на цьому перехресті режисер-постановник О. Мосійчук протиставляє прохідне і вічне. Ця істина-міф – завжди десь поруч, вона логіці не піддається, бо вся в передчуттях.

Діяння гетьмана Мазепи і його образ є той незаплямований діамант, яким і перевіряється істинність вічних категорій добра і зла, рабства і волі. Всі, хто оточував Мазепу, одразу ж після Полтави спекулюють на його вірі, намагаючись по-своєму витлумачувати і навіть ідеологізувати його вчинок, применшуючи і розтягуючи по своїх кутках його діяння, намагаючись при цьому заручитись нашою підтримкою. Та наша сила, стрижень протистояння

цим атакам – у ставленні до гетьмана. Допмагає нам у цій нелегкій потузі те, що Мазепа не абстрактний ідеал, а жива людина, і ми не прагнемо його канонізувати. Тільки збагнувши цю прописну істину, ми, суцї, зможемо очиститись від скверни і раболїпства. Саме ця найважча робота дасть нам право – бути собою. Тому його образ залишається однією з вершин українського духу, на який покликані орієнтуватись люди у своєму одвічному стремлінні до волі і правди. А поки що хронїчним болем засїла в нашїй свідомості доля недосяжної, незвичайно обдарованої людини, яка всю себе віддала на вївтар Вїтчизни. Його доля конденсує в собі величезний заряд емоцїй – диво-титан, оточений нашою жалюгідною звичайнїстю. Навїть найближче оточення часто не розуміють генїя, що живе поряд, мїряючи його своїми мїрками, своїми штампованими і спотвореними пристрастями, бажаючи прирівняти, пристосувати його до себе, створюючи в такий спосїб ілюзїю, що він такий, як і ми. До подїбних думок можна повертатись впродовж цїлого життя, і вони будуть рїзними вїдповїдно до того, якї ми сьгодні.

Режисер у сценїчному варїантї не розриває, а навпаки, утврджує типологїчні структури образів: Бїлий і Чорний Ангели (О. Складан, Н. Олексїв і Ю. Яблонська); Мати (заслуженї артистки України М. Гонта та В. Самчук) і Мотря (С.Прокопова і А. Кулїшевська); Блазень (народний артист України В. Ячмінський) та Старий Козак (заслужений артист України Д. Губ'як); Петро І (О. Папуша), Меншиков (М. Бажанов); три «опори» гетьмана: Войнаровський (О. Черненко), Орлик (А. Малїнович), Чуйкевич (С. Лацїк), опозицїйне оточення – Полковники: М. Безпалько, В. Бурко, М. Петрушенко, М. Ткачов та заслужений артист України С. Андрушко; вїдвертї вороги, якї очолює Любов Хведорївна (народна артистка України Л. Давидко) і її сподвижники Кочубей (заслужений артист України Б. Стецько), Іскра (М. Блаженко). Завдяки такїй структуризацїї у виставї все пїзнавальне і всї упїзнаванї. Але немає нїякої нарочитої актуалїзацїї історїї, нїякої модернїзацїї характерів, сюжетних ситуацїй, атмосфери. Все правдиво. І водночас подїї минулого режисер не реставрує, не показує у формах реального життя, а вїдтворює так, як вони могли б виникнути, миттєво спалахнувши у свідомостї героя, висвітливши головне, суттєве. Цї подїї зринають не в хронологїчнїй послїдовностї, а з'являються за своїми внутрїшнїми законами трагедїї. Все надїлене тим ефектом резонансностї, без якого залишалось би тривїальним маскарадом. У виставї це одразу вїдчутно: нї, це не вертеп, це початок багатьох струн, що ледь бринять, але уже сягають сьогодення і вїдгукуються в нас – тривожно і багатозначно.

Могутнїй удар грому. В атмосферї – вїдчуття приреченостї, і з перших музичних акордів здибленїсть, неспокїй, ломка, передчуття катастрофїчного вибуху грїзного, бурхливого і зловїсного. Починається вистава гїперболїчною сценою «Анафема». Бїлий і Чорний ангели, вїддїлившись вїд протилежних порталів сцени, пливуть у химерному танку на безликий натовп. Це не що інше, як роздвоєна свідомїсть гетьмана лине над нами, нїби хоче спитати царя Петра, за що прокльони. Це образ свїту, що виривається зсередини головного героя, руйнуючись, агонїзує і, що несподївано, із сутї своєї народжує трагедїю. «Анафема! Анафема гетьману Мазепї» [2, с. 3]. Осатанїлий цар і придворнї, сатанїє натовп і стрїльцї. Це прокляття, здається, сягає небес. І раптом тиша. Така, що, здається, чути як плачуть ненародженї дїти. В променї небесного сїява стоїть Вїн (Мазепа – народний артист України В'ячеслав Хїм'як), розчавлений і незламний. Його звертання до найвищої і найсвятїшої субстанцїї Матерї: «Душа кипить, волає нїмим криком, питає-допитується, чи правильно чинив. Тому й принїс до вас розбурханї мислї свої. Висповїдатись хочу!» [2, с. 4]. Саме цими словами пїд акомпанемент величальних дзвонів розпочинається трагедїйний хїд вистави-сповїдї. Трепетна сцена «Рїздвяної ночї», що уже сама по собї налаштує на високий лад, красномовне пїдсилення незаперечної правоти і бажання пїзнати істину. Цей їдилїчний епїзод, де все дихає урочистою святїстю, контрастує зї сценою «Анафемї», вїтворює яскраву метафору добра і зла як основу трагедїйного дїйства.

Гетьман і творець цїєї дїйсностї, і її жертва, тому режисера цікавили екстремальнї ситуацїї полїтичного вибору героя в умовах, коли йому до кїнця не зможуть повїрити нї його оточення, нї Петро, нї навїть його рїднї. В концепцїї вистави цї умови дуже важливі, і тому цї сцени вирїшенї в «прямїй» дїї і в них вмонтованї ретроспекцїї, так званї «напливи». У цих щемливих спогадах зринають епїзоди з Мотрею.

У сценах «марення» минулим Мазепа розкриває свої потаємні устремління до миру, любові, його думи про злагоду і взаєморозуміння, про волю. Мріючи про майбутнє, він невідворотно іде до Мотрі як до найвищої моральної моделі, ніби намагається у своїй свідомості повернути час назад. Любов Мотрі владно тримає Мазепу, накладаючи суттєвий відблиск на його думки і вчинки. З одного боку, напливи «з минулого» просвічують і проявляють характер Мазепа, надаючи його образу відчуття епічного розмаху і сили, а з іншого – його доля все-таки залежить від ходи історії, і це поєднання – ще одна важлива риса вистави, без якої не було б трагедії. Ці ретроспекції – проломи і в нашу, глядацьку свідомість. Вони дихають тривогою, невідворотною катастрофою заповнюють пустоти нашої душі, руйнуючи наше буття. Там ми побачимо, а швидше відчуємо падіння гетьмана на безконечно чорний простір сцени, коли військом Меншикова буде вщент зруйнована, а точніше стерта з лиця землі гетьманська столиця Батурин.

І буде Мазепа лежати один, покинутий усіма, оплаканий тільки однією Мотрею. Зупиниться час в мовчанні і тиші. З Мотриної сльози зродиться надія, і мелодія любові підніме його і її над попелищем. І коли він, І. Мазепа, знову воскреслий, ступить на авансцену, дивлячись нам у вічі, вкотре запанує ще глибша тиша, тільки тепер ми відчуваємо еством, а за мить і зрозуміємо: трагедія відбулась, вичерпала себе, оголивши свою суть. І для глядача настала пора аналізувати і оцінювати. Ні, не плакати, тут плакати немає над ким, тут треба встигнути зануритись у непростий час, який треба судити суворим і нещівним судом може навіть самої історії. Та розійдуться їхні серця. Такий закон жанру. Його наповнене любов'ю і прощенням, її ненавистю і помстою. «З невіри не піддавайся, і пам'ятай – думками я з тобою довіку!» [2, с. 35] – звучатимуть небеса голосом Мазепа, а Мотря буде вдивлятися в лиця його сподвижників, як у свічада, щоб знайти ту загублену іскру тепла і любові, яка б розтопила її закам'яніле серце. І не знайде. І цей трагедійний акорд образу Мотрі – несподіваний режисерський акцент у виставі перед Полтавською битвою.

Історія відраховує останні миттєвості життя Мазепа, його трагічного поступу. І тільки Мотря прийде і зробить останній «пролом» у його свідомість, щоб забрати тепло, любов, а може, і душу. «Прощай, Мотре! Тепер уже. Прощай навіки!» [2, с. 36]. А далі тиша... безконечний степ і місяць, як млинове коло, що перемелює усе на муку історії. А коли виросла могила-курган – згадалася далека мрія Леся Курбаса.

«Не п'єсу писати будуть, а заповнюватимуть пустий простір сцени тим, що можна виявити тільки засобами сцени.

А текст?

Можливо, що слів майже не буде... Можливо, що заступить їх багатство примітиву звуку, можливо, що відродиться театр імпровізації. Можливо, що буде і те і те друге, і третє у різній, новій диференціації театру» [1, с. 210].

У виставі «Мазепа» не стільки конфліктують між собою характери, скільки філософські ідеї, позиції, життєво важливі принципи і моральні переконання. І ці проблеми не там вирішені, а тільки тепер вимагають розв'язання, і не на особистісно-психологічному рівні, а на рівні вищому, Божому. Бо процес розв'язання на історичному рівні уже і так затягнувся, нагнітаючи трагічні колізії на складні і без того стосунки з деякими країнами.

Духовним контекстом вистави стала спроба нагадати нам, хто ми і звідки ми родом. Вона, ця ідея, і складає весь зміст внутрішнього життя Івана Мазепа. Сам по собі навколишній світ ніби мало його цікавить. Він – не в світі, а цілком в собі, причому навіть не в повноті своїх особливих особистих людських хвилювань і потреб, а тільки в одній своїй думці, яка стала в повному значенні цього слова його манією. Причому пропонуючи оточенню свої вимоги, він проявляє себе як моральний категоричний імператив. Образ Мазепа у виставі наділений багатомірністю, що відкритий і в минуле, і в сьогодення, і в майбутнє. І це дуже цінно і значимо, що він поданий в багатьох реєстрах, існує в русі – від початку до повної вичерпності розміщеного в ньому змісту.

Уже майже два тисячоліття людство мусолить істину, що страждання облагороджує, вчить співчуття. Від такого довгого вживання ця істина непомітно перетворилися в догму, і, як багато інших «шанованих» догм, не витримує нищівного зіткнення з дійсністю семи десятиріч

XX століття. Вони і дотепер мають очевидні впливи на нашу свідомість. Якщо страждання стає нормою життя, а не його чорними трагічними сторінками, воно втрачає смисл, закладений Богом, принижує, знищує людину, робить її глухою до співчуття і розуміння. І наше страждання, що все-таки стало нормою життя, – як тотальна убогість, серед якої ми жили в тумані приниження, втративши відчуття повноти життя, пробирались навмання невідомо куди, не сподівались на краще, а дуже часто і зовсім не підозрювали про існування кращого.

Вистава Тернопільського академічного драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка не про страждання, вона про каяття. Але чи зрозуміли ми в чому повинні каятись? Нам здається, що не всі. Чи не тому так старанно відшукуємо у своєму давньому і недавньому минулому найрізноманітніших за рангами, національності, розуму і мірі активності винуватців того, що сталося з нами. А перед тим, як звернутись до Бога з молитвою про прощення, ми повинні пройти до кінця шлях гіркого усвідомлення власної величезної вини за те, що хоча ми і не були безпосередньо винні у тому немислимому духовному здичавінні, яке стрімко наростало з року в рік, але ж мовчки погоджувались з ним, а це означає, що ми були винуватцями не менше, а може, навіть і більше, і тільки тому, що все зрозуміли.

У 2011 році на Івано-Франківському фестивалі «Прем'єри сезону» режисер-постановник вистави «Мазепа» на сцені Тернопільського академічного драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка Олег Мосійчук отримав премію Національної СТДУ «Галицька Мельпомена», а в 2012 році літературно-мистецьку премію ім. братів Богдана та Левка Лепких. Вистава живе і жива. Її хода по Україні тільки розпочинається.

Вистава, поставлена на тернопільській сцені О. Мосійчуком, у якій присутній дух великого режисера, аж ніяк не намагання реставрації Курбасових пошуків. Незбагненно, але Лесь Курбас увійшов у генетику творчості О. Мосійчука і, слава Богу, проявляється навіть тоді, коли режисер сам того не очікує. І, мабуть, це найнесподіваніші і найпривабливіші риси в його постановках, і саме вони не перестають дивувати глядачів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Курбас Л. Березіль: Із творчої спадщини / Лесь Курбас: / [упоряд. і прим. М. Лабінського ; передм. Ю. Бобошка]. – К. : Дніпро, 1988. – 518 с.
2. Мельничук Б. Мазепа. Сповідь перед людьми і часом / Богдан Мельничук, Олег Мосійчук. – Рукопис, Тернопіль, 2010. – 37 с.
3. Мосійчук О. Театр – це робота душі і щоденна сповідь [Вела розм. Г. Садовська] // Вільне життя. – 2009. – 25 березня.
4. Товстоногов Г. А. Зеркало сцени. Кн. 1 : О профессии режиссера / Г. А. Товстоногов : [сост. Ю. С. Рыбаков ; предисловие К. Рудницкого]. – Л. : Искусство, 1980. – 303 с.
5. Товстоногов Г. А. Зеркало сцени. Кн. 2: Статьи. Записи репетиций / Г. А. Товстоногов : [сост. Ю. С. Рыбаков]. – Л. : Искусство, 1980. – 261 с.

УДК 792.077 (477.84) XIX–XX

П. О. СМОЛЯК

РЕЖИСЕРИ АМАТОРСЬКИХ ТЕАТРАЛЬНИХ ГУРТКІВ ТЕРНОПІЛЬЩИНИ КІНЦЯ XIX – ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ XX СТОЛІТТЯ

У статті висвітлюється діяльність режисерів-аматорів сільських та містечкових драматичних гуртків Тернопільщини кінця XIX – першої третини XX століття, звертається увага на їхній життєвий та творчий шлях, мистецькі уподобання, організаторські здібності, репертуар та акторський склад керованих ними колективів.

Ключові слова: театральне мистецтво, режисер, драматичний гурток, актор, вистава, репертуар.

П. О. СМОЛЯК

**РЕЖИССЕРЫ ЛЮБИТЕЛЬСКИХ ТЕАТРАЛЬНЫХ КРУЖКОВ ТЕРНОПОЛЬЩИНЫ
КОНЦА XIX – ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА**

В статье освещается деятельность режиссеров-любителей сельских и местечковых драматических кружков Тернопольщины конца XIX – первой трети XX века, обращается внимание на их жизненный и творческий путь, художественные вкусы, организаторские способности, репертуар и актерский состав руководимых ими коллективов.

Ключевые слова: театральное искусство, режиссер, драматический кружок, актер, представление, репертуар.

P. O. SMOLYAK

**DIRECTORS OF THE AMATEUR GROUPS IN TERNOPIL REGION
THE END OF THE XIX-TH AND THE BEGINNING OF THE XX-TH CENTURY**

The article expresses the activity of not professional directors in the villages and towns of Ternopil Region at the end of the XIX-th and in the beginning of the XX-th century. It depicts their life and creative work, artistic preferences, organizing ability, repertoire and the managing cast.

Key words: theatre art, director, drama group, actor, performance, repertoire.

З давніх-давен, ще до зародження українського професійного театру, українці з захопленням сприймали різноманітні театральні дійства, починаючи з традиційних народних обрядів, побутових балагульних сценок і закінчуючи театралізованими дійствами, які влаштовували у свої маєтках поміщики у кінці XVIII – на початку XIX століть. На жаль, український професійний театр розпочав свою активну діяльність у першій половині XIX століття лише у великих українських містах Російської та Австро-Угорської імперій: Полтаві, Єлисаветграді, Києві, Харкові, Львові, Коломиї, Дрогобичі. Велика кількість людей не могли споглядати цей чудовий вид візуального мистецтва.

Українська культура та мистецтво на початку XX століття знаходилися у важкому становищі. Тодішня імперська влада у галицьких містах і селах робила все, щоб не було ні української мови, ні культури, ні національного усвідомлення взагалі. Незважаючи на важкі утиски українства, знаходилися такі люди, які не лише зберігали національну культуру, але й активно її розвивали та пропагували. Тому у малих містечках та селах патріотично налаштовані місцеві жителі почали об'єднуватися у громадські організації і розвивати українське мистецтво на теренах своєї місцевості.

Аматорське театральне мистецтво в Галичині частково досліджували Р. Пилипчук, О. Боньковська, О. Казимиров, Р. Коломієць, Л. Барабан, а також місцеві історики та краєзнавці П. Медведик, І. Герета, Б. Головин, І. Зуляк та ін. Великий вклад у відновлення мистецької спадщини Тернопілля зробив Б. Мельничук разом з авторським колективом, перевидавши спогади емігрантів, які в силу різних причин та обставин змушені були покинути свій рідний край. Цінним джерелом для вивчення аматорського театального руху Тернопільщини є видання у кінці 2000-х років Тернопільського енциклопедичного словника, де поміщено ряд інформативного матеріалу про місцевих мешканців, які були причетні до цього розвою. Значну роботу над дослідженням просвітянського руху на Борщівщині зробили місцеві краєзнавці І. Скочиляс та М. Сохацький в історико-краєзнавчому збірнику «Літопис Борщівщини». Саме завдяки енциклопедичним джерелам, архівним матеріалам, тодішній місцевій пресі, а також краєзнавчим розвідкам про просвітянські осередки ми маємо змогу висвітлити режисерську діяльність окремих аматорських театральних гуртків Тернопільщини.

Мета статті – проаналізувати діяльність режисерів-аматорів, які керували сільськими та містечковими драматичними гуртками Тернопільщини в кінці XIX – у першій третині

XX століття, звернувши увагу на їхній життєвий та творчий шлях, мистецькі уподобання, організаторські здібності, репертуар та акторський склад керованих ними колективів.

Велике значення у становленні національної гідності, патріотизму і національної самоідентифікації мало утворення у Львові українського товариства «Просвіта», філії якого незабаром виникали у кожному місті і селі Галичини. Керівниками філій «Просвіти» були національно свідомі громадяни, які мали певну освіту (здебільшого початкову та гімназійну), володіли певним авторитетом серед місцевих жителів і вміли об'єднати навколо себе своїх однодумців. Це були переважно сільські мешканці: від звичайного рільника-господаря до вчителя, адвоката чи священика. Доречно навести слова дослідника та популяризатора аматорського театрального руху в Галичині у 20–30-х роках XX століття Анко, який у своєму підручнику «Аматорський театр» зауважив: «З давніх часів на Україні користуються симпатією серед населення аматорські вистави, які улаштовуються переважно українською місцевою інтелігенцією. Таку працю треба тільки вітати і всіма можливими засобами підтримати, особливо в наші лихі часи, та побажати, щоби ця праця принесла якнайбільше національного усвідомлення нашому народові» [1, с. 4].

Як відомо, потяг до драматичних вистав в українців користувався великою популярністю, тому керівники місцевих філій «Просвіти» насамперед дбали про утворення театральних аматорських гуртків. Це було нелегке завдання з їхньою організацією, і потрібно було затратити багато сил і енергії, щоб такий гурток започаткувати. Лише у талановитих і начитаних аматорів, які володіли хорошими режисерськими здібностями, вдавалися хороші постановки вистав, що користувалися великим успіхом у глядачів. Не оминуло це захоплення і свідомих громадян, які проживали у тодішньому Тернопільському краї.

Одним із перших драматичних гуртків на Тернопільщині, що діяли при місцевій філії товариства «Просвіта», був Денисівський. Його очолював місцевий священик Йосиф Вітошинський¹ – великий сподвижник українського аматорського мистецтва (крім театального, він керував мішаним та дитячим хорами, духовим оркестром). Отець Вітошинський був першим керівником Денисівського драматичного гуртка, заснованого в кінці 80-х років XIX ст., який активно виступав як перед місцевими мешканцями, так і в сусідніх селах.

Передумовою створення драмгуртка було те, що денисівські хористи неодноразово перебували з концертами у великих повітових містечках та у місті Львові і мали можливість переглядати вистави як професійних, так і аматорських театрів. У 1891 році аматори під керівництвом Й. Вітошинського показали у столі на приходстві першу виставу «За сиротою і Бог з калитою» М. Кропивницького. Місцеві жителі Денисова надзвичайно тепло сприйняли виступ акторів-початківців. Прем'єра першої вистави захопила початкуючого режисера, 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 [3, с. 244].

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

¹ Йосиф Сильвестрович Вітошинський (1838–1901 рр.) народився в Косові в багатодітній сім'ї священика. Закінчив Перемишльську гімназію, де здобув музичну освіту у відомих педагогів Л. Седняка 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. 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. Створений енергійним денисівським парохом у 1870 році селянський хор почав виступати з концертними програмами не тільки в Денисові, а й в околишніх селах та містечках. За власні кошти отець Йосиф Вітошинський закупив у Чехії музичні інструменти й організував у селі духовий оркестр [13, с. 87–88].

лише при наявності добре підготовлених у музичному плані учасників театрального дійства (Денисів у другій половині XIX століття славився музичними талантами на всю Галичину).

Завдяки старанням і при підтримці Й. Вітошинського денисівська громада збудувала народний дім, де мистецьке життя розвивалося з більшими силами.

Активну просвітницьку діяльність після смерті Йосифа Вітошинського продовжив тодішній студент філософії Львівського університету Григорій Головка. Він очолив керівництво місцевих аматорських гуртків, які час від часу виступали не тільки перед денисівцями, а й в околичних селах і містечках. У першому десятилітті XX ст. на сцені народного дому аматори показали своїм односельчанам такі вистави: «Ох, не люби двох» М. Альбицького, «Безталанна» І. Карпенка-Карого, «Заверуха» Л. Лотоцького, «Підгір'яни» М. Вербицького [5, арк 3].

Під час воєнних лихоліть Першої світової денисівський драматичний гурток припинив свою діяльність.

Лише з середини 20-х років XX ст. в денисівському драмгуртку активізувалося мистецьке життя. У другій половині 20-х – на початку 30-х років режисером гуртка був місцевий мешканець Василь Шарик. У цей період під керівництвом В. Шарика було поставлено більше 20 вистав. Серед них: «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. Акторський склад гуртка щороку збільшувався, поновлювалися і збільшувалися декорації: хатній інтер'єр та фрагмент сільської вулиці. У перелік одягу входило 7 костюмів, 6 жупанів, 2 пари шароварів [18, арк. 4; 7; 12].

У другій половині 30-х років XX ст. режисерською діяльністю денисівського драмгуртка відзначився місцевий актор Петро Рибак. Завдяки старанням нового керівника розширився склад акторського колективу, кількість якого збільшилася до 35 чоловік. За цей період роботи режисер оновив театральні реквізити: декорації, костюми тощо. У театральній бібліотеці нараховувалося 24 п'єси. Завдяки режисерським здібностям Петра Рибак аматори показали 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 [18, арк. 20].

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. Для постановок вистав режисер використовував нові декорації, костюми та інше театральне приладдя. У 1938 р. аматорський гурток під керівництвом В. Самиці продемонстрував 8 вистав, серед яких «Лицарі ночі» Г. Лужницького, «Вихрест» А. Уманька, «Пройдисвіт» М. Вовчок та інші [9, арк. 87–88].

Вагомий слід в історії хутірських театральних гуртків села Денисова залишив актор, а згодом режисер Ярослав Людкевич². У його театральній бібліотеці нараховувалося 35

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 [16, с. 63–64].

² 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.

примірників, звідки добирався репертуар драмгуртківців і визначалася їхня діяльність. За час режисерської діяльності з драматичними гуртками Я. Людкевич намагався підбирати такі твори, в яких висвітлювалися сторінки з історії українського народу та його боротьба за національне визволення від іноземних загарбників. Здебільшого це були такі твори: «Захар Беркут» І. Франка, «У кігтях ГПУ» Ф. Олехновича, «Січовий суд» Г. Лужницького, «Довбуш» Г. Хоткевича [7, арк. 11–12; 9, арк. 43–44].

У кінці XIX століття активна культурно-освітня діяльність проводилася на Борщівщині. Найдієвішим серед інших аматорських гуртків був театральний, створений у другій половині 90-х років XIX століття при Борщівській читальні «Просвіти». Свою популярність аматорський гурток завоював прем'єрою вистави «Гостина святого отця Миколая в Борщеві», режисером-постановником якої був місцевий житель, помічник адвоката Ієронім Калитовський¹. З цією виставою драмгуртківці щороку виступали перед місцевими жителями й отримували схвальні оцінки.

Особливої уваги в Борщівському театральному гуртку заслуговує багатолітній актор і режисер, активний учасник просвітянського життя Борщеві і його околиць Семен Ковбель² (у майбутньому відомий український культурно-просвітницький та громадський діяч, письменник-драматург в діаспорі). Свою творчу діяльність він розпочав як актор у місцевому аматорському театральному гуртку в сімнадцятирічному віці. Йому як актору, за свідченнями місцевих жителів, найкраще вдавалися комедійні ролі (Стецько – у «Сватанні на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка та ін.). С. Ковбелю на сцені були притаманні справжні акторські риси: виразність сценічної мови, пластика рухових елементів, вміння триматися на потрібній дистанції з іншими

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, Плотичі, 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 [16, с. 50–51].

¹ Калитовський Ієронім Павлович народився 1866 року в с. Бутини нині Сокальського району Львівської області. Закінчив правничий факультет Львівського університету. Працював помічником адвоката в канцелярії М. Дорундяка в м. Борщеві. Активну діяльність Калитовський провадив у сфері культурно-освітнього товариства «Просвіта». Відомий серед широких кіл місцевого населення своєю літературною та журналістською діяльністю. Автор ряду друкованих та рукописних творів [4, с. 17–18].

² Ковбель Семен Федорович народився 25 січня 1877 року в Борщеві, що на Тернопільщині. Був активним членом місцевої «Просвіти», беручи участь як актор і режисер у Борщівському драматичному гуртку. У 1909 році емігрував у Канаду (м. Вінніпег). У 1912 році появилася перша публікація віршів, оповідань та публіцистичних нарисів у часописах «Канадський фермер», «Український голос», «Наш шлях» та інших виданнях. Семен Ковбель – автор поеми-сатири «Птича революція». Він є автором понад 20 п'єс, зокрема: «Новий вертеп» (поставлена у 1919 та 1939 роках у Вінніпезі), трагікомедії «Дівочі мрії» (1919, поставлена у Канаді, США, Західній Україні), драми «Ляхо-Татари» (інша назва «Конфіденти», поставлена у Вінніпезі у 1920 році. Він також написав оперету «Скарб в жебрачій торбі» (1934 р.), драму «Несподівана пісня» (інсценізація повісті «Мотря» з циклу Б. Лепкого «Мазепа», що побачила світ у 1934 році у Вінніпезі й Торонто), «На царському суді», «Батурина», «На руїнах Батурина», «На жертвенник слави», комедії-одноактівки, фантазію на тлі стрілецьких могил «Там, де червоні маки цвіли» (поставлена 1940 р. в Вінніпезі) та ін. У 1912 році заснував співацько-драматичне товариство «Боян» й був його головою у Вінніпезі. Протягом довгого часу в Канаді брав участь як актор у виставах. Першим у Канаді зіграв роль Карася в опері «Запорожець за Дунаєм» Семена Гулака-Артемівського [12, с. 117].

акторами-партнерами та ін. Таке його акторське амплуа в майбутньому дозволило бути затребуваним в аматорській театральній діяльності за кордоном (Канада), а також частково позначилося на тематичному спрямуванні його п'єс, в яких переважали жартівливі та сатиричні сюжети («Новий вертеп», «Дівочі мрії», «Скарб в жебрачій торбі» та ін.).

Семен Ковбель як режисер при доборі репертуару для трупи насамперед звертав увагу на цікавість та популярність тих чи інших п'єс серед місцевого населення, а також брав до уваги його національно-патріотичне та просвітницьке спрямування. Такі режисерські уподобання користувалися повагою активних просвітян й бралися до уваги представниками сільської і міської інтелігенції.

Завдяки С. Ковбелю в Борщівському театральному гуртку по-справжньому розкрили свій талант місцеві актори, які в майбутньому неодноразово згадували добрими словами свого наставника-режисера.

Цікавим у цей період був і репертуар драмгуртка. Адже він готувався під патронатом місцевого осередку «Просвіти», активним членом якого був і режисер С. Ковбель. Багатьом борщівчанам надовго запам'яталися постановки вистав «Назар Стодоля» Т. Шевченка, «Дай серцю волю, заведе в неволю» М. Кропивницького, «Украдене щастя» І. Франка, «Свекруха» Л. Лопатинського, «Страшна помста» М. Гоголя та ін. Постановки вистав, за свідченнями місцевих жителів, характеризувалися яскравими масовими сценами, розумінням психологізму кожного героя, вдалим підбором музичного оформлення. Кожна вистава в постановці С. Ковбеля мала щось своє неповторне і захоплююче, гра кожного актора була виразною і ансамблевою, наповненою відчуттям драматургії автора.

Високим артистизмом були сповнені й головні герої у виставах, поставлених С. Ковбелем. Місцевим жителям надовго запам'яталися ролі Гонори (виконавиця Антоніна Зелінська), Дото (актор Йосип Свидзінський), Івана з вистави «Дай серцю волю, заведе в неволю» (актор Іван Шиманський), Анни з драми «Украдене щастя» (актриса Гонорита Лоточинська), свекрухи з вистави «Свекруха» (актриса Марія Томпальська), Миколи з драми «Украдене щастя» (актор Семен Ковбель) [14, с. 26].

З метою розвитку місцевого театального мистецтва правління Борщівського осередку «Просвіти» у 1903 році сприяло створенню «Кружка любителів нашої сцени», головою якого став місцевий священик, великий любитель і популяризатор українського театру Дмитро Курдидик¹. Членами цього гуртка були відомі в Борщівській окрузі добродії Михайло Соневицький, отець Євген Купчинський, Микола Скалоздріз, Ієронім Калитовський, Семен Ковбель, Іван Шиманський, Олександр Шарковський та ін. [17, арк. 62]. Вони усякими способами сприяли поповненню репертуару драмгуртка новими п'єсами, маючи широкі зв'язки з самими їхніми авторами та перекладачами з іншомовних літератур, заохочували місцеву молодь, зокрема гімназистів, до участі в гуртку, були постійними глядачами нових аматорських прем'єр не тільки в Борщеві, а й в усій окрузі. Така робота активізувала культурно-просвітницьку діяльність, додавала нові можливості для її розширення та зростання.

Найбільш активним і діяльним серед членів «Кружка...» був місцевий адвокат Михайло Дорундяк. Для покращення сценічного оформлення вистав, поставлених борщівськими аматорами, він за свої кошти у 1899 році закупив нове сценічне панно з видом Борщова та портрет класика української драматургії Івана Котляревського [14, с. 26].

Активною була діяльність Борщівського театального гуртка у міжвоєнний період (20–30-ті роки ХХ століття), коли його очолила відома в Галичині професійна актриса Людмила-Ванда Петровичева², одружившись після смерті свого першого чоловіка з місцевим суддею

¹ Курдидик Дмитро народився 9 вересня 1868 року в с. Бовшів нині Галицького району Івано-Франківської області. Закінчив теологічний факультет Львівського університету. Після висвячення працював священиком у селах Борщівського повіту, що на Тернопільщині. Проявив себе активним учасником культурно-освітнього товариства «Просвіта» та інших громадських організацій. Помер 17 січня 1933 року у с. Цигани теперішнього Борщівського району Тернопільської області [15, с. 289].

² Петровичева Людмила-Ванда Миколаївна народилася 5 листопада 1882 року в м. Чернівці. Закінчила музично-драматичну студію при театрі товариства «Руська бесіда» у професора Віталія

П. Смалем. Л. Петровичева мала великий авторитет серед місцевих драмгуртківців, тому початкуючі актори-аматори прагнули брати в неї уроки зі сценічної мови та акторської майстерності [11, с. 547]. Це особливо тішило нового режисера й давало їй привід для нових театральних постановок, позначених складнішими сценічними вирішеннями.

Через декілька років наполегливої праці (1924–1925 театральний сезон) на сцені Борщівської читальні «Просвіти» Ванда Смаль-Петровичева здійснила постановки двох вистав – «Назар Стодоля» Т. Шевченка і «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці» М. Старицького. Ці п'єси, за відгуками очевидців, завжди збирали велику кількість глядачів (біля 500 чоловік) [14, с. 26]. Такий репертуар засвідчував високий мистецький рівень не тільки художнього керівника колективу, а й самих виконавців головних ролей.

Варто зауважити, що у 20-х роках, крім Ванди Смаль-Петровичевої, театральні постановки здійснювали її чоловік, місцевий суддя Петро Смаль та багатолітній актор місцевого драмгуртка Йосип Шарковський (останній збільшив кількість драмгуртківців більше 40) [14, с. 26].

Режисерське амплуа Ванди Смаль-Петровичевої характеризувалося тим, що її постановки вирізнялися хорowymi та вокальними номерами. Це й відрізняло їх від постановок інших режисерів аматорських театрів й робило кожну виставу більш привабливою для різного рівня глядачів.

На початку 30-х років Борщівський театральний гурток під керівництвом Ванди Смаль-Петровичевої прилучився до акції зі збору грошей для підтримки освітнього товариства «Рідна школа». У зв'язку з цим місцеві драмгуртківці 1 червня 1931 року винесли на суд глядачів виставу «Чорноморці» І. Кухаренка, а зібрані від цієї постановки кошти (215 польських злотих) передали на підтримку українського шкільництва.

30-ті роки – це роки надзвичайної боротьби керівництва Борщівського театального гуртка за національний репертуар та його втілення на сцені. Ванда Смаль-Петровичева робила все для того, щоби зберегти його національне обличчя, а в учасників гуртка – самовідданість та патріотизм.

Якщо в Борщівському драматичному гуртку керівництво здійснювали не тільки місцеві, а й приїжджі актори (колишні учасники труп мандрівних галицьких театрів), то Настасівський драматичний гурток очолювали режисери, які розпочинали свою театральну діяльність акторами-аматорами. Першим режисером настасівського театального гуртка була місцева актриса-аматорка Марія Дорожовська. Під її керівництвом колектив набув нового творчого піднесення. З'явилися вистави, які були до вподоби не тільки жителям с. Настасова, а й глядачам сусідніх сіл. У 1933 році настасівські драмгуртківці із виставами виступали перед жителями сіл Купчинці, Бенева, Смиківці, Ладичин, Йосипівка [10, с. 28]. Для активізації місцевого населення перед виставами біля народних домів настасівський духовий оркестр демонстрував свою концертну програму, що було своєрідною рекламною мистецькою акцією в цілому. Зібрані за вистави кошти призначалися на потреби місцевого осередку «Просвіта» (для пошиття костюмів, ремонту народного дому, виготовлення декорацій тощо).

Діяльність драматичного гуртка під керівництвом союзьнки Марії Дорожовської стала приводом для його поповнення не тільки новими членами «Союзу українок», а й прихильниками цієї організації. Як зазначає місцевий краєзнавець Володимир Дорожовський, «у цей час в репертуарі драматичного гуртка були такі вистави, як «Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці», «Маруся Богуславка» М. Старицького; «Сотниківна» Б. Лепкого; «Про що тирса шелестіла» С. Черкасенка; «Які хворі – такі й доктори» О. Фредро; «Страшна помста» М. Гоголя [10, с. 29]. Костюми до кожної вистави готували самі учасники драматичного гуртка. У них вкладалися переважно власні кошти.

Висоцького та Миколи Коссака. Працювала солісткою оперної трупи театру «Руська бесіда» в Чернівцях, у 1899-1914 роках виконувала вокальні партії в операх «Наталка Полтавка» та «Чорноморці» Миколи Лисенка, «Запорожець за Дунаєм» Семена Гулака-Артемовського, «Катерина» Миколи Аркаса, «Кармен» Жоржа Бізе. Померла 27 грудня 1971 року в м. Борщеві Тернопільської області [2, с. 57].

Після Марії Дорожовської наставівським драматичним гуртком декілька місяців керував місцевий житель, випускник Тернопільської української державної гімназії Михайло Ковалишин. Під його керівництвом драмгуртківці поставили у 1936 році виставу «У кігтях ГПУ» [6, арк. 48]. В ній висвітлювалося важке становище братів-українців, які проживали на «великій» Україні і піддавалися жорстоким репресіям більшовицького тоталітарного режиму на чолі з Й. Сталіним та його каральними органами.

У цьому ж 1936 році керівництво наставівським драматичним гуртком перейняв Володимир Пікурський – випускник Тернопільської української державної гімназії. У цей час у драмгуртку було 20 активних його членів. Драмгуртківці почали працювати ще з більшим ентузіазмом. Матеріальна база аматорського колективу поповнилася новими декораціями та театральними реквізитами. В. Пікурський, володіючи хорошими режисерськими здібностями, поставив на сцені народного будинку нову п'єсу – драму І. Франка «Украдене щастя» [6, арк. 55–56].

У наступному 1937 році наставівський драматичний гурток збільшив свій творчий склад до 35 учасників. Керівником гуртка продовжував працювати В. Пікурський. На жаль, через часту його відсутність у селі гурток працював несистематично. У цьому році колектив поповнився новими театральними костюмами. У 1937 році глядачі с. Настасів переглянули 5 вистав. Серед них: «Зрада» І. Бабеля, «Перелесник» В. Королів-Старого, «Перешкода» та ін. [6, арк. 61–62].

Найвишого художнього рівня наставівський драматичний гурток здобув під керівництвом місцевого жителя, талановитого актора і режисера Михайла Ковалишина¹, що після В. Пікурського знову очолив його керівництво.

Протягом другої половини 30-х років ХХ ст. як керівник і режисер Михайло Ковалишин зумів підготувати і поставити на сцені місцевої читальні десятки п'єс українських та зарубіжних драматургів. Серед них твори Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки, М. Кропивницького, М. Старицького, І. Карпенка-Карого та ін.

За активну національно-просвітницьку діяльність Михайло Ковалишин у 1932 році був заарештований польською окупаційною владою і засуджений судом на два місяці тюрми. Після виходу із тюрми продовжив роботу з наставівським драмгуртком і ще з більшим захопленням проводив просвітницьку роботу серед місцевих сільських жителів [10, с. 32–33].

Таким чином, незважаючи на відсутність режисерської освіти та достатнього досвіду в професійних театральних трупах, керівники та постановники вистав театральних гуртків творили високий рівень аматорського мистецтва. Самовідданою працею і стараннями режисери-аматори намагалися донести до кожного актора і глядача любов до своєї нації, історії та культури. Підбираючи репертуар та розподіляючи ролі у виставах, вони робили надзвичайний вклад у формування в молодих хлопців та дівчат національної гідності, патріотизму та героїзму, який в майбутньому допоміг їм безстрашно змагатися з ворогами і не задумуючись віддавати життя за свою Батьківщину.

ЛІТЕРАТУРА

1. Анко. Аматорський театр: підручник для культурно-просвітних організацій та аматорських гуртків / Анко. – Львів : З друкарні ставропигійського інститута під управою Ю. Сидорака, 1921. – 45 с.
2. Барна В. Петровичева Людмила-Ванда Миколаївна / В. Барна, П. Медведик, Б. Пиндус //

¹ Михайло Ковалишин народився у 1904 році в с. Настасів Тернопільського повіту. У цьому ж селі успішно здобув початкову (чотирикласну) освіту. Не маючи спеціальної музично-драматичної освіти, Михайло з дитинства не пропускав жодної репетиції місцевого театального гуртка й таким чином домігся добрих акторських та режисерських успіхів. З початку 1930 року почав керувати аматорським драматичним гуртком у своєму рідному селі. На відміну від багатьох інших керівників працював натхненно, результативно і безоплатно, таким чином заощаджуючи кошти для закупівлі матеріалів для нових театральних постановок. Крім акторської і режисерської діяльності, Михайло Ковалишин був організатором і постановником цілого ряду спортивно-гімнастичних вправ [10, с. 32–33].

- Тернопільський Енциклопедичний словник. – Тернопіль : ВАТ ТВПК «Збруч», 2008. – Т. 3. – П–Я. – С. 57.
3. Бородієвич І. Денисів / Іванна Бородієвич // Шляхами Золотого Поділля. Регіональний збірник Тернопільщини. – Т. II. – Філадельфія, ПА., 1970. – 281 с.
 4. Гуцал П. Калитовський Ієронім Павлович / П. Гуцал, Б. Пиндус // Тернопільський Енциклопедичний словник. – Тернопіль : ВАТ ТВПК «Збруч», 2005. – Т. 2. – К–О. – С. 17–18.
 5. Державний архів Тернопільської області (далі 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.
 6. ДАТО. – Ф. 294. – Оп. 1. – Спр. 12. Документи про діяльність читальні «Просвіта» у с. Настасів (1904–1938 рр.). – 62 арк.
 7. 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.
 8. 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.
 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. Дорожовський В. Тіні сірих колон: Спогади / Володимир Дорожовський. – Тернопіль : Лілея, 1998. – 244 с.
 11. Лунів І. Спогади про діяльність філії «Союзу Українок» у Борщеві / Ірина Лунів // Історично-мемуарний збірник Чортківської округи. Повіти: Чортків, Копичинці, Борщів, Заліщики / [ред. колегія О. Соневицька, Б. Стефанович, Р. Дrajнговський]. – Діловий комітет земляків Чортківської округи. – Нью-Йорк–Париж–Сідней–Торонто, 1974. – С. 547–550.
 12. Мельничук Б. Ковбель Семен Федорович / Б. Мельничук // Тернопільський Енциклопедичний словник. – Тернопіль : ВАТ ТВПК «Збруч», 2005. – Т. 2. – К–О. – С. 117.
 13. Савак Б. Селянський диригент / Богдан Савак // Жовтень. – 1989. – № 3. – С. 87–91.
 14. Скочиляс І. Історія Борщівської «Просвіти» / Ігор Скочиляс // Літопис Борщівщини. Історично-краєзнавчий збірник. – Вип. 2. – Борщів : МП Чумацький шлях, 1993. – С. 21–31.
 15. Скочиляс І. Курдидик Дмитро / І. Скочиляс, В. Фроленков // Тернопільський Енциклопедичний словник. – Тернопіль : ВАТ ТВПК «Збруч», 2005. – Т. 2. – К–О. – С. 289.
 16. Хома В. А Денисів село славне / Володимир Хома. – Тернопіль, 1997. – 72 с.
 17. Центральний державний історичний архів України у Львові (далі ЦДАІЛ). – Ф. 348. Товариство «Просвіта», м. Львів, – Оп. 1. – Спр. 1248. Документи про діяльність читальні «Просвіта» у м. Борщів (1891–1939 рр.). – 210 арк.
 18. ЦДАІЛ. – Ф. 348, оп. 1, спр. 2133. Звіти та листування про діяльність читальні «Просвіта» у с. Денисів (1904–1938 рр.). – 35 арк.

ВІЗУАЛЬНІ МИСТЕЦТВА

УДК 94(510):304.44

Л. В. БЕХ

ПОРЦЕЛЯНА В КУЛЬТУРІ КИТАЮ: СТАНОВЛЕННЯ ТРАДИЦІЇ

Стаття присвячена становленню ранньої китайської порцеляни періодів Тан (618–907), Сун (960–1279) та Юань (1279–1368). Аналізуються соціокультурні передумови формування художніх особливостей та традиційних сфер побутування порцеляни в культурі Китаю.

Ключові слова: порцеляна, керамічне виробництво, китайська культура, Тан, Сун, Юань, традиції.

Л. В. БЕХ

ФАРФОР В КУЛЬТУРЕ КИТАЯ: СТАНОВЛЕНИЕ ТРАДИЦИИ

Статья посвящена становлению раннего китайского фарфора периодов Тан (618–907), Сун (960–1279) и Юань (1279–1368). Анализируются социокультурные предпосылки формирования художественных особенностей и традиционных сфер бытования фарфора в культуре Китая.

Ключевые слова: фарфор, керамическое производство, китайская культура, Тан, Сун, Юань, традиции.

L. V. BEKH

PORCELAIN IN CHINESE CULTURE: FORMATION OF THE TRADITION

The article is dedicated to the early Chinese porcelain in the Tang (618–907), Song (960–1279) and Yuan (1279–1368) period. Sociocultural conditions of formation of artistic features and traditional areas of existence of porcelain in the Chinese culture are analysed in the article.

Key words: porcelain, ceramic production, Chinese culture, Tang, Song, Yuan, traditions.

У свідомості європейців загадкова Серединна імперія незмінно асоціюється з витонченою тонкостінною й білосніжною порцеляною, яка, без сумніву, є вершиною розвитку декоративно-прикладного мистецтва Китаю. Вироби зі «світлої, як небо, блискучої, як дзеркало, тонкої, як папір, і дзвінкої, як цин¹» [1, с. 66] порцеляни змінили уявлення європейців про керамічне мистецтво та саму Піднебесну, перетворивши останню з країни шовку (Seres) на країну фарфору (China). Без усвідомлення специфіки художньої мови та традиційних сфер побутування китайської порцеляни, основи яких були закладені в період Тан–Юань, неможливе й фундаментальне дослідження культури західноєвропейського чи вітчизняного фарфору. Окрім

¹Цин – музичний інструмент

того, дослідження китайської порцеляни та мистецтва в цілому актуалізується й у зв'язку з особливим значенням, якого набуває поняття традиції у сучасній ситуації міжкультурної дифузії.

Мистецтву китайської порцеляни присвячена значна кількість досліджень переважно іноземних авторів. Серед основної маси публікацій описового характеру особливу увагу звертають на себе ґрунтовні дослідження Carswell J. [7], Krahl R. [8], Lam Peter Y. K. [9], Wu Marshall P. S. [11], у яких поміж іншим окреслюються сфери функціонування китайської порцеляни та її зв'язок з загальною системою культури; та стаття Moll-Murata C. [10], у якій автор приділяє увагу особливостям термінології та технології порцелянового виробництва. Окрім того, при написанні статті автор спирався на роботи провідних російських дослідників – Е. Вестфалена, М. Кречетової [2] та Т. Арапової [1]. Варто також відзначити роботи загального характеру, які дозволили створити необхідне соціокультурне тло для розгляду специфіки розвитку китайської порцеляни зазначеного періоду [3; 4; 5; 6].

Важливість усвідомлення місця порцеляни в китайській культурі обумовила мету цього дослідження, яка полягає у визначенні соціокультурних передумов формування художніх особливостей та традиційних сфер побутування китайського фарфору періодів Тан, Сун та Юань.

Правління династії Тан (618–907), яка проводила активну зовнішню політику, перетворило Китай на одну з найрозвинутіших країн свого часу. Епоху Тан не дарма називають Золотою Добою в культурі Китаю, адже вона позначена розквітом філософії, поезії, театру, живопису та каліграфії. Разом з тим це була «золота доба предмету» [3, с. 423], час розвитку традиційних художніх ремесел, насамперед – керамічного виробництва. Саме з правлінням династії Тан у європейській традиції пов'язують виникнення справжньої порцеляни, хоча самі китайці схиляються до більш ранніх датувань¹.

Танська порцеляна була технічно досконалішою за вироби попередніх епох, проте покращення її суто технічних якостей не спричинило виокремлення її в специфічну категорію керамічної продукції. Вона не отримала нової назви, і вироби танських керамістів виконували ті самі функції, що й більш ранні зразки, тобто так само активно використовувалися у повсякденні та в якості поховального начиння і виступали маркерами соціального статусу.

Танська епоха стала часом активного міжкультурного спілкування. Розширення кордонів, розвиток торгівлі, міграція – все це спричинило інтерес китайців до іноземців, їх культурних надбань. Заможні стани гостинно зустрічали екзотичні вироби з коштовних матеріалів (металів, кістки, каміння тощо), які ставали чудовими атрибутами звичної для них атмосфери розкоші. Місцеві майстри, прагнучи задовольнити вибагливі смаки знаті, вдосконалювали технології, у тому числі й керамічні, створюючи довершені, високоякісні вироби. Завдяки зверненню до іноземної продукції розширився асортимент форм, які почасти вражають своєю вигадливістю та складністю абрисів. Глазур різних кольорів часто наносили на поверхню виробу виразними плямами, які довільно стікали, створюючи надзвичайно вишуканий декоративний ефект. Контакти з іноземцями, яких вражала та зачаровувала майстерність ремісників Піднебесної, сприяли широкому експортуванню китайської порцеляни, що вплинуло як на керамічне виробництво іноземних держав, так і на розвиток кераміки самого Китаю. Відтепер китайська кераміка починає існувати у ще одному вимірі – у вимірі комерційного виробництва.

В епоху Тан поряд з конфуціанством, яке відіграло роль державної ідеології, особливої ваги набирають вчення даосизму та буддизму. Для даосько-буддистської традиції важливими були категорії природності, стриманості, невивадливості, тому вона наворотала митців до природи, «яка визнавалася оселею істини та абсолюту, а споглядання природи вважалося найкращим шляхом пізнання істини» [4, с. 89]. Такі настрої сприяли розвитку

¹ Такі розбіжності пов'язані з проблемою класифікації кераміки. Річ у тім, що китайці виокремлюють лише два основні типи кераміки: «тао» (*tao*) (гончарна продукція) та «сі» (*ci*) («кам'яна кераміка» та порцеляна). Таким чином, спираючись на характеристики керамічної маси, китайські дослідники відносять винайдення порцеляни до II тис. до н.е., в той час як в європейській традиції часом винайдення справжньої порцеляни вважають саме епоху Тан [10, с. 2].

садово-паркового мистецтва, пейзажної лірики та живописного жанру пейзажу. Вони позначилися і на сфері керамічного виробництва. Так, поряд зі складними за формами поліхромними виробами, які вражають сміливим поєднанням кольорів і відповідають загальній барвистій святковості свого часу, в епоху Тан була популярною й аристократична у своїй стриманій красі монохромна порцеляна, декорована білою та зеленою глазурями. Стриманий декор доповнював вишукані форми, які зачаровували освічену еліту свого часу витонченою плавністю абрисів. Монохромну білу порцеляну оспівував видатний танський поет Ду Фу (712–770), порівнюючи її звук з мелодійністю нефриту, а колір визнаючи прекраснішим за сніг та іній. Натомість автор «Чайного канону» Лу Юй (733–804) віддавав перевагу фарфору зеленого кольору, який порівнював із кригою і вважав найкращим посудом для зеленого, як і сам фарфор, чаю [3, с. 434–435]. Тож порцеляна виходила за вузькі рамки прямої функціональності, вона опоетизовувалася і сама ставала своєрідним «пейзажем», надаючи нового виміру звичному повсякденню.

Свого визнання та подальшого розвитку монохромний фарфор зазнав за часів правління династії Сун (960–1279)¹ – періоду розквіту не лише керамічного мистецтва, а й науки, літератури та живопису Китаю.

На відміну від орієнтованої назовні династії Тан, яка вела загарбницьку політику та активно підтримувала контакти з іноземцями, династія Сун з її антимілітаристськими настроями зайняла позицію захисту і була зосереджена передусім на внутрішньому житті країни. В атмосфері самозаглиблення особливої ваги набуває зв'язок з національними традиціями, суспільство звертається до досвіду та цінностей минулого. Поширюється практика колекціонування антикварних речей, серед яких значне місце займають бронзові та керамічні посудини. Отже, керамічні вироби набувають самоцінності як предмети мистецтва, транслятори традиції та маркери часу.

Орієнтація на минуле у мистецтві порцеляни знайшла безпосередній вияв у використанні архаїчних форм бронзових ритуальних посудин. Однак сунські керамісти, прислухаючись до особливостей матеріалу, майстерно використовували можливості керамічної маси. Тому бронзові форми не механічно повторювалися у порцеляні, а творчо переосмислювалися відповідно до специфіки останньої і отримували повноцінне друге життя в новому матеріалі [2, с. 5].

Ідеологічною основою культурних перетворень епохи Сун була нова філософська система, яка синтезувала ідеї конфуціанства, даосизму та буддизму, і в європейській традиції отримала назву «неоконфуціанство». У сфері декоративно-прикладного мистецтва естетичні вимоги неоконфуціанства проявилися в схильності до простоти і природності та у відмові від відвертої, нарочитої розкоші. Керамічні вироби остаточно скидають свої екзотичні, барвисті шати і звертаються до монохромії, яка переносить акценти з декору на сам предмет, на принади самого матеріалу.

У керамічних майстернях Сун, яких нараховувалося сотні, а то й тисячі [8, с. 315], для оформлення виробів застосовували різноманітні монохромні глазурі стриманих кольорів. Доволі часто майстри використовували гравійований орнамент, переважно рослинний, який збагачує, урізноманітнює тонкою грою світлотіні красу кольорового рішення. У сунських виробках форма і декор співіснують напрочуд гармонійно. Не заглушаючи одна одну, ці дві варіації на тему граційної простоти зливаються в єдину довершену мелодію.

Мабуть, найбільшою славою серед керамічної продукції епохи Сун користувалися вкриті зеленою глазур'ю вироби, які європейці назвали селадонами². Поєднання у виробках вишуканої стриманості зеленої глазури, вкритої тонкою сіткою цеку, простоти відточених форм

¹ Епоха династії Сун ділиться на два періоди: Північна Сун (960–1127) та Південна Сун (1127–1279).

² Назва «селадон» походить від імені героя французького роману «Астрей» Оноре д'Юрфе – Селадона, який носив одяг світло-зеленого кольору, що нагадував колір китайських порцелянових виробів. Також поширеною є думка, що «дана назва походить від арабського слова салудун, що означає «міцний, твердий камінь», і вказує на характерну міцність китайської порцеляни» [6, с. 699].

та особливої міцності самої порцелянової основи спонукали китайців порівнювати селадони з нефритом – найціннішим каменем Піднебесної. Проте селадони не розглядали як заміник нефриту, а скоріше цінували за ті ж самі якості. Схожими були не лише колір міцного, гладенького та прохолодного, як і сам нефрит, фарфору, природність плавних форм виробу, але й мелодійність звуку, отриманого при ударі, і, власне, процес створення, визначений самою природою: керамісти ніколи достовірно не знали, якими після випалу будуть колір та малюнок тріщин, варіації яких залежали не лише від досвідченості майстрів, але насамперед від могутньої та примхливої стихії вогню [8, с. 318].

Принцип природності, нерукотворної краси, знайшов своє втілення й у виробках *цзюньяо*¹, які для необізнаного ока могли видатися непримітними. Вони відрізняються неперевершеною красою зелено-блакитної глазури, в оксамитовому мерехтінні якої розчиняються плями лілового кольору, ніби випадково залишені на поверхні виробу за чиєюсь примхливою уявою. Павутиння тріщин, що затягує поверхню посудин, викликає в пам'яті розчепірені гілки дерев з сувоїв знаменитого Го Сі².

Особливою популярністю користувалася тонкостінна білосніжна порцеляна, вкрита глазур'ю кольору слонової кістки, що виготовлялась у печах Дінчжоу (провінція Хебей) й отримала назву *діняо* [5, с. 162]. Поверхню білосніжних виробів діняо, як і селадонів, часто прикрашав тонкий гравійований орнамент. Проте частина виробів декорувалася виключно білою глазур'ю, що давало можливість повною мірою оцінити красу самого матеріалу, граційну пластичність форм.

Елітарні прошарки суспільства високо цінували керамічні вироби, які, на відміну від живописних творів, супроводжували не окремі чарівні моменти вдумливого споглядання, але саме життя, з дня у день прикрашаючи оселю. Знаходячись у всіх на очах, вони все ж спонукали до інтимного переживання. Розкіш не була самоціллю. Колекціонування, споглядання дорогоцінних предметів було насолодою, а не способом самоствердження. Тож кожен предмет вимагав уваги, розкриваючи свою красу лише пильному оку. Тонкий малюнок гравійованого орнаменту, прихований під глазур'ю, ставав чітким при певному освітленні, на якусь мить проступаючи у граційному танку ліній. Зовнішня простота сунської порцеляни в магнетичному мерехтінні однотонних полив чи багатозначному мовчанні білої поверхні розкривала перед знавцями можливість «поетапного відкриття та смакування не очевидних, а прихованих якостей предмета, своєрідної градації витонченості» [8, с. 317].

Творами народного мистецтва в Китаї вважали вироби Цичжоу (провінція Хебей), які відрізнялися широким асортиментом (посудини для зберігання напоїв та зерна, подушки, різноманітні чаші тощо). Для оздоблення таких виробів поряд з гравірованим орнаментом широко застосовували контрастний розпис у вільній манері чорною та коричневою фарбами по білому або кремовому ангобу, що надавало їм більшої декоративності, святкової ошатності [1, с. 66–67].

Інтереси еліти та широких верств населення сходяться в контексті звичаю чаювання, який в період Сун стає загальнопоширеним. Чаювання, перетворене на справжню церемонію, вимагало відповідного антуражу і дотримання певних правил. Уважне ставлення до вибору чаю, керамічного посуду, спосіб заварювання – все це свідчило про витончений смак, підкреслювало індивідуальність і маркувало статус. Безумовно, кожен відповідно до своїх смаків та потреб віддавав перевагу чи звичайним гончарним виробам, чи посуду з різних сортів порцеляни. Не можна сказати, що вибір матеріалу залежав виключно від платоспроможності, важливе значення мали мода та звичаї. У той час, як при дворі поширилася і вкоренилася мода пити чай з білого порцелянового посуду, широкі верстви населення, до яких приєдналися і деякі представники освіченої еліти, продовжували дотримуватись старих звичаїв, не бажаючи поривати з традицією [11, с. 382; 388].

¹ Назва походить від місцевості Цзюньчжоу (провінція Хенань), у якій виготовляли порцеляну зазначеного сорту.

² Го Сі (1020 – близько 1090) – художник-пейзажист Північної Сун.

Керамічні досягнення епохи Сун – небачене до того кольорове розмаїття керамічних глазурей, які стали більш прозорими, порівняно з попереднім періодом, вдосконалення керамічної маси та процесу випалу стали можливими завдяки бурхливому розвитку науки. Самі ремісники, експериментуючи, сприяли вдосконаленню технологій. Взагалі професія кераміста у період Сун була неймовірно популярною [3, с. 492], що не дивно, враховуючи стабільно зростаючий попит на керамічні вироби як в середині країни, так і за її межами. Необхідність виготовлення величезної кількості предметів сприяла освоєнню вже у кінці XI – на початку XII століття методів поточного виробництва, що, безумовно, позначилося на якості продукції [5, с. 162].

З приходом до влади іноземної монгольської династії Юань (1279–1368) у художньому житті Китаю відбуваються значні зміни. Безумовно, загарбники піддалися впливу набагато розвиненішої китайської культури, проте нова політична ситуація вносила свої соціокультурні корективи. Монголи вподобали китайську ієрархічну систему і не стали руйнувати управлінську драбину, проте її вищі щаблі, які раніше належали освіченому стану, зайняли монголи, за ними йшли вихідці з іноземних країн, а вже потім – зневажене корінне населення. За таких умов частина китайської еліти, не бажаючи працювати на загарбників, полишала міста і вела усамітнений спосіб життя, зберігаючи національні традиції. Припинила своє існування Академія живопису, а живописці та інші представники освіченої еліти розділилися на два табори, створивши опозицію «служба-відлюдництво» [5, с. 171].

Що ж відбувалося у сфері керамічного виробництва? Не дивлячись на значні руйнації, у цей час продовжувало працювати багато майстерень, серед яких особливе місце займають майстерні міста Цзиндечжень (провінція Цзянсі), яке з цього часу стає провідним керамічним центром Китаю. Піднесення Цзиндечженю було пов'язане з найважливішою керамічною інновацією часу – синьо-білою порцеляною. Завдяки чудовій сировинній базі майстри Цзиндечження створювали вироби зі справді білосніжною основою, якою не могли похвалитися інші керамічні центри. Біла поверхня якнайкраще підходила для контрастного розпису кобальтом – барвником, який при випалюванні набував розкішного синього кольору. Традиція кобальтового розпису прийшла до Китаю з Близького Сходу і була відома ще за часів династії Тан. Проте свого розвитку розпис кобальтом зазнав саме за правління монголів у результаті активного культурного обміну між країнами Азії та радикальної зміни смаків нової еліти.

Під впливом мусульманської культури докорінно змінюються кулінарні звичаї монголів, у зв'язку з чим виникає потреба у великій кількості нового посуду. На зміну невеликим китайським посудинам, призначеним для індивідуального прийому їжі, приходять величезні тарелі, які використовували для спільної трапези. Прототипом для нового посуду виступала мусульманська торевтика [7, с. 10]. Окрім того, змінюється і савлення до декору, який стає важливішим, ніж якості самого матеріалу. Причини цього слід шукати у багатьох факторах: у вдосконаленні якостей порцелянової основи, у впливі мусульманської продукції, яка завжди відрізнялася багатством насиченого декору, у втраті китайською освіченою елітою, яка виступала гарантом збереження традицій високої культури, своїх провідних позицій, у зростанні соціальної ролі іноземців та забагатілого середнього класу купців, які більше тяжіли до естетики народної продукції.

Проте саме техніка розпису кобальтом відкрила нову блискучу сторінку розвитку китайської порцеляни. Починаючи з цього часу, як відзначають Вестфален та Кречетова, шляхи порцеляни та інших видів керамічної продукції поступово розходяться [2, с. 8]. Фарфор починає займати домінуючі позиції, адже білосніжна основа нових виробів відкривала широкі можливості перед художниками-керамістами, які відтепер майже повністю зосередилися на проблемах декоративного розпису. Малюнок синьою фарбою відтіняв білизну порцелянової поверхні, яка у свою чергу підкреслювала принади контрастного розпису. Хоча в багатьох випадках, можливо, під впливом мусульманської торевтики, майстри, не залишаючи на виробі живого місця, вкривали зображеннями майже всю поверхню, забуваючи про сам матеріал і сприймаючи таку цінну білосніжну фарфорову поверхню просто як вдале для розпису тло.

Монохромна ж порцеляна поступово здавала свої позиції. У цей час ще працювали старі керамічні центри, які спеціалізувалися на виготовленні монохромів, призначених в основному

для задоволення потреб прихильників старих традицій та іноді – нової влади. Так, монголи високо цінували вироби, вкриті простою білою глазур'ю, які використовували як церемоніальний посуд [9, с. 50]. Проте, на жаль, золота доба витонченої простоти дійшла кінця, прийшов час вражаючої розкоші масивних посудин, «які не спонукали до споглядання, але радували око» [8, с. 318].

Розширення міжнародної торгівлі, прагнення нової еліти оточувати себе предметами розкоші сприяли зростанню попиту на порцелянові вироби. Зі свідчень відомого венеціанського мандрівника Марко Поло нам відомо, що порцеляновий посуд за правління монголів продавався у великих кількостях, а якісні вироби можна було придбати за доволі помірною ціною [7, с. 53]. Зрозумівши, що стабільно високий попит на керамічну продукцію, а особливо синьо-білі вироби майстерень Цзиндечжєня – чудове джерело поповнення державної казни, монголи встановили безпосередній державний контроль над порцеляновим виробництвом. Таким чином, з цього часу порцеляна починає виступати, окрім усього іншого, ще й у ролі стратегічно важливої для імперії сировини.

Отже, китайська порцеляна періодів Тан-Юань завдяки своїй поліфункціональності стає своєрідним дзеркалом поступу традиційної естетичної системи та соціокультурних перетворень Китаю і містком між різними культурами. Саме у зазначений період закладаються основи художньої мови та намічаються основні функції китайського фарфору. Визначна роль останнього і в китайській, і в іноземних культурах обумовлена унікальним положенням не менш унікального матеріалу – існуванням одночасно у сферах побуту, мистецтва та комерції.

ЛІТЕРАТУРА

1. Арапова Т. Б. Фарфор и керамика Китая / Т. Б. Арапова // Горный журнал. Спецвыпуск. – 2008. – С. 64–71.
2. Вестфален Э. Х., Китайский фарфор / Э. Х. Вестфален, М. Н. Кречетова. – Л. : Издательство Гос. Эрмитажа, 1947. – 86 с.
3. Елисеефф В. Цивилизация классического Китая / Вадим Елисеефф, Даниэль Елисеефф ; [пер. с франц. Д. Лоевского]. – Екатеринбург : У-Фактория, 2007. – 640 с.
4. Завадская Е. В. Эстетические проблемы живописи старого Китая / Е. В. Завадская. – М. : Искусство, 1975. – 440 с.
5. Искусство Восточной Азии / [Г. Фар-Бекер, З. Хеземанн, М. Дунн и др. ; пер. с нем. Бушуева Ю. С., Яшина Г. А., Цимбалова О. Б. ; науч. ред. Молотников В. Р.]. – Потсдам : h. f. ullmann, 2007. – 740 с.
6. Кравцова М. Е. Мировая художественная культура. История искусства Китая : Учебное пособие / Марина Кравцова. – СПб. : Лань, Триада, 2004. – 960 с.
7. Carswell J. Blue and White : Chinese Porcelain around the World / John Carswell. – London : British Museum Press, 2007. – 208 p.
8. Krahl R. A New Look at the Development of Chinese Ceramics / Regina Krahl // Chinese Ceramics : Selected articles from Orientations 1982–2003. – Hong Kong : Orientation Magazine Ltd, 2004. – P. 315–320.
9. Lam Peter Y. K. Jingdezhen Wares of the Yuan Dynasty / Peter Y. K. Lam // Chinese Ceramics : Selected articles from Orientations 1982–2003. – Hong Kong : Orientation Magazine Ltd, 2004. – P. 50–61.
10. Moll-Murata C. Guilds and Apprenticeship in China and Europe : The Ceramics Industries of Jingdezhen and Delft / <http://www2.lse.ac.uk/economicHistory/Conferences/Epstein%20Memorial%20Conference/PAPER-MollMurata.pdf>.
11. Wu Marshall P. S. Black-glazed Jian Ware and Tea Drinking in the Song Dynasty / Marshall P.S. Wu // Chinese Ceramics : Selected articles from Orientations 1982–2003. – Hong Kong : Orientation Magazine Ltd, 2004. – P. 379–388.

О. С. ІСАЙКОВА

**ВТІЛЕННЯ КОНФЕСІЙНИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ ХРИСТИЯНСЬКОГО ВІРОВЧЕННЯ
В ОБРАЗІ БОГОРОДИЦІ**

У статті поданий короткий огляд інтерпретацій образу Богородиці у їх зв'язку із особливостями віровчень православ'я та католицизму.

Ключові слова: православ'я, католицизм, Богородиця, Діва Марія, культ, благодать, есхатологічність.

А. С. ИСАЙКОВА

**ВОПЛОЩЕНИЕ КОНФЕССИОНАЛЬНЫХ ОСОБЕННОСТЕЙ ХРИСТИАНСКОГО
ВЕРОУЧЕНИЯ В ОБРАЗЕ БОГОРОДИЦЫ**

В статье представлен краткий обзор интерпретаций образа Богородицы в их связи с особенностями вероучений православия и католичества.

Ключевые слова: православие, католичество, Богородица, Дева Мария, культ, благодать, эсхатологичность.

A. S. ISAIKOVA

**THE EMBODIMENT OF THE CREED FEATURES OF THE CHRISTIAN DOGMA
IN THE IMAGE OF MOTHER OF GOD**

The short review of interpretations of Madonna's image in their connection with the features of dogmas of orthodoxy and Catholicism is given in the article.

Key words: orthodoxy, catholicism, our Lady, Virgin Mary, cult, plenty, eschatology.

Богословські диспути, які стосуються відмінностей у віровченнях православ'я та католицизму, таких, як *filioque*, зазвичай здаються непосвяченому занадто абстрактними та відірваними від життя. Проте саме вони є витокami тих різноманітних традицій, уявлень, звичаїв, які відрізняють одну конфесію від іншої. Навіть ставлення до тих чи інших релігійних об'єктів є показовим. Особливо виразними є фігури значних персонажів віровчення, які, подібно до того, як мистецтво є Біблією для неписьменних, можуть втілювати в собі мало не всі теологічні доктрини тієї чи іншої конфесії. Однією з таких важливих фігур у християнстві є Богоматір. Ставлення до неї, інтерпретація її образу в православ'ї та католицизмі відмінні і яскраво ілюструють особливості цих віровчень.

Досліджень, присвячених Богоматері та її зображенням, існує чимало. Загалом їх можна поділити на дві категорії: релігіознавчі та мистецтвознавчі. Перші концентруються на богословській інтерпретації образу, другі – переважно на формальному аналізі зображень, дослідженні іконографії. Слід зазначити, що порівняльному аналізу образів Богородиці у православ'ї та католицизмі не було приділено гідної уваги. Переважна більшість авторів обмежується дослідженнями в рамках лише однієї конфесії, а тому найчастіше не приділяє уваги виділенню тих специфічних особливостей, що характеризують образ саме як такий, що належить до цілком конкретного релігійного та культурного середовища. Ці праці зазвичай є доволі ґрунтовними і корисними для того, хто намагатиметься провести порівняльний аналіз богородичних образів обох конфесій. Зокрема, праці Геррарда [5] та Пола [7] детально висвітлюють особливості культу Богородиці в католицькій традиції. Оскільки, на відміну від католицизму, православ'я не має окремого богословського вчення про Діву Марію, для пошуків відповідної інформації про культ Пречистої у східному християнстві слід звертатися до

загальних богословських праць або досліджень із порівняльного богослов'я. Такими джерелами для нашої статті стали праці В. Лосського [3] та І. Белейканича [1]. Чималу користь становить також звернення до періоду становлення християнської церкви, часу, коли конфесійні відмінності лише починали формуватися. Незамінною працею в цьому випадку є ґрунтовне дослідження О. Етінгоф, що хоча й присвячене огляду візантійської іконографії Богородиці у XII–XIII ст., але дає чимало цінних відомостей стосовно богослов'я, літургійної та культурної практики більш давніх часів.

Ми не ставимо перед собою завдання проведення повного порівняльного аналізу двох розбіжних богословських систем. Наша мета – показати, як один персонаж – Діва Марія, Мати Божа – може бути втіленням усього богословського вчення. Це також дозволить виявити як спільні, так і відмінні риси не лише у програмах двох християнських конфесій, що актуально в час пошуків шляхів можливого об'єднання усіх християн в єдину Церкву, але й дасть можливість глибше зрозуміти витоки особливостей мистецтва православ'я та католицизму, так мало сьогодні досліджені.

Спробуємо назвати головні особливості образу Богоматері в католицизмі та православ'ї і обґрунтувати їх з точки зору цих віровчень. З першою відмінністю в інтерпретаціях образу Діви Марії стикаємось уже на самому початку знайомства з її життєписом. Так, у католицькій церкві здавна існувало вчення про непорочне зачаття Марії святою Анною, яке згодом набуло статусу догмату. Православ'я ж категорично не погоджується з цим положенням, оскільки це суперечить усій його теологічній системі. Вчення про непорочне зачаття, тобто про те, що Діва Марія була позбавлена не лише особистого, але й первородного гріха, виокремлює її із загальної маси людства, підкреслюючи її богообранність, однак означає також визначеність наперед її долі та вчинків. Хоча католицька церква підкреслює важливість добровільної згоди Діви Марії прийняти Божу волю в момент Благовіщення, фактично ця згода виступає формальністю, адже Пречиста була ще до народження призначена стати Матір'ю Божого Сина і чудом свого непорочного зачаття була підготовлена і немов приречена на це. Позбавлена первородного гріха та благодаттю Божою захищена від гріха особистого, вона стала покірною Божою служницею не через свідомий вибір такого служіння, а природним шляхом, адже ця покірність і святість вже складала її єство. Усе це є також виявом існуючого в католицизмі уявлення про благодать, яка розглядається католицькою теологією як особливий дар Господа, певний Його прояв та спасіння як перш за все справу Господа.

У той самий час православна церква наголошує на тому, що Діва Марія вшановується нею як Пресвята, Пречиста та Пренепорочна, не через її чудесне позбавлення від первородного гріха, а через відсутність особистого гріха [1, с. 53]. Саме свідомо та вільна відмова від гріха і вибір праведного життя є заслугою, її особистою заслугою, за яку Господь обрав її Матір'ю Свого Сина. І саме свідомо та вільна згода Марії – прояв найвищої віри та найвищого смирення, – зробили можливим втілення в ній Слова Божого. Цей акт добровільної покорі є вираженням православного вчення про спасіння як співпрацю людини та Господа, прояв взаємної любові, де Бог закликає, а людина відповідає згодою. Там, де є любов, виключена будь-яка можливість примусу, яким є визначеність наперед [1, с. 50]. Спасіння, якого людина може досягти, згідно з православним вченням, не є просто даром Божим («Бог створив людину своєю волею, але Він не може врятувати її без сприяння людської волі» [3]), воно передбачає розвиток людини, її прагнення наблизитись до Бога, а тому – безперервне самовдосконалення, адже ніхто не знає, наскільки досконалим є Бог [1, с. 69]. Спасіння – це, зрештою, теозис – обоження людини, єднання її з Богом, що і є благодаттю [3]. Своєю добровільною і благочестивою згодою Діва Марія відповіла на заклик Господа за все людство, зробивши можливим його спасіння [1, с. 50]. Отже, догмат про непорочне зачаття Діви Марії відкидається православною церквою, оскільки вона заперечує вчення про визначеність наперед у будь-якій сфері, тому що розглядає людину як створену Богом вільну істоту, свободу якої Бог поважав у ході всієї історії людства. Свідоцтвом цього є і той факт, що Бог, хоча і знаючи наперед відповідь Марії, оскільки Бог всезнаючий, все ж таки побажав отримати спершу її вільну згоду на втілення Сина Божого [1, с. 49] і побажав лишити їй право вибору свого життєвого шляху – благочестивого чи грішного. До того ж, цей католицький догмат виокремлює Марію з усього

людства, ставить її над ним, що, з точки зору православ'я, суперечить як сотеріології та антропології, так і уявленню про святість, якої, згідно з православним вченням, може досягти будь-яка людина. Для досягнення святості, яку Зиновій Отенський ототожнює з вселенням в людину Бога, тобто теозисом, не обов'язково відмовлятися від світу, сім'ї, а достатньо лише вести праведне життя, молитися і, головне, любити Бога [2]. Діва Марія, таким чином, у своїй праведності стає для віруючих ідеальним зразком, до якого можливо щільно наблизитись шляхом духовного самовдосконалення та любові до Бога. Для порівняння пригадаємо, що католицька концепція святості включає в себе передусім поняття діяльності, і насамперед реальної, земної, так би мовити, матеріалістичної діяльності, хоча, звісно, не виключає необхідності і духовної праці. Більшість католицьких святих – люди, що зреклися світу – ченці, аскети, містики, часто з дитинства, або ще до народження Богом обрані серед інших та призначені для свого шляху. Звісно, зустрічаються приклади людей, що змогли досягти святості, не залишаючи світ, однак вони становлять радше поодинокі винятки із загального правила і найчастіше були канонізовані стараннями впливових родичів. Слід звернути увагу також на те, що важливою характеристикою католицьких святих є здатність творити дива (на противагу православному визначенню святого як людини, осяяної божественною мудрістю), що, власне, є одним з виявів уявлення католицької церкви про вказаний їй шлях як про шлях активної діяльності. Повертаючись до нашої теми, можна пригадати, що схильність надавати перевагу діяльності над спогляданням виявляється і в тому, як наполегливо підкреслюється в Священному Переказі (наприклад, Євангеліє від Псевдо-Матфея) старанність Діви Марії в усілякій роботі, благочестивих справах та вивченні Закону Божого.

Всі перераховані особливості католицького віровчення роблять культ Діви Марії самостійним і майже рівним культу її Сина. У той же час названі положення православного вчення перетворюють культ Богоматері на христологічний за суттю. Пречиста Діва вшановується за свою святість і благочестивість, однак найголовніше – за те, що стала Матір'ю Божого Сина. Численні порівняння Діви Марії з космосом, скинією та її святинями, храмом, жертовником, розквітлим жезлом тощо не лише підкреслюють невід'ємність культу Марії від культу її Сина, але й вказують на підпорядкованість першого останньому. Найпоказовішим прикладом є уривок з книги Приповістей Соломонових, що здавна зачитувався на усі головні богородичні свята і прямо інтерпретувався як втілення Христа та Євхаристія: «Мудрість свій дім збудувала, сім стовпів своїх витесала. Зарізала те, що було на заріз, змішала вино своє, і трапезу свою приготувала» (Прип. 9:1–2) [4, с. 20].

Звідси зрозуміло, що православне богослов'я, визначаючи роль Діви Марії у справі спасіння людства, робить наголос на її участі у втіленні Сина Божого, що привело до культу її материнства, особливо акцентованому у руському православ'ї. Тому більшість ікон Богоматері представляють її разом із Сином. У той же час католицизм називає Діву Посередницею, приділяючи цій її ролі не меншого значення, ніж її участі у втіленні. При цьому, якщо функція заступництва за віруючих у православ'ї базується переважно на ідеї синівсько-материнських стосунків, то католицька традиція немов юридично закріплює це право Діви на втручання у Божий Суд, стверджуючи, що Марія була короною своім Сином після вознесіння і стала Царицею Небесною. Власне, вшанування Богоматері як Цариці Небесної – давня традиція і властива як східному, так і західному християнству. Проте православ'я царственість Діви Марії нерозривно пов'язує з її Божественним Материнством і надає образу Марії-Цариці містичного і сотеріологічного забарвлення, а її титул Цариці є титулом глибокої шани, а не знаком належності до певної ланки соціальної ієрархії, як це простежується в західному християнстві, де Діва Марія носить імена «Цариці людського роду», «Цариці всіх тих, хто живе на землі», «Пані та Володарки», «Цариці всіх створінь, Цариці всього світу, Правительки всього», «Цариці християн» і «Цариці Небес та землі», «могутньої Цариці», яка «правитиме з Христом вічно» [6]. Як бачимо, в католицизмі царський титул, який урочисто Христос дарував Своїй Матері, коронувавши її, набуває дещо соціально-юридичного забарвлення, що підкреслюється піснями на її честь, у яких ми зустрічаємо звертання до неї як до господині у чисто феодалному сенсі: «Ми повинні служити їй вірно, адже вона може захистити нас від падіння», «Таку Пані всі будуть любити, адже вона здатна захистити від будь-якого зла і вона може

пробачити будь-якого грішника», «Ця Пані, яку я визнаю своєю Володаркою і чиїм трубадуром я з радістю буду, якщо я зможу у будь-який спосіб заволодити її любов'ю, я з радістю відмовлюсь від усіх інших моїх коханих» (кантига на честь Святої Марії № 10 зі збірки Альфонса X). У православ'ї ж (що виразно демонструє «Ходіння Богородиці по муках») при усій шанобливості та покірності, яку виявляють до Діви Марії навіть сили небесні, її влада базується лише на її Божественному Материнстві і, відповідно, обмежена так, як у земних царствах обмежена влада цариці-матері. Вона не має привілею за своєю волею карати або милувати, як це простежується в католицькій традиції (наприклад, у «Чудесах Богоматері» Готьє де Куенсі), і може лише закликати до милосердя свого Сина. Звідси поширеність зображень Коронування Богородиці в католицизмі і повна відсутність такого сюжету у православ'ї, де натомість зустрічаємо підкреслено ніжні стосунки Діви Марії із Сином, Якому вона передає молитви віруючих, сподіваючись на Його синівську прихильність до неї. Та й, власне, відносно самих віруючих Діва Марія у православ'ї постає як лагідна мати (що також бачимо в «Ходінні Богородиці по муках»), яка, наче дітей, жаліє їх своїм материнським серцем, а зовсім не як милосердна господиня вибачає своїх слуг.

Роль Діви Марії у справі спасіння, як вона визначена в кожній з богословських систем, які ми розглядаємо, відповідає тому, як кожна з них визначає Страшний Суд і долю людства. Есхатологічність, властива християнству загалом, знаходить різні вияви у вченнях різних конфесій. Так, для православ'я очікування Кінця Світу означає очікування часу спасіння і повернення до Бога. Тому в образі Богоматері підкреслюється її участь у втіленні Спасителя, більшість її ікон мають страсну та евхаристичну символіку [4, с. 20, 45–56, 75–80], а саму Марію зіставляли з драбиною Іакова – це вона сполучає землю з Небесами. Натомість есхатологічність католицизму – це очікування Страшного Суду Божого, який відбудуватиметься за всіма юридичними правилами, і тому таку важливу роль відіграють святі, і серед них найсвятіша Діва Марія – Заступниця, Посередниця. Недарма так багато зображень Мадонни Милосердної, яка захищає звернених до неї віруючих своїм плащем, зустрічається в католицькому церковному мистецтві.

Іншим католицьким титулом Діви Марії є «Співпокутниця» (і хоча офіційно цей термін став вживатися не раніше XVI ст. [7, с. 122], очевидно, що ця концепція існувала набагато раніше). Цим підкреслюється зв'язок Марії із Сином та її роль у справі спасіння. Це також пов'язано із католицькою інтерпретацією каяття і таїнства сповіді та уявленням про шлях досягнення спасіння. З XIII століття до нас дійшов католицький гімн «Stabat Mater», який змальовує страждання Богоматері біля Розп'яття і повний закликів до неї допомогти віруючому якнайглибше проникнутися болем Спасителя, стати причетним до Його смерті і тим врятуватися. Детальне змалювання переживань і болю Діви Марії та Христа – вияв властивого західному християнству (і західнохристиянському мистецтву зокрема) прагнення до олюднення Бога. Звідси повсякчасне тяжіння католицького мистецтва до натуралістичного зображення страждань Спасителя на хресті і горя Богородиці і, відповідно, поширення творів на сюжети «Оплакування», «Покладання до труни», «Богоматір у скорботі», «Сім скорбот Богоматері» тощо, де в образах Діви Марії акцентуються її болісні душевні переживання, що виявляються в потоках сліз, заломлених руках, експресивних жестах, фізичній слабкості. Сповнені невимовних страждань образи не могли лишати байдужими віруючих, що їх споглядали, і співпереживання Богородиці дозволяло наблизитись до неї і до Бога. До тієї ж мети – зближення Бога і людини – у православ'ї веде зовсім інший шлях – шлях самовдосконалення, очищення та преображення власної душі, чим і є каяття і теозис. Тому православна традиція загалом відмовляється від реалістичного і натуралістичного зображення своїх святих, а зображення Божої Матері насичені різноманітними містичними сенсами.

Таким чином, очевидні відмінності в інтерпретаціях образу Діви Марії в західному та східному християнстві породжені передусім специфікою богословських учень. Ми свідомо залишили поза увагою цього дослідження риси, зумовлені соціально-історичними ситуаціями тих регіонів, де розповсюджене те чи інше віросповідання, однак хочемо звернути увагу на існуючий тісний взаємозв'язок останніх із конфесійними особливостями та необхідність їх вивчення.

ЛІТЕРАТУРА

1. Белейканич И. Католический катехизис с точки зрения православного богословия / Протоиерей Имрих Белейканич. – К. : Пролог, 2008. – 119 с.
2. Дмитриев М. В. Человек православный и Homo catholicus [Электронный ресурс] // Режим доступа : <http://if.russ.ru/issue/9/Homo.html>.
3. Лосский В. Очерк мистического богословия Восточной Церкви [Электронный ресурс] // Режим доступа : http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/ortodox/lossk/mist.php.
4. Этингоф О. Е. Образ Богоматери: очерки византийской иконографии XI–XIII вв. / О. Е. Этингоф. – М. : Прогресс-Традиция, 2000. – 312 с.
5. Gerrard. Th.J. The Cult of Mary / Thomas J. Gerrard. – London : R.& T. Washbourne LTD. PATERNOSTER ROW, 1913. – XII + 71 p.
6. Pius XII. Encyclical «Ad Caeli Reginam» // http://www.vatican.va/holy_father/pius_xii/encyclicals/documents/hf_p-xii_enc_11101954_ad-caeli-reginam_en.html
7. Pohle J. Mariology. A Dogmatic Treatise On The Blessed Virgin Mary, Mother Of God / Joseph Pohle. – St. Louis : B. Herder, 1914. – 185 p.

УДК 264-931; 23 (477); «19»

Л. М. БІЛОУС

**ВІДРОДЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ГРЕКО-КАТОЛИЦЬКОЇ ЦЕРКВИ НА
РОГАТИНЩИНІ В ПЕРІОД «ПЕРЕБУДОВИ» (1985–1991): КУЛЬТУРНО-РЕЛІГІЙНИЙ
АСПЕКТ**

У статті аналізуються процеси відродження Української греко-католицької церкви на території Рогатинського району Івано-Франківської області у період «перебудови» (1985–1991) у контексті національного і духовного відродження України.

Ключові слова: УГКЦ, релігійні громади, храми, культові споруди, відродження.

Л. М. БІЛОУС

**ВОЗРОЖДЕНИЕ УКРАИНСКОЙ ГРЕКО-КАТОЛИЧЕСКОЙ ЦЕРКВИ НА
РОГАТИНЩИНЕ В ПЕРИОД «ПЕРЕСТРОЙКИ» (1985–1991): КУЛЬТУРНО-
РЕЛИГИОЗНЫЙ АСПЕКТ**

В статье анализируются процессы возрождения Украинской греко-католической церкви на территории Рогатинского района Ивано-Франковской области в период «перестройки» (1985–1991) в контексте национального и духовного возрождения Украины.

Ключевые слова: УГКЦ, религиозные общины, храмы, культовые сооружения, возрождение.

L. M. BILOUS

**REVIVAL OF THE UKRAINIAN GREEK CATHOLIC CHURCH IN THE ROHATYN
REGION DURING «PERESTROIKA» (1985–1991): CULTURAL AND RELIGIOUS
ASPECTS**

The article deals with the process of reviving the Ukrainian greek-catholic church on the territory of the Rohatyn Raion of Ivano-Frankivsk Oblast during «Perestroika» (1985–1991) in the context of the national and spiritual renewal of Ukraine.

Key words: UGCC, religious communities, temples, religious buildings, regeneration.

Національно-духовне відродження в Україні розпочалося і набрало обертів у другій половині 80-х років ХХ століття. Цьому процесові певною мірою посприяла горбачовська «перебудова», яка мала на меті демократизувати радянське суспільство. Але між задекларованими намірами і практичною дійсністю відразу утворилася велика прірва. Українці скористалися з проголошеного державного і партійного курсу на демократизацію диктаторського правління СРСР. Виник опір ідеологічним заборонам та обмеженням. У цей період українська інтелігенція розпочала активну діяльність щодо національного і духовного відродження. Виникають різноманітні неформальні об'єднання. Створюються їхні осередки в регіонах, у тому числі й на Івано-Франківщині та в Рогатинщині зокрема. Серед таких організацій вирізнялися Українська гелсінська спілка і Народний рух України за перебудову.

Наприкінці 1980-х рр. розпочалася боротьба за легалізацію Української греко-католицької церкви (далі – УГКЦ). Група представників церкви у Львові 4 серпня 1987 р. звернулася із заявою до папи римського Івана Павла II та тодішнього керівника СРСР Михайла Горбачова про вихід греко-католиків України з підпілля. Заява стала початком відкритої боротьби за легалізацію УГКЦ в Україні. Протягом 1989-90-х рр. відбувалися масові віча, пікетування, голодування в краю і в Москві з вимогою визнання офіційного статусу УГКЦ в Україні. У грудні 1989 р. уряд СРСР офіційно визнав легальною діяльність УГКЦ в Україні. Глава УГКЦ кардинал Мирослав Іван Любачівський 30 березня 1991 р. повернувся до свого престолу на Святоюрській горі у Львові [15, с. 914].

Сучасні науковці велику увагу приділяють вивченню діяльності УГКЦ. Загальна характеристика історії церкви подана у монографічних працях, наукових статтях і дисертаційних дослідженнях І. Андрухів [1, 2], П. Арсенича [3], О. Єгрешія [16], Р. Делятинського [6], У. Кошетар [19], В. Марчука [22, 23], В. Пашенка [25], Я. Польового [26], Л. Пунько [27], В. Сергійчука [29], Л. Соловки [31], О. Сурмач [32] та інших.

Актуальність зазначеної теми зумовлена фактичною відсутністю комплексної праці, у якій би детально було проаналізовано діяльність церкви на території Рогатинського району Івано-Франківської області у 80–90-х роках ХХ століття.

Метою дослідження є релігійно-культурна діяльність УГКЦ на західноукраїнських землях у період «перебудови» (1985–1991 рр.) через призму локальної ситуації на території Рогатинського району Івано-Франківської області.

Фактичним матеріалом для написання дослідження послужили фонди Державного архіву Івано-Франківської області (далі – ДАІФО) та історико-краєзнавчі нариси про населені пункти Рогатинщини, які написані вихідцями із цього регіону – членами Львівського земляцтва братів-рогатинців. Це «Справи релігійних громад Рогатинського району Івано-Франківської області» 1946–1989 рр. [8]. Це – рішення, постанови, розпорядження центральних і місцевих органів влади з релігійних питань, інформації, довідки, узагальнюючі матеріали про явища й процеси в духовному житті краю, листи, скарги, заяви громадян і документи їх розгляду, а також річні статистично-інформаційні звіти про релігійні організації області за 1988–1992 роки [7].

Полям діяльності УГКЦ були в основному території нинішніх західноукраїнських областей – Львівської, Івано-Франківської, Тернопільської і Закарпатської. За радянськими даними у 1945 р., напередодні заборони, церква мала у своєму підпорядкуванні 5 єпархій, 3100 парафій, 53 монастирі, академію, 3 семінарії, у її складі були митрополит, 12 єпископів, 2330 чол. духовенства і майже 3,5 млн. віруючих. Після проведеного за ініціативою сталінського тоталітарного режиму Львівського церковного собору у 1946 р. УГКЦ була оголошена розпущеною, її церковна організація насильно ліквідована. Тисячі священників, у тому числі представники вищого духовенства на чолі з митрополитом Йосипом Сліпим, були кинуті в гулагівські табори, сотні змушені були перейти у підпорядкування Московському православному патріархату, а всілякі служителі УГКЦ перейшли в підпілля [17].

У книзі Я. Польового «Священики Рогатинщини» наведені такі дані: «Большевицькі каральні органи заарештували й запроторили у лагери неволі 44 духовні особи, десять із яких загинули. Отець Михайло Блозовський, о. Юрій Будний, о. Іван Голод, о. Ростислав Горчинський, о. Василь Німий, о. Федір Олійник, о. Михайло Петрів, о. Денис Телішук, о. Павло Чехут, сестра Моніка – Марія Полянська. Лише кілька осіб отримали п'ятирічний

термін ув'язнення, решта були засуджені на терміни від 10 до 25 років» [26, с. 108]. У II томі «Мартирології українських церков» містяться відомості про сім священників, доля яких пов'язана з Рогатинщиною. Отець Роман Білик [21, с. 110], о. Андрій Издрик [21, с. 124], о. Микола Косович [21, с. 130], о. Степан Юзич [21, с. 154] були вивезені у Сибір. На примусових роботах у Донбасі перебував о. Йосафат Рогатинський [21, с. 143]. На заслання були о. Іриней Готра [21, с. 118] і о. Ігнатій Солтис [21, с. 146].

Почалося масове закриття церков і ліквідація парафій. На Рогатинщині було закрито 35 церков, діючими залишилися 29 церков [8; 30], і 5 костелів у місті Рогатині та селах Букачівці, Липівка (Фірлеїв), Нижня Липиця і Підкамінь [30, с. 190, 197, 199, 200, 204]. Окремі Божі храми були зруйновані. Це – костели у селах Журів [30, с. 196] Фрага [30, с. 209] та монастир реформаторів з костелом у селі Букачівці [30, с. 190–191]. І ряд каплиць також були знищеними. У монографії В. Слободяна «Храми Рогатинщини» зафіксовано тільки латинські каплиці, зруйновані після Другої світової війни у селах Гоноратівка, Данильче, Княгиничі і Псари [30, с. 192, 196, 201]. Монастир сестер милосердя (шариток) з каплицею Святих Вікентія і Паоло після Другої світової війни перетворений на Рогатинську районну лікарню [30, с. 206]. Інші перетворювалися на різного роду етнографічні чи атеїстичні музеї, що теж пришвидшувало їх руйнацію. У фонді № Р-388 описі № 3 ДАІФО зберігаються «Справи релігійних громад» Івано-Франківської області з 1946 до 1989 рр., де зафіксовані факти, що у 1961 р. релігійні громади Російської Православної Церкви (далі – РПЦ) розпадалися, тому Рада у справах релігій при Раді Міністрів СРСР зняла їх з реєстрації у 1963 році [14, арк. 3].

Більшість колишніх культових споруд у Рогатинському районі Івано-Франківської області використовувалися з 1963 р. як музей етнографії у с. Беньківці [9, арк. 3], музей-виставка художньої творчості у с. Вишнів [10, арк. 4], музей-виставка дитячої творчості у с. Воскресінці [11, арк. 3], картинна галерея художників Прикарпаття у с. Григорів [12, арк. 2], музей архітектури Прикарпаття у с. Дегова [13, арк. 6], музей хліба у с. Діброва [14, арк. 3] і т.ін.

Зупинимо свою увагу на долі церкви Воздвиження Чесного Хреста у с. Загір'я Княгиницьке, яку датують XVIII ст. [24]. Вона є типовою для більшості дерев'яних пам'яток сакральної архітектури Галичини. У 1961 р. під час чергової антирелігійної кампанії церкву закрили на довгих 28 років.

Кожного року перед Великоднем жінки прибирали у церкві, підмазували жовтою глиною кам'яний фундамент і підвалину, нижні зруби білили вапном. Нижню частину кам'яної стіни, що відгороджує церковне подвір'я від вулиці, підводили чорною глиною, верхню білили крейдою або вапном. Діти прибирали подвір'я від листя і гілок дерев. Всі три дні Великодніх свят і на Провідну неділю мало не до ранку довкола церкви вирувала гаївка. З часом, десь із середини 70-х років, ця традиція почала занепадати [5, с. 184].

Наведемо цитату із монографії Л. Воробія «Загір'я Княгиницьке: історико-краєзнавчі студії»: «Сьомого вересня 1982 р. з району приїхали вантажівка та автобус із якимись людьми в супроводі міліції. Ці люди розбили двері церкви, винесли церковний інвентар, забрали царські та дияконські врата, частину іконостасу та вчинили суцільний погром. На щастя, вивезли не все, бо були вже обтяжені матеріалами з якогось іншого села, і в машині не вистачало місця. Пізніше почепили над дверима церкви таблицю з написом «Музей історії села»... У лютому 1983 р. хтось таємно знищив рубанком напис над входом до дзвіниці про дату її побудови. Очевидно, готувалися до повного знищення споруди». [5, с. 184].

Така ж сама доля спіткала більшість недіючих церков Західної України. У Рогатинському районі регулярні таємні нічні погроми церков, каплиць, пам'ятних хрестів почалися з літа 1980 р., коли за одну ніч зруйнували каплиці в Залужжі та Рогатині. Дещо пізніше ця діяльність набула відкритого характеру і стала широкомасштабною. На основі документа «План освоєння колишніх культових споруд і знесення аварійних у 1982–1985 роках» виконками місцевих рад зобов'язані створювати «робочі групи» для практичного виконання рішень, надавши для цього відповідні кошти та ресурси. До початку горбачовської «перебудови» цей горезвісний план виконали сповна [5, с. 185].

Рух за легалізацію УГКЦ не припинявся від самого Львівського «собору» 1946 р. Та особливого розмаху він набув з початком реформ Михайла Горбачова, який 1985 р. в умовах

соціально-економічної кризи радянської тоталітарної системи розпочав радикальні зміни у політиці. Було проголошено курс на демократизацію суспільства, гласність і плюралізм у рамках соціалістичного ладу.

Запорукою відродження церкви було існування діючої підпільної організації. Згідно з даними Глави УГКЦ в Римі кардинала Мирослава Івана Любачівського, наприкінці 1980-х рр. її підпілля нараховувало десять ієрархів, близько тисячі священників, тисячу двісті ченців і черниць та 4,5 млн. віруючих [22, с. 148; 23, с. 259]. Інші дані містять звіти офіційних органів влади: 1988 р. у Львівській, Тернопільській, Івано-Франківській та Закарпатській областях було 260 священників, 385 ченців і черниць та лише 100 тис. віруючих греко-католиків [22, с. 148; 23, с. 259].

Каталізатором легалізації підпільної церкви стали перешкоди владних структур у відзначенні віруючими тисячолітнього ювілею хрещення. У 1987 р. греко-католикам вдалося провести несанкціоновані владою масові богослужіння в Грушеві Львівської області (понад 30 тис. осіб) і Зарваниці Тернопільської області. Це ще раз привернуло увагу антикомуністичної опозиції та широкої громадськості до проблеми дотримання прав віруючих на свободу віросповідання в СРСР. Відтак, хвиля нових богослужінь релігійно-політичного характеру прокотилася багатьма населеними пунктами Львівщини, Івано-Франківщини і Тернопільщини. Населення цього регіону часто їздило у Польщу та Югославію, де УГКЦ була вже легалізована. Секретар Івано-Франківського обкому партії І. Посторонко 1 серпня 1988 р. стурбовано повідомляв ЦК, що «в області уніатством заражено 35 населених пунктів, у яких проживає близько 85 тис. жителів». Його непокоїли також численні заяви про реєстрацію греко-католицьких громад [23, с. 262–263].

Хоча в заявах віруючих були прохання про реєстрацію греко-католицьких релігійних громад, у висновках про розгляд цих заяв вказувалась реєстрація релігійної громади РПЦ. До прикладу, у висновку Апарату уповноваженого Ради у справах релігій при Раді Міністрів СРСР про розгляд заяви віруючих громадян с. Діброва Рогатинський району Івано-Франківської області вказано про реєстрацію релігійної громади РПЦ [14, арк. 3–4]. Зазначено, що віруючі села в 1988 р. почали клопотати про відновлення діяльності РПЦ під впливом проведених заходів на честь 1000-річчя хрещення Русі і усвідомлення своїх прав на свободу совісті, необхідності якомога довше зберегти церкву в селі. Цій релігійній громаді було відмовлено у реєстрації [14, арк. 3–4]. Того ж року у витязі із протоколу № 5 від 26 квітня 1989 року засідання Ради у справах релігій при Раді Міністрів СРСР (м. Москва) вказано зареєструвати релігійну общину РПЦ і відкрити церковну будівлю в с. Діброва Рогатинського району Івано-Франківської області Української РСР [14, арк. 12].

Цифри про релігійну обрядовість у районі станом на 1988 р. були заниженими. Якщо провести порівняльну характеристику з кожної справи релігійних громад, то за 1986–1988 рр. процентне співвідношення показників хрещення, вінчання і похоронів є значно вищим, ніж середній показник по району за 1988 р. «Религиозная обрядность в районе за 1988 год: крещение – 32,0 %, венчания – 19,5 %, похороны – 83,8 %» [14, арк. 4]. Таким чином, свідомо занижувалась кількість, щоб не показувати масовість свідомого повернення до релігії.

Вихід греко-католицької релігійної громади із підпілля супроводжувався активним процесом створення парафій на місцях. Як тільки легалізувалася УГКЦ, першим у районі зрікся православного обряду о. Павло Соколовський, і за його прикладом послідувало 53 парафії. Отця П. Соколовського назначили першим греко-католицьким деканом на Рогатинщині [18, с. 332]. Завдяки старанням о. П. Соколовського у районній газеті «Голос Опілля», починаючи з осені 1990 р., з'явилась колонка духовності, де були написані «Недільні проповіді». Це ще більше згуртовувало громадян навколо УГКЦ, бо дописувачами були саме греко-католицькі священники.

Згідно з «Реєстрацією релігійних громад» у 1990 р. у Рогатинському районі налічувалось 32 громади УГКЦ і 7 – УАПЦ [28, с. 6]. Для порівняння, у «Шематизмі Івано-Франківської єпархії...» станом на 10 листопада 1995 р. у Рогатинському деканаті налічувалось 55 греко-католицьких громад і 20 православних. Крім цього, у 8 населених пунктах

zareєстровані греко-католицькі громади, але тимчасово з різних причин не обслуговуються священиками [33, с. 55–63].

Однак, вирішивши одну проблему зі створенням парафій, радянське керівництво провокувало конфлікти між православною і греко-католицькою конфесіями за право володіння храмами та іншими культовими спорудами. Такі суперечності часто набирали рис скандального характеру.

Важливою подією для всіх віруючих УГКЦ стало прибуття на Україну 30 березня 1991 р. Глави церкви Блаженнішого Мирослава Івана Кардинала Любачівського (після 53 років вигнання і життя на чужині). Рогатинський край він відвідав 13 квітня 1991 р. Щоб побачити Блаженнішого, на кордон Івано-Франківської і Львівської областей зійшлися тисячі людей [4, с. 1–2].

Проголошення України незалежною державою докорінно змінило церковно-релігійну ситуацію в Галичині. Релігійні конфлікти досягли небаченої гостроти. Основним лейтмотивом несприйняття більшістю галичан православної церкви була впевненість у її проросійській орієнтації. Ситуація в Західній Україні змінилася на краще лише після того, як православні громади, що залишилися у краї, перейшли під зверхність Української Православної Церкви Київського патріархату (далі – УПЦ КП) чи Української Автокефальної Православної Церкви (далі – УАПЦ). І головне – православна церква в Галичині поступово втратила свій авторитет виразника інтересів Москви, що надзвичайно важливо для цього регіону [20, с. 179].

Щоб вирішити проблему забезпечення культовими спорудами усіх парафіян УГКЦ, УАПЦ, УПЦ КП, потрібно було будувати більшу кількість храмів. Так, у Рогатинському районі у деяких населених пунктах є по дві релігійні громади і дві культові споруди. У с. Залужжя є дві церкви Святого Архангела Михайла УГКЦ і УПЦ КП [30, с. 72–74]; у с. Кутці – церква Святого Духа УГКЦ і Святого Володимира УПЦ КП [30, с. 90]; у с. Світанок – церква Воскресіння Господнього УГКЦ і церква Пресвятої Богородиці УПЦ КП [30, с. 152–154]; у с. Конюшки – церква Успення Пресвятої Богородиці УГКЦ та церква Святого Архангела Михайла УПЦ МП [30, с. 86–88].

Отже, УГКЦ пройшла важкий тернистий шлях до відродження. Період «перебудови» став певним каталізатором, який спровокував вихід церкви з підпілля. Процеси відродження УГКЦ супроводжувались національним і духовним відродженням Рогатинського краю. Завдяки легалізації церкви більшість людей, у тому числі молодого покоління, дітей повернулись до неї. Після довгих років заборони у 1988–1991 рр. почали відкривались храми. Церкви реставрувались. Люди передавали до церкви збережені церковні атрибути. На пожертви парафіян купувались нові культові предмети. З відновленням церкви відродились заборонені обрядові дійства «Вертеп», «Маланка» на Різдвяні свята, ведення хороводів, гаївок біля храмів на Великодні свята, церковні процесії. Греко-Католицька Церква нарівні з іншими релігійними організаціями одержала офіційне визнання, що дозволило їй зосередити свою увагу на суто релігійних формах діяльності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Андрухів І. Етнорелігійні та етноконфесійні об'єднання на теренах Прикарпаття в 40–80 роках ХХ століття / І. Андрухів. – Івано-Франківськ : Типовіт, 2006. – 114 с.
2. Андрухів І. Станіславська (Івано-Франківська) єпархія УГКЦ крізь призму століть : історико-релігійний аспект / І. Андрухів, О. Лисенко, І. Пилипів. – Івано-Франківськ, 2010. – 500 с.
3. Арсенич П. Культурно-громадська діяльність греко-католицьких священиків другої половини ХІХ та початку ХХ ст. / П. Арсенич // Рогатинська земля: історія та сучасність. Матеріали першої наукової конференції, 24–25 березня 1995 р., Рогатин–Львів–Рогатин, 1995. Т. 1. – С. 193–196.
4. Благословен будь, мій любий народ! Жителі Рогатинщини вітають Главу Української греко-католицької церкви Блаженнішого Мирослава Івана Кардинала Любачівського // Голос Опілля. – 1991. – 18 квітня. – 4 с.
5. Воробій Л. Загір'я Княгининське : історико-краєзнавчі студії / Л. Воробій – Львів : Опілля, 2005. – 616 с.

6. Делятинський Р. Історія Станіславівської єпархії (1885–1900) / Р. Делятинський. – Івано-Франківськ, 2001. – 95 с.
7. Державний архів Івано-Франківської області, ф. Р-388, оп. 2, спр. 214–244.
8. ДАІФО, ф. Р-388, оп. 3, спр. 396–455.
9. ДАІФО, ф. Р-388, оп. 3, спр. 397, 15 арк.
10. ДАІФО, ф. Р-388, оп. 3, спр. 403, 22 арк.
11. ДАІФО, ф. Р-388, оп. 3, спр. 404, 17 арк.
12. ДАІФО, ф. Р-388, оп. 3, спр. 406, 15 арк.
13. ДАІФО, ф. Р-388, оп. 3, спр. 407, 16 арк.
14. ДАІФО, ф. Р-388, оп. 3, спр. 409, 18 арк.
15. Довідник з історії України (А-Я) : [посібник для середніх загальноосвітніх навч. закл.] / [за заг.ред. І. Підкови, Р. Шуста]. – 2-ге вид., доопрацьов. і доповн. – К. : Генеза, 2001. – 1136 с.
16. Єгрешій О. Суспільно-політична та культурно-просвітницька діяльність єпископа Григорія Хомишина (1904–1945 рр.) : автореф. дис... канд. іст. наук: спец. 07.00.01 / О. Єгрешій ; Прикарпатський національний ун-т ім. В. Стефаника. – Івано-Франківськ, 2003. – 20 с.
17. Кобута С. Легалізація Української греко-католицької церкви в 1987–1991 рр. (Політичний аспект) [Електронний ресурс] Режим доступу : <http://www.mesogaia-sarmatia.narod.ru/mesogaia/kobuta.htm#stepan>
18. Коритко Р. Добринів – село мальовничого Опілля / Р. Коритко – Львів: Тріада плюс, 2004. – 416 с.
19. Кошетар У. Роль Української греко-католицької церкви у формуванні галицького консерватизму 1900–1939 рр. : автореф. дис... канд. іст. наук: спец. 07.00.01 / У. Кошетар ; Запорізь. нац. ун-т. – Запоріжжя, 2007. – 20 с.
20. Кучернюк М. Міжконфесійні відносини в Галичині (кінець 80-х – початок 90-х років ХХ ст.) / М. Кучернюк // Вісник Прикарпатського університету. Історія. – Івано-Франківськ : Плай, 2004. Вип. VIII. – С. 170–180.
21. Мартирологія українських церков у 4-х томах / [упоряд. О. Зінкевич, о. Т. Лончина]. – Торонто–Балтимор : Українське видавництво «Смолоскип» ім. В. Симоненка, 1985. – Т. 2 – 839 с.
22. Марчук В. Українська греко-католицька церква. Історичний нарис / Прикарпатський університет ім. В. Стефаника / В. Марчук – Івано-Франківськ : Плай, 2001. – 164 с.
23. Марчук В. Церква, духовність, нація. Українська греко-католицька церква в суспільному житті ХХ ст. / В. Марчук. – Івано-Франківськ : Плай, 2004. – 464 с.
24. Пам'ятки національного значення [Електронний ресурс] : <http://castles.com.ua/stanislav.html>
25. Пашенко В. Греко-католики в Україні / В. Пашенко. – Полтава, 2002. – 616 с.
26. Польовий Я. Священники Рогатинщини / Я. Польовий. – Львів : Логос, 2008. – 212 с.
27. Пунько Л. Етноконфесійні процеси в Галичині (1919–1939 рр.) : автореф. дис... канд. іст. наук: спец. 07.00.05 / Л. Пунько ; Прикарпатський національний ун-т ім. Василя Стефаника. – Івано-Франківськ, 2009. – 20 с.
28. Реєстрація релігійних громад // Галичина. – 1990. – 24 листопада. – 8 с.
29. Сергійчук В. Нескорена церква [Текст] : Подвижництво греко-католиків України в боротьбі за віру і державу / В. Сергійчук. – К. : Дніпро, 2001. – 493 с.
30. Слободян В. Храми Рогатинщини / В. Слободян. – Львів : Логос, 2004. – 248 с.
31. Соловка Л. Документи Станіславської греко-католицької консисторії 1788–1944 рр. : [Огляд ф. 504 Держархіву Івано-Франківської обл.] / Л. Соловка // Студії з арх. справи та документознавства. – 2001. – Т. 7. – С. 88–89.
32. Сурмач О. І. Греко-католицька церква в період німецького окупаційного режиму в Україні (1941–1944 рр.) : автореф. дис... канд. іст. наук: спец. 07.00.01 / О. І. Сурмач ; Львівський національний ун-т ім. І. Франка. – Л., 2001. – 20 с.

33. Шематизм Івано-Франківської єпархії Української греко-католицької церкви станом на 10 листопада 1995 року Божого. Надруковано за дорученням Ординарія Івано-Франківського Кир Софрона Дмитерка ЧСВВ. – Івано-Франківськ : Редакційно-видавничий відділ Івано-Франківської української греко-католицької єпархії, 1995. – 156 с.

УДК 246: 247(9)

Н. І. ЗОЛОТАРЧУК

ЗАПРОВАДЖЕННЯ ПРОЦЕСІЙНИХ ХРЕСТІВ ТА ПАТЕРИЦЬ: ТЕОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

У статті розглянуто теологічні аспекти процесійних атрибутів. Проаналізовано процесійні хрести та патериці й вказано особливості їхнього запровадження від давніх часів до сьогодення.

Ключові слова: процесійні хрести, патериці, Літургія, декор.

Н. И. ЗОЛОТАРЧУК

ВНЕДРЕНИЕ ПРОЦЕССИОННЫХ КРЕСТОВ И ПОСОХОВ: ТЕОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

В статье рассматриваются теологические аспекты процессионных атрибутов. Анализируются процессионные кресты и посохи, указано их особенности становления и развития от давних времён доныне.

Ключевые слова: процессионные кресты, посохи, Литургия, декор.

N. I. ZOLOTARCHUK

INTRODUCTION OF PROCESSIONAL CROSSES AND SACRED FANS (RIPIDIA E EXIPTERA): THEOLOGICAL ASPECT

The article considers theological aspects of processional attributes. It analyzes limited number of the processional crosses and the sacred fans and specifies the peculiarities of their formation and development from the old times to the present days.

Key words: processional crosses, ripidia e exiptera, Liturgy, decoration.

Сакральне мистецтво в храмах є частиною мистецької спадщини народу. Воно, незважаючи на різні впливи та запозичення кожної епохи, зберегло глибоку традиційність і самобутність, що спостерігалось як в консервативній вірності першовзірцям, так і в розумінні самого облаштування храму. Храм є синтезом різних видів художньої творчості, змістовим стержнем якого є щоденна Літургія [7, с. 21].

Для дослідження становлення і розвитку процесійних христів та патериць необхідно стисло розглянути літургійний аспект функціонування цих атрибутів церковного простору. З Літургією пов'язане церковне дійство – релігійні процесії. Літургійні аспекти церковних процесій висвітлюються в працях о. Л. Гузара, о. Ю. Катрія, Л. Лужицького, М. Любачевського, П. Черемиського та простежуються в невеликій кількості мистецтвознавчих публікацій.

Цінна інформація міститься в різноманітних типіконах (літургійних й адміністративних документах, які регламентують щоденне життя в монастирях), а також у приватних та церковних майнових описах [7, с. 27].

Посібники з літургики пропонують поділ процесій на типи: «1. Літургійні процесії – проводяться у вузьких літургійних межах тільки для духовенства. 2. Святкові (щорічні) процесії – на Різдво, в дні Трійці, на Вербову неділю, Паску, Воздвиження Чесного Хреста, тощо. 3. Покаянні процесії (хресна дорога) 4. Поминальні процесії. 5. Процесії з приводу перенесення мощей святих з кладовища до соборів» [7, с. 23; 31, с. 465].

Сьогодні недостатньо вивчені важливі компоненти релігійних процесій в духовно-мистецькому вираженні. Тому метою статті є висвітлення впливу церковних процесій на мистецько-культурне життя і духовність народу та виявлення ролі художнього компонента у таких діях.

Зображення хреста Господнього від його сприйняття як знаряддя кари до знаку перемоги, а також символічна інтерпретація богословського значення хреста подається в працях С. Кіндзерявого-Пастухіва [11], М. Горішньої [32]. В одній із них сказано: «із вираженням тотожності Христос-хрест існували монограми, що вже від початків християнства появлялися на різних територіях, а саме там, де були християни – особливо на похованнях. Склалися вони з грецьких ініціалів імені Ісуса Христа, даючи разом зображення хреста» [32]. П. Кузенко у публікації «Еволюція знаку хреста в процесі культуротворення» простежує трансформацію хреста від простого знаку, пов'язаного з язичницькою міфологією, до християнського знаку з багатоманітною іконографією. Дослідник зауважує, що різні форми хреста поширювались в Україні, де його як символ християнства застосовували в побутово-обрядовій діяльності та Літургії [12, с. 613].

Графічне зображення у вигляді хреста, а саме, монограмічні зображення різних форм, що символізували життя та божество, були відомі ще до часів християнства. До прикладу, хрещатість чотирьох грецьких літер Г («гамма») у вигляді хреста – цей знак, відомий як свастика, був символом кругового сонячного руху, тобто життя.

Для доби імператора Костянтина (III ст. н. е.) властиве поєднання християнських символів із язичницькими – на одній із монет цього періоду зображено рівнокінцевий хрест під фігурою бога Сонця. Християнський символ хреста пов'язаний із богом-Сонцем, якому раніше належав знак хреста [19, с. 31; 12, с. 611]. Сакральний символ був запроваджений у карбуванні монет на території України наприкінці X ст. Унікальні нумізматичні знахідки свідчать про те, що перші спроби карбування монет робилися ще за часів Ольги та Святослава. Так, у 1957 р. в Києві під час археологічних розкопок на глибині двох метрів було виявлено найдавніший срібляник, викарбуваний в період князювання Ольги та Святослава. На одному боці монети зображено двозуб (символ на свинцевих печатках Святослава), а на другому – зігнута у лікті рука, що тримає хрест (символ на печатках княгині Ольги). Ця знахідка унікальна, оскільки подібні монети досі не траплялися в жодному іншому скарбі (монету було передано до музею Інституту археології України) [18].

Монети Київської Русі за зовнішнім виглядом схожі на монети Візантійської імперії: на одному боці перших давньоруських монетах подається зображення Христа Пантократора, на іншому – князя Володимира в поясному зрізі, над плечем якого зображено тризуб, тоді як у правій руці він тримає великий чотирикінцевий хрест. Таке подання є на золотнику Володимира Святославовича 980–1015 рр. (Мал. 1). До давньоруських монет належать золотники та срібляники раннього карбування, що більше наслідують візантійські соліди імператорів Василя II та Костянтина VIII (976–1025). На монеті зображено поясні, подекуди погрудні дві постаті, поміж яких розміщений чотирикінцевий, іноді шестикінцевий, хрещатий хрест. При детальному вивченні одного із згаданих зображень можна спостерігати в нижній частині чотирикінцевого хреста з перехрестями маленьку деталь, що нагадує новий місяць. У сьогоденні така подібність формотворення існує у процесійному хресті майстрів з Гуцульщини початку XX століття (Мал. 2). Характерним для хреста є рідковживаний декоративний елемент півмісяця в його основі, що є символом християнської перемоги над іновірцями. Такий

експонат є в експозиції Косівського музею народного мистецтва та побуту Гуцульщини [14, с. 190; 21].

Сакральне зображення стало виключно християнським у IV ст., чому сприяла перемога імператора Костянтина над Максентієм (312 рік), коли уві сні йому об'явлено знак хреста зі словами «Тим знаком переможеш», що було рушійною силою в припиненні гоніння християн, і надалі християнство стало релігією Римської імперії [32].

У Візантії різноманітні урочисті церемонії супроводжувались виходами з храму й відомі з V ст. Урочистості відбувались з приводу одруження й похорону, військових триумфів і релігійних свят (Різдва, Великодня, Трійці). [13, с. 615; 7, с. 26]. У процесі імператор Візантії виступав в оточенні релігійного ореолу як цар-первосвященик, а не як цар-мирянин. Церемонії відбувались під супровід величного співу та молитов на честь Святої Тройці, Христа, Богородиці [13, с. 616; 7, с. 26]. Церковні реліквії також носили навколо стін столиці під час наступальних облог [7, с. 26].

Визнання християнської релігії та набуття офіційного шанування хреста відбулось згідно із 73 канонам Шостого (692) і Сьомого (787) Вселенських соборів [5, с. 36–39].

У християнській традиції виникли різні форми хреста в процесі його розповсюдження: 1) у вигляді букви Т, 2) хрест Андріївський з діагональними раменами (виглядом Х), 3) грецький (чотирикінцевий з усіма рівними, іноді розширеними кінцями), 4) латинський (чотирикінцевий з видовженим вертикальним раменом) [28, с. 3–27]. За матеріалами М. Станкевича, хрест в українському мистецтві можна розділити на такі типи: чотирикінцевий (грецький), чотирикінцевий (римський), шестикінцевий, семикінцевий із подовженою середньою поперечкою, семикінцевий із рівними раменами, восьмикінцевий із похилою нижньою поперечкою, антропоморфний, свастика, трійчастий [21, с. 247]. Трактатування останнього в дослідника П. Кузенка подається як вильчастий, також автор згадує п'ятикінцевий хрест [12, с. 612].

Незважаючи на те, що Церква визнає всі види хреста, спільної думки щодо загальноприйнятої форми серед теологів і вчених не існує. О. Ю. Катрій зазначає: «VI Вселенський Собор 692 р. наказує у 73-му правилі шанувати св. хрест, але нічого не говорить про його форму. Від найдавніших часів хрест не мав єдиної форми» [10, с. 247]. Перевагу в пошануванні надають грецькому, латинському, шестикінцевому, восьмикінцевому хрестам. У католицизмі використовують хрести чотирикінцеві, у православ'ї – чотири-, шести-, восьмиконечні [26, с. 366; 12, с. 612], (Мал. 3).

Одна з важливих функцій у літургійному дійстві належала процесійним хрестам і патерицям. Інша назва цих хрестів – виносні, запрестольні. Вони належать до окремої типологічної групи літургійних хрестів [21, с. 282]. Патериці (їх ще називають ліски, подекуди – жезли) були символом влади родової, військової, цехової, а згодом вищого духовенства. Право на володіння патерицями церковним єпархіям надавали єпископи та митрополити. Таке визначення сакральних предметів подає у своїй праці науковець М. Станкевич [21, с. 290]. Ці важливі атрибути церковного простору набувають свого істинного значення лише в контексті таїнства Літургії. Їх поява перед тетраподом має символічне значення у всіх церквах – процесійний хрест трактується як присутність Ісуса Христа в храмі та нагадування присутнім про приношення Господньої жертви на хресті паралельно до безкровного жертвоприношення у Святих Тайнах на престолі, патериці – присутність херувимів, адже весь архангельський світ служить Господу. Таке символічне розкриття зображень херувимів зустрічається в біблійних казаннях про будову храму Мойсеєм. Воно пройшло певну трансформацію від майстерного гаптування на кармазині херувимів та золотого різьблення в Святилищі (Вих. 26:1, 25:18, 36:35) [3, с. 88–87, 102] до іконно-різьбленого жезлу, що має вигляд довгої палиці зі символічним круглим чи овальним завершенням в промінному оточенні в сюжетно-символічній структурі Літургії [21, с. 290].

Часто хрест виступає моделлю людини. Хрестоподібність особи з розпростертими руками та антропоморфоцентричність хреста обігрується в ритуалі та релігійних сюжетах [12, с. 610]. Так, у Старому Заповіті (Вих. 17:8–13) Мойсей, розпростерши свої руки, був прообразом знаку хреста [3]. Завдяки біблійній типологічній інтерпретації епізоди, образи та

персонажі Старого Завіту мають христологічне значення і отримують повне та правдиве значення у подіях й особах Нового Завіту – інтерпретується прообраз Ісуса Христа в Євангелії від Йоана (3: 14). Автори Нового Завіту вказують на «Пастиря Великого» овець (Євр. 3: 20), більшого за Мойсея, «Архипастиря» (1 Пт. 5:3–4). Прихід доброго Пастиря, котрого чекають, здійснюється саме в Його особі і тільки Він доручає окремим людям пастирське служіння у Церкві. Так, після Воскресіння Петро отримав наказ пасти всю Церкву (Йо. 21:15–23). На інших пастирів (Еф. 4–11) покладено обов'язок пильнувати над окремими Церквами: це «пресвітери» і «єпископи» (1 Пт. 5:1; Ді. 20:28) [24, с. 540]. Опираючись на такі положення, П. Черемський зазначає: «Службу Божу відправляють тільки єпископи і священники, бо лише вони заступають Христа Первосвященника і силою Його довершують євхаристійне освячення», а також очолюють процесійний хід із сакральною атрибутикою [29, с. 98]. Інтерпретування хреста міститься як в таїнстві спасіння, так і в розумінні його як захисту. Це відображається в застосуванні значення хреста стосовно особистого життя кожного християнина на основі слів Господа Ісуса Христа: «Коли хтось хоче іти за мною, нехай зречеться себе самого, візьме свій хрест і йде за мною» (Мт. 16:24). Знак хреста від самих початків християнства застосовувався перед кожною подією – був обов'язковим під час прийняття хрещення й інших таїнств [31], так і залишається сьогодні. Ставши визначальним знаком приналежності до християнства, хрест використовується в різних вшанувальних процесіях, прийнятих Церквою, що засвідчено на деяких гравюрах XIX століття (Мал. 4).

Тут акцент перенесено на демонстрування містичної готовності, символом втілення якої, ймовірно, був встановлений для церков процесійний хрест.

Основні елементи більшості таких візантійських церемоній сформувалися під впливом імператорських процесій навколо Константинополя та його околиць. Своїх класичних форм вони набули у VIII ст. Процесії можуть відбуватися у межах однієї церкви чи монастиря. Причини процесій можуть бути найрізноманітніші – від вшанування Бога, Богоматері чи святих до подяки їм або прохання відпущення гріхів, похорони, дароприношення [29, с. 786].

Варто відзначити обряд обходу навколо церкви під час Великої Утрени на Паску. Опівночі Великоднім хресним ходом починається заутрення. Процесія з процесійним хрестом, обабіч якого розташовані патериці та хоругви, обходить храм та повертається до його зачинених дверей. Священик повідомляє про Воскресіння Христа. Народ входить до храму, атрибутика розміщується згідно з літургійним канонам, і служіння продовжується (за типіконом Дольницького).

Відомий знавець Літургії М. Лужицький подає відомості про регламентовані православні церковні процесії в Україні: «Під час всенародних нещасть, тобто війни, голоду, епідемій, повені вірні збираються у церкві та у поході з хрестом, образами і хоругвами виходять зі священником і переходять вулицями через село чи місто, вступають до других церков чи каплиць, співаючи побожні пісні, щоб таким способом освятити повітря і землю. Тоді на найбільшій площі чи церкві відправляється Литія» [15, с. 97]. У деяких випадках Литія як посилене моління відбувається поза храмом, поєднуючись з молебнями, співом і процесійним хресним ходом [18, с. 733; 7 с. 23].

У праці П. Черемиського є зауваження, що процесії навколо церкви відбуваються також у дні храмових свят. Походи на цвинтар, де священник відправляє парастаси на знак премоги Христа над смертю, відбуваються в час Воскресіння Христового [7, с. 23]. Відправи відбуваються на некрополях, куди з хоругвами, патерицями та процесійним хрестом прямують усі віруючі. Організуються також хресні ходи з приводу перенесення мощей святих, головною метою яких було посилене аскетичне моління із продуманими маршрутами руху й визначеними зупинками для молитов. Такі церковні процесії можемо спостерігати у практиці отців Василіан Чину Святого Василя Великого міста Івано-Франківська.

Також відбуваються походи на поля, засіяні ниви, де читаються відповідні молитви. Метою таких процесій було прославлення перемоги Христа над смертю і християн над іновірцями, благословення освячення землі на багатий врожай, відвернення граду, нашестя [29, с. 45]. Папою Іоаном Павлом II було пристосовано під процесії різновид давньої служби на честь Богородиці, яка сотні років регулярно, щоп'ятниці, мала вигляд походу із Влахерну до

Халкопатії. До неї було введено нові елементи – поминальну службу за померлими, тобто процесійні атрибути приносились і на могили [20, с. 42; 7, с. 30].

Серед мистецтвознавчих публікацій трапляються тексти, присвячені історії релігійних процесій. Так, сучасна дослідниця І. Дундяк висвітлює малодосліджені аспекти українських процесійних ікон та хрестів в літургійному дійстві як оригінального явища українського мистецтва. Досить лаконічно сказано про церковні атрибути, хоча в процесії винесення процесійної ікони для почитання, процесійним хрестам та патерицям також належить провідна роль. Автор дослідження звертає увагу на вплив церковних процесій на населення, даючи змогу відчутти атмосферу, яка панувала під час урочистих дійств [7, с. 26]. Разом із християнізацією Русь-Україна прийняла і візантійську декоративну систему оформлення культового богослужіння, яка, за висловом Т. Кари-Васильєвої, «викликає піднесену атмосферу, будить переживання й уяву мирян і дозволяє їм відірватись від землі та піднятись в небо» [8, с. 117; 7, с. 21].

Церемоніальним процесіям І. Дундяк присвятила ґрунтовну статтю [6], де розглянуто релігійні процесії з їх мистецькими складовими, що й дотепер становлять важливий компонент церковного обряду.

С. Боньковська зазначає, що саме християнська святиня стає основним осередком розвитку всіх видів місцевого релігійного церковно-храмового мистецтва, у якій синтезуються мистецтво монументального й станкового декору, організації храмового простору, формування літургійно-предметного середовища та вербальний супровід церковних обрядів, де важливу групу становлять літургійно-обрядові атрибути – різноманітні церковні посудини, процесійні хрести, патериці, хоругви [4].

Аспект сакральної проблематики хрестів та патериць розглядає також В. Лукань «Процесійні хрести та патериці на Гуцульщині XVIII–XX ст.» Дослідник подає вичерпну інформацію про процесійні хрести та патериці, опираючись на подані матеріали Михайла Станкевича «Українське художнє дерево». У статті представлено групу предметів церковної обстави, проаналізовано декор патериць та процесійних хрестів [14].

Особливо цінним є найстаріший український процесійний хрест XV ст. із с. Городисько Львівської області з двостороннім живописним зображенням на площині багатофігурних сцен на релігійну тематику, з притаманною пластичною виразністю та чіткістю пропорцій (зберігається у Львівському музеї народної архітектури та побуту). Це чотирикінцевий хрест із профільованими раменами, а на середохресті центральної частини – темперне зображення Розп'яття Господнього з Пристоячими – Богородицею та Іоаном. Зворотня сторона процесійного хреста містить зображення св. Миколая на перетині рамен, обабіч якого розташовано постаті архистратига Михаїла та ангела Гаврила, внизу – свята Параскева (Мал.5), [21, с. 282–285].

Простота в композиції та технологічному вирішенні помітна в хресті для релігійної ходи з Антіохії (VIст.) (знаходиться в Мюнхені, приватній збірці). Фрагментарно збережений процесійний хрест чотирикінцевий із розширеними кінцями, оздобленими на кожному із завершень металевими кульками. Хрест декорований вигравіюваними зображеннями в колах – елементи декору нагадують орнаментальні мотиви художнього різьблення по дереву на Гуцульщині (Мал. 6). У своєму лаконізмі цей сакралізований знак дає уявлення про існування давніших хрестів, які донесли яскравий відбиток індивідуальної особливості творчого почерку майстра, що дозволяє виділити його доробок серед досліджуваних пам'яток сакрального мистецтва.

Не менш цікавими є твори X–XI ст.: процесійний хрест 994–1001рр. майстра Габріеля Сапарелі та процесійний хрест 1050 р. Іоана Діакона (зберігаються в художньому музеї Грузії, Тбілісі), (Мал. 7а, б). Хрести чотирикінцеві, виготовлені зі срібла з розширеними завершеннями, що на кінцях мають декоративні елементи. Їхня стилістика не характерна для українських хрестів, які ще виготовлялись із дерева, свіденням чого є найдавніший процесійний хрест з с. Городиська.

Літургійне дійство урочистого святкування Різдва Господа нашого Ісуса Христа в православній церкві Московського патріархату є досить цікавим з огляду на присутність рипід

(в деяких храмах роль рипід виконують особливі патериці), а саме: перед тетраподом, де розміщена ікона Різдва, стоїть правлячий Архімандрит, тоді як клірики тримають ці чотири ліски, створюючи віяння, немов херувими та серафими схиляються перед новонародженим Сином Божим. Рипіди, як і патериці, є предметом богослужіння. Їх застосовували для оберігання Святих Дарів від пилу та комах. На кожному етапі розвитку літургійної обрядовості рипіди зазнавали певних змін, а саме: у ранньохристиянських обрядах вони виготовлялися з кольорового пір'я, тканин, фарбованого пергаменту; відповідно до теперішніх канонічних вимог – це металеві прямокутні пластини (навскісне накладення один на одного двох квадратів), оздоблені орнаментальними мотивами, та невеликі, навхрест розміщені медальйони з іконописними зображеннями, подекуди круглої форми, як патериці чи рипіди Кирило-Білозерського монастиря та рипіда XIX ст. Псковського музею (Мал. 8а, б). У літургійній обрядовості рипіди набули символічного значення невидимо присутнього на св. Літургії архангельського світу [23, с. 203–204]. Сакральні атрибути належать до комплексів передіконостасних та запрестольних предметів і дотепер залишаються важливим компонентом церковного обряду в його духовно-мистецькому вираженні.

В типіку о. І. Дольницького, зокрема в частині V «Устави про храми» наголошено: «Храмові устави, запозичені від Західних Церков, належать до святих таїн Євхаристії, що виставляються на престолі в день храмового празника і з якими відбувається похід навколо церкви» [25].

У Католицькій церкві існувало позалітургійне вшануванням Святих Дарів, освячених під час Пресвятої Євхаристії, а саме: поклоніння Святим Дарам – адорація (лат. *adoratio* – поклоніння). Як правило, відбувалось дійство виставлення Святих Дарів на вітвар у спеціальній посудині – монстранції (варіанті дароносиці) і проводилося спеціальне богослужіння або приватна молитва віруючих перед виставленими Дарами. Початком обряду адорації є виставлення Тіла Христового в монстранції на вітвар храму. Це дійство супроводжується спеціальними піснями, присвяченими Євхаристії. Опісля завершується благословенням віруючих дароносицею (монстранцією). Адораційний обряд виник у Західній Європі на початку XIII століття. У 1264 році в літургійний календар Католицької церкви було включено свято Тіла й Крові Христових (як дяка Богові за перемогу над альбігойцями), центральним елементом якого згодом стала процесія з дароносицею поза храмом, що проходила навколо самого храму в супроводі всієї сакральної атрибутики – процесійного хреста, патериць обабіч та хоругв. Таке святкування значною мірою сприяло розвитку позалітургійного поклоніння Святим Дарам. Зазначимо, що православне богослужіння не визнає поклоніння Святим Дарам, окрім як під час Причастя. Це є істотною відмінністю від Католицької церкви [23, с. 10].

У святкових процесіях основна увага зосереджується не тільки на процесійних іконах, процесійних хрестах, патерицях, рипідах, хоругвах, плащаницях, але й на неодмінному атрибуті церковних процесій у греко-католицькій Церкві в свято Тіла Господнього – дароносицях (монстранціях), що належать, за літургією, як і вся сакральна атрибутика, до святих речей [29, с. 46; 7, с. 22]. Запозичені з римо-католицької традиції різнотипні дароносиці є літургійним посудом, який служить, щоб виставляти Пресвяте Таїнство для адорації або щоб носити його в урочистих процесіях. Ця сакральна посудина з'явилась у XIV ст. у зв'язку з розвитком євхаристійного культу. Спочатку вона мала вигляд вежі або фасаду храму з прикріпленими фігурками і була невеликого розміру, дерев'яна, подекуди металева. У період бароко релікварії робили більшого розміру, які своїм виглядом нагадували сонце, від якого розходяться промені, створюючи вражаючу схожість з патерицями.

З огляду на особливий культ Євхаристичного Христа дароносицю (монстранцію) виготовляли із золота, срібла або іншого позолоченого металу та прикрашали благородним камінням і мистецьки виконаними мініатюрами [23, с. 70], що яскраво демонструють графічні аркуші з зображенням культового предмета: на гравюрі «Св. Гіацинт Одровонж (1183–1257)» чернець тримає в лівій руці фігуру Богоматері з Ісусом, а в правій – дароносицю (Мал. 9а); сакральний атрибут розміщений на престолі в центрі – зображення на гравюрі 1850 р. «Диспут (з оригінала Рафаеля)» (Мал. 9б).

При аналізі принципів формотворення та оздоблення дароносиць спостерігаємо декоративно-орнаментальні мотиви, споріднені з патерицями, подекуди з рипідами. Є певна схожість у зовнішньому вигляді, як, наприклад, круглий двосторонній сонцесяйний диск із променистим завершенням, що має підставку. Дароносиці дископодібної, круглої чи овальної форми в променистому оточенні на оздобленій ніжці, де використовуються рельєфи архангелів. Відмінність в декоративному оздобленні цих атрибутів полягає в розташуванні зображень – рипіди містять зображення в центрі диска (Мал. 8а, б), на патерицях архангели розташовані під іконописним чи викарбуваним сюжетним мотивом (Мал. 10), а на дароносицях зображення – на орнаментованій ніжці (Мал. 11). Вельми цікавим є порівняння патериці та дароносиці. Зокрема, в патериці з Коломийського музею народного мистецтва Гуцульщини і Покуття (Мал. 12), на відміну від традиційної форми, де міститься іконописний сюжет, в центрі наближено до прозорої камери – круглої коробочки для гостей, що використовується в дароносиці.

Отже, присутність сакральної атрибутики є необхідною складовою на богослужіннях. Можна стверджувати, що хрести і патериці є незмінними артефактами процесійного ходу, який дотепер становить важливий компонент церковного обряду (як це показано на гравюрах ХІХ століття). Слід зазначити, що в літургійній практиці греко-католицької та римо-католицької церков супроводом урочистої церемонії – адораційного вшанування Пресвятої Євхаристії – є досліджувані процесійні предмети. Церковна атрибутика набуває охоронного значення в самому процесі Божественної Літургії. Наведені приклади виразно демонструють, що важливі мистецькі складові церковного простору – процесійні хрести, патериці, рипіди, дароносиці, феотрони і хоругви – стали дієвими засобами релігійного й естетичного впливу на віруючих, які надавали великого значення смислу церковних речей, які були усталеним елементом релігійного життя.

Форми сакралізованих знаків, уведених церквою в богослужіння, були запроваджені ще в VI–VIII ст. у Візантії (їх носили попереду вищих священних ієрархів). В Україні-Русі сакральна атрибутика поширилася із прийняттям християнства. Це були різні варіанти хреста (грецький, римський, шестикінцевий, восьмикінцевий), утвердження і модифікація якого тривала впродовж століть. Технологія і стилістика виготовлення художніх компонентів церковних богослужінь залежали від тенденцій розвитку мистецтва того чи іншого періоду.

ЛІТЕРАТУРА

1. Абетка християнської науки і обряду. – Івано-Франківськ : ІФТА, – 2002. – 339 с.
2. Біблія. Святе Письмо Старого та Нового Завіту. – Львів : Свічадо, 1994. – 1422 с.
3. Біблія. Святе Письмо Старого та Нового Завіту. – Львів : Місіонер. – 2007. – 1475 с.
4. Боньковська С. Сакральна металева пластика в системі храмового комплексу / С. Боньковська // Українське мистецтвознавство : матеріали, дослідження, рецензії. – К., – 2008. – № 8. – С. 26–28.
5. о. Гузар. Л. Хрест. Енциклопедія українознавства. НТШ. : в 10 т. / о. Л. Гузар., І. Коровицький. – Париж–Нью-Йорк, 1984. – С. 3633–3634.
6. Дундяк І. Мистецькі особливості західноукраїнських церковних процесій XVII–XVIII ст. / І. Дундяк // Вісник Прикарпатського університету. – Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ : Плай, – 2005. – № 8. – С. 28–35.
7. Дундяк І. Процесійні ікони Західної України XVII–XIXст. Походження, іконографічні та художні особливості : дис. на здобуття ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.05 «Образотворче мистецтво» / І. Дундяк. – Львів, 2003. – 195 с.
8. Кара-Васильєва Т. Літургійне шитво України XVII – XVIII ст. / Т. Кара-Васильєва. – Львів : Свічадо, 1996. – 230 с.
9. о. Катрій Ю. Пізнай свій обряд / Ю. Я. Катрій. – Рим : Український католицький університет, 1986. – 485 с.
10. о. Катрій Ю. Наша християнська традиція / Ю. Я. Катрій. – 2-ге вид., оновл. – Львів : Місіонер, 1999 – 396 с.

11. Кіндзерявий-Пастухів С. Дерево життя. Монографія про хрест / С. Кіндзерявий-Пастухів. – США, 1963. – 33 с.
12. Кузенко П. Еволюція знаку хреста в процесі культуротворення / П. Кузенко // Художня культура. Актуальні проблеми: науковий збірник / Академія мистецтв України ; Ін-т проблем сучасного мистецтва. – Київ : Фенікс, – 2007. – № 4. – С. 609–617.
13. Культура Византиї втора половина VII–XII в. – М. : Наука, 1989. – 725 с.
14. Лукань В. Процесійні хрести та патериці на Гуцульщині XVII–XX ст. / В. Лукань // Вісник Прикарпатського університету. – Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ : Плай, – 2004. – № 6. – С. 184–192.
15. Лужицький Л. Літургіка греко-католицької церкви / Л. Лужицький. – Львів, 1992. – 114 с.
16. Любачевський М. Літургіка / М. Любачевський. – Рим, 1990. – 192 с.
17. Настольная книга священника. – М. : Листвица, 1998. – 320 с.
18. Настольная книга священника. – Т. 1. – М. : Издание Московской патриархии, 1983. – 703 с.
19. Нейхард А. Происхождение креста / А. Нейхард. – М., 1975. – 158 с.
20. Паттерсон-Шевченко Н. Иконы в литургии // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство. – СПб. : Дмитрий Буланин, – 1994. – С. 36–55.
21. Станкевич М. Українське художнє дерево XVI–XX ст. / М. Станкевич. – Львів, 2002. – 480 с.
22. Станкевич М. Структура художнього тексту хреста // Українська хрестологія. Спец випуск «НЗ». – Львів, 1997. – С. 7–20.
23. Словник українського сакрального мистецтва / [авт.-упор. М. Станкевич]. – Львів : ІННАУ, 2006. – 286 с.
24. Словник біблійного богослов'я / [ред. Владика Софрон Мудрий, ЧСВВ]. – Львів : Місіонер, 1996. – 934 с.
25. Типик Української Католицької Церкви / [уклад. о. Ісидор Дольницький]. – Львів : Місіонер, 2002. – 348 с.
26. Філоненко М. Хрест / М. Філоненко // Релігієзнавчий словник / За ред. Колодного А., Ломовика Б. – К., 1996. – 366 с.
27. Художественно-эстетическая культура Древней руси XII–XVII в. / Под ред. В. В. Бычкова. – М. : Ладомир, 1996. – 556 с.
28. Хрест в українському мистецтві : каталог виставки / за ред. М. Станкевича. – Львів, 1996.
29. Черемський П. Основні поняття літургіки / П. Черемський. – Львів : Місіонер, 1996. – 158 с.
30. Catholic encyclopedia. – Huntington, Indiana, 1991. – 1001 с.
31. Lexicon der christlichen Ikonografi b.3. – Rom-Freiburg-Basen-Wien : Herder, 1990. – 575 с.
32. Горішня М. Хрест Господній : від знаряддя кари до знаку перемоги [Електронний ресурс] / М. Горішня // ПАТРИАРХАТ. – 2006. – № 5 (396). Режим доступу до журн. : <http://www.patriarkhat.org.ua/ukr/archive/article;309;396>



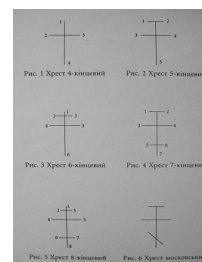
Мал. 1. Київська Русь.
Златник Володимира Святославовича
980-1015рр.



Мал. 2. Монетні зображення Василя II та Костянтина VIII (976- 1025); процесійний хрест (Інв. № 114) Гуцульщини поч. XX ст. експозиція Косівського музею народного мистецтва та побуту Гуцульщини.



Мал. 3. Форма українського хреста
(За матеріалами о. Ю. Катрія)



Мал. 6. Хрест для релігійної ходи, Антіохії VIст. Мюнхен, приватна збірка.



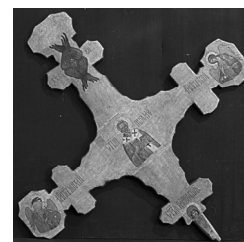
Мал. 7а). Процесійний хрест 994 – 1001рр., майстер Габріель Сапарелі, срібло (розм.80x52см.)



Мал. 7б). Процесійний хрест 1050р., майстер Іоан Діакон, срібло (розм. 75x42)



Мал. 5а) Процесійний хрест XV ст., с. Городисько, Львівської обл. зберігається у Львівському музеї народної архітектури та побуту



Мал. 5б). Процесійний хрест XV ст.(зворот)., с. Городисько, Львівської обл. зберігається у Львівському музеї народної архітектури та побуту



Мал. 8а). Рипіди, Кирило-Білозерського монастиря



Мал. 8б). Рипіда XIXст. Псковського музею



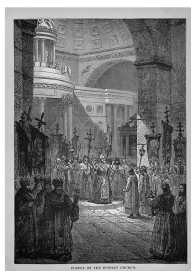
Мал. 10. Патериця XIX ст. монастирської церкви Пресвятої Богородиці, м. Тисмениці, Івано-Франківської обл.



Мал. 11. Дароносиця (монстранція) XIXст. (Зберігається у фондосховищах музею історії релігії м. Львова)



Мал. 12. Патериця XX ст., Коломийського музею народного мистецтва Гуцульщини і Покуття



Мал. 4а). Руське духовенство. Гравюра на дереві 1880 (розм. 11x18)



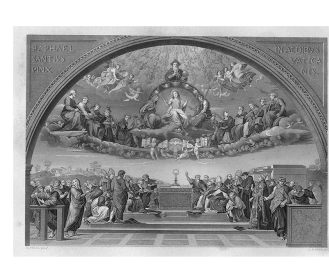
Мал. 4б). Архієпископ Василій 1830 р., Літографія (розм. 12,5x16,5 см)



Мал. 4в).Перенесення ікони 1830 р., Літографія (розм. 12,5x17 см)



Мал. 9а).Гравюра св Гіацинт Одровонж (1183 - 1257)



Мал. 9б). Графіка Спір про Св.Причастя, із ориг. Рафаеля, 1850р.

**ГОНЧАРНИЙ ПРОМИСЕЛ ОПІЛЛЯ ТА ПІДГІР'Я
КІНЦЯ ХІХ–ХХ СТОЛІТТЯ**

У статті розглянуто народне гончарство Опілля та бойківського Підгір'я як найбільш давнє і поширене ремесло. Проаналізовано витоки його виникнення, становлення і розвиток. Визначено технологічні та художньо-композиційні засади гончарних виробів досліджуваної території, їх мистецьку своєрідність. Розглянуто визначні осередки та типологію виробів.

Ключові слова: гончарство, промисел, типологія виробів, художньо-композиційні особливості, декорування, технологія виготовлення.

Г. И. ЛОСИК

**ГОНЧАРНЫЙ ПРОМЫСЕЛ ОПОЛЬЯ И ПОДГОРЬЯ
КОНЦА ХІХ–ХХ ВЕКА**

В статье рассмотрено народное гончарство Ополья и бойковского Подгорья как наиболее древнее и распространенное ремесло. Проанализированы истоки его возникновения, становление и развитие. Определены технологические и художественно-композиционные принципы гончарных изделий исследуемой территории, их художественное своеобразие. Рассмотрены главные центры и типология изделий.

Ключевые слова: гончарство, промысел, типология изделий, художественно-композиционные особенности, декорирование, технология изготовления

G. I. LOSIK

**POTTERY CRAFT IN THE OPILLIA AND PIDGIRYA TERRITORIES
LATE XIX–XX TH CENTURY**

The article deals with the folk pottery in the Opillia and Boiki Pidgirya territories as the most ancient and widespread trade. There have been analyzed the sources of its origin, formation and development. There have been determined the technological, artistic and compositional principles of pottery in the given territories, their artistic originality. The main centers and product types have been considered.

Key words: pottery, craft, product types, artistic and compositional features, decoration, manufacturing technology.

До найбільш давніх і поширених ремесел на території Опілля та бойківського Підгір'я належить гончарство. Його виникнення, становлення і розвиток зумовлені господарськими потребами, наявністю високоякісних гончарних глин, доступністю їх видобування. Актуальність дослідження народної кераміки посилюється історичною необхідністю знань, можливістю зафіксувати ще живі свідчення безпосередніх носіїв гончарського досвіду чи їх нащадків, створити колекції традиційних глиняних виробів, дослідити й проаналізувати технологію виготовлення виробів, професійні звичаї майстрів, їх фахову лексику. Джерельною базою для написання статті стали польові дослідження та музейні збірки, які були оглянуті на території Опілля та бойківського Підгір'я.

Мета статті полягає у визначенні мистецької своєрідності гончарних виробів Опілля та бойківського Підгір'я, у спробі простежити стилістичні відмінності та взаємовпливи, що позначились на естетичному вигляді виробів з глини.

Гончарні вироби були об'єктом дослідження мистецтвознавців, етнографів, дослідників кінця ХІХ–ХХ ст. На західних землях України перший опис народного гончарства здійснив

Л. Вербицький [3]. Праця має довідковий характер і стосується селянського побуту південних районів Івано-Франківщини (Косова) та Львівщини (Сокаля). Народній кераміці присвячували свої праці етнографи і мистецтвознавці другої половини ХХ ст. Питання кераміки докладно розглядає Ю. Лащук у розділах до шеститомної історії українського декоративно-прикладного мистецтва [6], у нарисах з історії українського декоративно-прикладного мистецтва [8] та в ряді монографій. Автор найбільшу увагу приділяє ХІХ ст. як найпродуктивнішому періодові гончарства України. В етнографічному дослідженні кераміки ХІХ – першої половини ХХ ст. західних областей України, здійсненому К. Матейко [7], частково розглядається типологія виробів з теренів Опілля та Підгір'я. Місцеві особливості народної кераміки західних областей України висвітлює І. Гургула [5]. Проте у вищезгаданих працях гончарні вироби Опілля та бойківського Підгір'я розглядаються неповною мірою і не дають цілісного уявлення про художні особливості народної кераміки досліджуваних регіонів.

Глиняний посуд в побуті мешканців Опілля та бойківського Підгір'я в кінці ХІХ – на початку ХХ ст. виготовляли та використовували в значній кількості, що пояснюється наявністю глини на досліджуваній території. Давні місцеві традиційні основи формотворення, орнаментування, всі технічно-технологічні засоби виготовлення керамічних виробів стійкіше збереглися у сільському гончарному виробництві та невеличких ремісничих містах.

У селах до 60-х років ХХ століття збереглося домашнє гончарне виробництво для особистих потреб та на замовлення сусідів. При цьому слід виділити окремі населені пункти, у яких майже у кожній хаті працювали родинні династії гончарів, котрі з покоління в покоління займалися гончарним промислом, виготовляли вироби на продаж у навколишні села та для власних потреб.

Технологічний процес домашнього гончарного виробництва складався з кількох основних етапів: видобування глини, приготування формувальної маси, формування глиняних виробів, сушіння, декорування, випалювання. Народні майстри відповідно до якості сировини та смаку споживача вибирали собі якусь одну форму виробництва і спосіб оздоблення. Слід виділити значні керамічні осередки - міста Войнилів, Болехів, Галич, Дрогобич, Самбір на Підгір'ї та Миколаїв, Бібрка, село Стратин Рогатинського району на Опіллі, де гончарство по праву вважалось найдревнішим заняттям, яке увібрало в себе технічні навички й художні традиції, відомі на цих землях ще з ІV–ІІІ тис. до н.е.

Осередки гончарства Опілля та Підгір'я

Осередки чорнодимленої кераміки	Типологічні групи творів
Опілля	
м. Миколаїв Львівської обл.	Горщики, глечики, миски, макітри
м. Бібрка Львівської обл.	Горщики, глечики
с. Стратин Рогатинського р-ну Івано-Франківської обл.	Горщики, глечики
Підгір'я	
смт. Войнилів Калуського р-ну Івано-Франківської обл.	Глечики, горщики, миски, макітри
м. Дрогобич Львівської обл.	Макітри, горщики, глечики
м. Самбір Львівської обл.	Горщики, глечики
м. Калуш Івано-Франківської обл.	Горнята, глечики, макітри

Осередки теракотової кераміки	Типологічні групи творів
Опілля	
м. Миколаїв Львівської обл.	Макітри, миски, баньки, горщики, свічники, дитячі іграшки
м. Бібрка Львівської обл.	Горщики, глечики, миски
м. Рогатин Івано-Франківської обл.	Миски, горщики

<i>Підгір'я</i>	
м. Болехів Долинського р-ну Івано-Франківської обл.	Горщики, дзбанки, близнюки, миски
м. Дрогобич Львівської обл.	Горщики, глечики, макітри, баньки, миски, «куршілі», макітри, бабники
м. Самбір Львівської обл.	Глечики, сковорідки, баньки, близнюки, «куманці», тарахкальця («хихички»), дитячі іграшки
м. Калуш Івано-Франківської обл.	Горщики, глечики, дзбанки, горнята
смт. Войнилів Калуського р-ну Івано-Франківської обл.	Горщики, макітри
м. Галич Івано-Франківської обл.	Горщики, глечики, макітри

Зародження цього ремесла стало можливе завдяки наявності тут родовищ спеціальної глини, яка залягала досить близько від поверхні ґрунту. Видобували її найчастіше відкритим способом за допомогою лопат і дерев'яних відер. Основним знаряддям для виготовлення глиняних виробів був ручний та ніжний гончарні круги. Деякі з цих осередків діяли до середини ХХ століття, бо була відчутна нестача металевого, фаянсового та скляного посуду, а глини вистачало завжди, та й попит на гончарні вироби не зменшувався.

Починаючи з XVII ст. і впродовж чотирьох століть, у місті Миколаєві Львівської області гончарство було провідним ремеслом. Про високу якість миколаївської продукції свідчить той факт, що в 1887 році магістрат міста Львова замовив у Миколаївських гончарів 36 тисяч ліхтарів для освітлення міста [2, с. 95].

У кінці XIX – на початку ХХ ст. миколаївські гончарі виготовляли макітри, миски, дзбанки, баньки, горщики, дитячі іграшки тощо. Залежно від побутового призначення найбільш різноманітні форми мали чорні горщики – «горнці»: невисокі, округлої форми з широким дном, які використовували для приготування їжі на плиті. Прості горщики без «пука» з вузьким дном і широким горлом застосовували для приготування страв у печі. Для квашення огірків, капусти і приготування спеціальних весільних та інших обрядових страв виготовляли горщики великих розмірів з широким дном та невисокою шийкою, до якої були прикріплені одне або два невеликі вуха. Шийку декорували профілюванням. Серед неполиваного чорного посуду різноманітністю форм відзначаються молочники місткістю від одного до чотирьох літрів. Цей посуд мав досить широку шийку і трохи розхилені боки. Оригінальністю форм відзначалися чорні глечики (дзбанки) з невеликим пуком посередині висотою до 35 см. Також у Миколаєві начорно випалювали і миски, що надавало їм срібlistого полиску [7, с. 40]. Орнамент на чорно-сірому посуді наносили спеціальним камінчиком – «гладиком» у вигляді прямих, хвилястих, зигзагоподібних ліній, крапочок та сітки на всій площині боків і шийки (рис. 1). Характерною рисою миколаївських чорнодимлених виробів є їх тонкостінність і надзвичайна легкість. Серед поливаного посуду великою різноманітністю форм, цікавим профілюванням вінець, чіткими, неперевантаженими орнаментальними композиціями відзначалися миколаївські миски. Дно у них малих розмірів, а верхня частина у два рази більша від діаметру дна, й обведена прямими вінцями (рис. 2). Декор розміщений на дні і внутрішніх боках миски. Центральними мотивами прикрашали дно миски, а бокові орнаменти концентричними колами оточували його, поєднуючи декор в одну композицію. Кожен майстер користувався своєрідними композиційними прийомами оздоблення виробів. Так, В. Курилко покривав дно мисок темно-коричневою фарбою, яка розходилась до вінця миски трьома розгалуженнями, по яких побілкою наносились хвилясті лінії та концентричні кола. І. Пйочкевич декорував вироби розеткою білого хвилястого контуру, а боки покривав прямими і хвилястими лініями із затіканнями зеленого кольору. М. Мандзюк розписував дно мисок однією або двома галузковими мотивами білого кольору в оточенні білими крапками, з'єднаними лінією. На верхній боковій частині виробу розміщував кілька прямих концентричних ліній, які немов перекреслені однією великою хвилястою лінією. Часто використовував зелені затіки у

внутрішній частині мисок. О. Волошин розписував дно виробів однією або трьома галузками, а боки обводив хвилястими побілкованими лініями з невеликими боковими відгалуженнями. Цікаво відзначити, що миски і макітри миколаївських гончарів на зовнішній частині дна не мали спеціально виступаючого ободочка – «вонтора». Макітри були конусовидної форми з високими боками та невеликим круглим дном.

Миколаївська кераміка не відзначалася багатством орнаментальних мотивів. Композиції прості за своєю будовою, основна композиційна площина виділена прямими та хвилястими лініями, на які нанесені мотиви галузок, квіток (букетів, гірлянд). Деякі майстри вдавались до способу оздоблення своїх виробів заливами зеленого кольору у формі неправильних кругів, еліпсів з розташуванням на них невеликих орнаментальних композицій. Цей своєрідний колористично-орнаментальний прийом значно збагачував декоративні якості миколаївської кераміки.

Чорнодимлений посуд виготовляли у Стратині – колишньому місті, а тепер селі Рогатинського району Івано-Франківської області. Відомими майстрами кінця ХІХ – початку ХХ ст. з виготовлення чорностінної кераміки був Федір Януш та майстриня гончарного ремесла Ксенія Буда¹. Майстер Федір Корчинський перейняв це ремесло від свого батька і разом із своїм братом Степаном виготовляв чорностінний посуд ужиткового призначення, оздоблений гладильними лініями. Займались вони цим промислом до 1935 року.

Славилися своїми гончарними виробами селище Войнилів Івано-Франківської області. Це ремесло було у великій пошані і займалася ним значна кількість населення. Ось як про нього розповідає житель Войнилова Федір Гресько: «Мої батьки були з родини гончарів. Гончарством займався багато людей. Войнилів славився гончарством на всю округу і був центром цього ремесла. Войнилівські гончарі Микола Гресько, Ганна Колос, Текля Гресько, Іван Солтис, Софія Солтис, Анна Гресько, Параска Шаргавінська, Петро Гресько та інші забезпечували своїми виробами не лише навколишні села, але і возили на продаж за межі району². Жителі навколишніх сіл і по нинішній день називають войнилівців «гончарями». Виготовляли тут чорнодимлений та поливаний посуд. Для чорного «закуреного» посуду характерне полірування. На глечиках переважають вертикальні, на горщиках, мисках, баньках паралельні та хвилясті горизонтальні лінії (рис. 3). Були спроби нанесення орнаменту технікою поліруванням і на посуді природного випалу глини, але ці спроби мали виключно місцевий характер. Поливані вироби у селищі Войниліві були різного кольору, що залежало від місця розташування виробу в горні і висоти температури в ньому. При меншій температурі вироби отримували темно-вишневий або темно-оранжевий колір, а при високій температурі – більш світлий. Декорували вироби незначним розписом під вінцями білою або червоною фарбою. Застосовували у селищі також малопоширений на теренах Підгір'я спосіб декорування гончарних виробів технікою ліплення. На поверхні посуду з шматка глини, переважно на дзбанках, укладався орнамент у вигляді хвилястих ліній³.

Цікава техніка декорування поливаного посуду застосовувалась у місті Бібрці та селі Селиська Львівської області. На сирому посуді, виточеному на гончарному крузі, зокрема на горщиках під вінцями, витискували орнамент нігтем, ножом, гребінцем або дерев'яними штампами. Для техніки витискування характерний геометричний орнамент, який складається з однієї, двох, рідше трьох прямих паралельних або хвилястих горизонтальних ліній.

В селі Комарному Львівської області на неполиваний фон посуду наносили орнамент зеленою і коричневою фарбами технікою ріжкування у вигляді смерічок і плетінки. Зустрічається ліпний орнамент у вигляді хвилястих ліній, який переважно застосовувався на глечиках (дзбанках). На жаль, прізвища майстрів, які виготовляли такі вироби, залишилися невідомими.

¹ Записано від Олега Бойкевича, 1936 р.н., жителя м.Рогатина Івано-Франківської області.

² Записано від Федора Гресько, 1934 р.н., жителя с.Войнилів Івано-Франківської області.

³ Записано від Федора Гресько, 1934 р.н., жителя с.Войнилів Івано-Франківської області.

Оригінальністю форм відзначалися рогатинські глечики (дзбанки), які мали доволі вузьке дно та широку шийку. Їх покривали поливою переважно коричневого кольору (рис. 8, 9). Інколи декорували орнаментом рослинного характеру.

У місті Болехові Івано-Франківської області виготовляли різноманітний поливаний посуд: горщики, глечики, миски. Переважно це був теракотовий посуд, декорований рослинним орнаментом (рис. 4, 5, 7).

Важливим центром керамічного виробництва вважалося місто Дрогобич Львівської обл. Тут виготовляли різноманітний посуд: горщики, глечики, макітри, баньки, миски тощо. Вироби наділені плавними лініями силуету, довершеною конструкцією, яка гармонійно узгоджена з формою тієї чи іншої посудини. Всю поверхню посуду або тільки його верхню частину поливали всередині і ззовні. Для цього осередку є характерним покриття виробів зеленою поливою або комбінація темно-зеленої поливи з ясно-цеглястою, яка повністю або частково покривала поверхню виробу. Найбагатше декорувалися так звані «миски на показ», які були окрасою житла. Розпис наносили коров'ячим рогом або спеціально виготовленим знаряддям з глини. Аналогічні миски виготовляли у всій досліджуваній території. Особливості проявлялися тільки в способах нанесення та видах орнаменту. Переважали композиції центричного характеру, де головний мотив розташовували на дні мисок, а другорядні мотиви ритмічно повторювалися навколо основного мотиву (рис. 6). У Дрогобицькій області розпис виконаний різком, іноді подряпували дротиною чи шпилькою, внаслідок чого утворювався спеціальний вид декорації – фляндрівка. Для розтирання маку, м'яття картоплі використовували макітри. Дрогобицькі макітри з вузьким денцем, розхиленими стінками та заокругленими вінцями з незначним відгином назовні. Цього посуду ніколи не поливали, тільки інколи розписували побілкою або «червінкою» простими та хвилястими лініями під вінцями із зовнішньої сторони. Щоб макітри були міцнішими, їх обплітали дротом (рис. 10). Для випікання тіста застосовувались «бабники». Формою ці вироби нагадували горщики з вухом вальцевидної форми з карбованою поверхнею. Завжди мали чорний або природний колір випалу глини. На виставках у містах Львові, Тернополі, Стрию неодноразово відзначалися вироби майстрів Дрогобиччини Ф. Місьонга, А. Гарновського, І. Сім'яновича і М. Левицького [7, с. 66].

У гончарних осередках Дрогобича Львівської області та Галича Івано-Франківської області для декорування посуду використовували техніку заливання «під мармур». Цей спосіб оздоблення полягав у обливанні окремих площин («латок») посуду поливою не одного, а кількох, переважно двох кольорів, і, повертаючи виріб у різні боки, перемішували різноколірні поливи між собою, внаслідок чого отримували цікавий декоративний ефект. Для заливання вживали переважно зелену, коричневу та жовту фарби. Після випалювання поверхня посуду набувала вигляду мармуру.

Давні традиції має кераміка з околиць міст Самбора та Старої Солі Львівської області. Виготовляли тут ужитковий посуд різних форм і різного призначення – глечики, сковорідки на ніжках, олійниці, баньки, пампушниці у вигляді ринки, близнюки зрослета, двійнята) – для носіння їжі в поле, «лоханки» для зберігання кислого молока тощо. Також виготовляли кахель та черепицю. Для зберігання напיתків виробляли спеціальні баньки на ніжках («куршілі» і «куршелики»).

На особливу увагу заслуговувало виготовлення глиняних іграшок «таракалець» – глиняних брязкалець без отворів з невеликими керамічними камінчиками в пустому корпусі. Залежно від того, наскільки запеченою чи пористою залишилась глина після випалювання, залежав звук таракалець. Поверхня черепка таракалець (червоного або коричневого кольору зі слідами ліплення руками) оздоблена в переважній більшості зразків тисненим орнаментом великих і малих кіл, горошин, півмісяців, спіралей, декоративний ефект яких підсилювався побілкою. Виготовленням таких виробів в Старій Солі займалась родина Предлевич – мати, сестри Марія, Бальбіна і Броніслава. Остання впродовж тривалого часу, аж до виїзду до Польщі, була найбільшим конкурентом у виготовленні таракалець Бальбіни, своєї середущої сестри, яка за своє життя зробила чимало таракалець та інших звукових іграшок. Родина не мала землі, і тому робила «забавки» і з того жила. Коли Бальбіна вийшла заміж за Юзефа

Стоялівського, то продовжувала виготовляти іграшки, бо в чоловіка на його великому полі «зовсім близько під пластом чорнозему підходила глина» [9, с. 48]. Традиція виготовлення таракалець та їх використання, на жаль, була припинена ще перед початком Другої світової війни та більше не поновлювалась [1, с. 127]. Ряд їх неповторно оригінальних рис цінителі традиційної кераміки помітили ще в першій половині ХХ ст. – у пору розквіту цього домашнього промислу, завдяки чому іграшки потрапили в кілька етнографічних колекцій. Так, у Львівському музеї етнографії та художнього промислу вони числяться під інвентарними номерами ЕП 19225 – ЕП 19232, які були закуплені ще у 1931 році для Етнографічного музею НТШ. У Старій Солі також виготовляли ліплені з глини дитячі іграшки у вигляді людських фігурок, які не покривали поливою, а тільки прикрашали тисненими рисками або цятками¹.

Також тут виготовляли неполивані люльки природного червоно-цеглянистого кольору, розписані або ковані жовтою бляхою, так звані «венгерки». Мундштук («цибух») до таких люльок завжди робили з вишневого дерева [7, с. 46].

У кінці ХІХ ст. в місті Калуші Івано-Франківської області глиняний посуд виготовляли 17 майстрів, які щорічно випалювали близько 15 тисяч одиниць гончарних виробів (горняток, глечиків) загальною вартістю 12 тис. злотих, що свідчить про широкий розвиток гончарного промислу. Гончарну глину видобували в селах Медині, Войнилові, Сівці Калуського району Івано-Франківської області [4, с. 126].

З другої половини ХХ ст. починається масовий випуск фабрично-заводської продукції, зокрема дешевого фаянсового посуду, який повсюдно витісняє керамічний посуд зі вжитку. У багатьох осередках на цей час було побудовано цегельні заводи, куди пішло працювати багато гончарів. Це є однією з причин скорочення гончарного промислу, що спостерігається в післявоєнний час. Частина майстрів зовсім залишає своє ремесло, і тільки незначна їх кількість, переважно старшого покоління, які не були залучені у колгоспах, продовжували гончарну справу. Свої вироби вони збували в сусідніх селах і містах. Миколаївські гончарі у 1944 році об'єдналися у цех «Червона зоря», який у 1953 році приєднали до артілі «Дністер», що підпорядковувалася з 1974 року заводоуправлінню будівельних матеріалів у місті Комарно Львівської області. На жаль, цех випускав лише технічну кераміку, у якій майже не використовувалися багаті традиції художньої кераміки минулого².

Останнім гончарем селища Войнилова Івано-Франківської області була Текля Гресько, яка ще у 80-х рр. ХХ ст. виготовляла макітри та горщики, «...бо яка господиня обійдеться на Різдво без макітри, в якій готують смачну кутю. А ще в народі кажуть, що молоко з глечика смачніше»³.

Незважаючи на те, що у кінці ХІХ – на початку ХХ ст., а також у 80-х роках ХХ ст. національно-свідома інтелігенція вживала певних заходів для підтримки гончарного промислу (відкриття навчальних закладів гончарства; організація виставок, збирацької і науково-дослідницької діяльності, піклування про збут виробів тощо), але всі ці дії не могли зупинити занепаду виробництва кераміки. До згасання цього народного промислу значною мірою спричинилися політичні, соціальні фактори й технічний прогрес.

У 90-х роках ХХ ст. у місті Миколаєві Львівської області Ганна Драголюк відновила забутий гончарний промисел. Сьогодні вироби «від Ганни Драголюк» знають у містах Львові, Бродах, Тернополі, Івано-Франківську. Майстриня виготовляє невеликі партії і намагається, щоб якість була відповідною. Усю основну роботу виконує сама, а вже випалювати та сушити допомагають сини Володимир та Іван, а також невістка Оля. Залюбки приєднується до того сімейного підряду і внучка Маруся. Ліпить листочки, квіточки, а бабуся радо прикрашає ними свої вироби. «Найбільше тішуся тим, що такі вберегла гончарний промисел у Миколаєві, не дала йому загинути», – радо ділиться майстриня своїми роздумами⁴.

¹ Записано від Васильків Л.М., 1951 р.н., жительки м. Самбора Львівської області.

² Записано від Драголюк Марії Степанівни, 1949 р.н., жительки м. Миколаєва Львівської області.

³ Записано від Федора Гресько, 1934 р.н., жителя с.Войнилів Івано-Франківської області.

⁴ Записано від Драголюк Марії Степанівни, 1949 р.н., жительки м. Миколаєва Львівської області.

Отже, аналіз виробів кінця XIX–XX ст., що знаходяться у музейних збірках, дають підставу стверджувати, що, як для Опілля, так і для підгірської частини Бойківщини характерний простий неполиваний чорний посуд, прикрашений згладжуванням, та посуд природного кольору випаленої глини (жовтий). Вироби часто гладкі, без прикрас, де на першому місці виступає чітке моделювання форми. Членування форм, пропорції і співвідношення окремих частин мають тут першорядне значення. Різноманітність в керамічні вироби вносить колір поливи та незначний декор. Найбагатше декорували миски «напоказ», менше – глеки, дзбанки, макітри тощо. У Миколаївській кераміці орнаментальні мотиви прості за своєю будовою. Основна композиційна площина виділена простими та хвилястими лініями, які доповнені мотивами рослинного характеру. У Бібрці, с. Селиська Львівської області для декорування поливаного посуду застосовували витискування. Техніку декорування ліпним орнаментом застосовували на Підгір'ї і Опіллі (Дрогобич, Комарне Львівської обл., Войнилів Івано-Франківської обл.).

У гончарних осередках міст Дрогобича та Галича характерне декорування посуду «заливанням» («під мармур»). Зелений колір поливи переважає у Бібрці, Комарному, Дрогобичі Львівської області, коричневий – у Галичі, Войниліві Івано-Франківської області.

Для Підгір'я характерний геометричний орнамент, основними рисами якого є виразність та графічність. На Опіллі часто геометричний орнамент komponується з рослинним.

Від середини XX ст. спостерігається процес занепаду гончарства, пов'язаний з новими соціально-економічними передумовами, що дали поштовх розвитку декоративної кераміки.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бойківщина: історико-етнографічне дослідження / [За ред. Ю. Г. Гошка]. – К., 1983 – 303 с.
2. Будзан А. Ф. Народна кераміка з Миколаєва над Дністром / А. Будзан // Народна творчість та етнографія. – № 6. – С. 94–97.
3. Вербицький Л. Узори промислу домашніх виробів з глини селян на Русі (Глиняні вироби з Косова і Сокаля) / Л. Вербицький – Косів, 1882. – 37 с.
4. Грабовецький В. Історія Калуша з найдавніших часів до початку XX ст. / В. Грабовецький – Дрогобич : Видавнича фірма «Відродження», 1997. – 221 с.
5. Гургула І. В. Народне мистецтво західних областей України / І. Гургула – К. : [б.в.], 1966. – 77 с.
6. Історія українського мистецтва в 6-ти томах / К. : Укр. рад. енциклопедія АН УРСР, 1966 – 1970. – 303 с.
7. Матейко К. І. Народна кераміка західних областей УРСР / К. Матейко. – К. : Вид-во АН УРСР, 1959. – 107 с.
8. Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва / [за ред. Я. П. Запаска]. – Львів, 1969. – 191 с.
9. Сабан Л. Тарахкальця «невідомого автора» з Бойківщини / Л. Сабан // Традиційна народна музична культура Бойківщини. – Дрогобич, 1996. – Вип. 2. – С. 47–49.



Рис. 1
Горщик, м. Миколаїв
Львівської обл., кін. XIX ст.
Миколаївський краєзнавчий
музей, інв. № 43



Рис. 2
Миска, м. Миколаїв Львівської
обл., поч. XX ст. Миколаївський
краєзнавчий музей, інв. № 112



Рис. 3
Глечик, макітра. Калуський р-н смт.
Войнилів, кін. XIX ст. Музей
Войнилівської ЗОШ, інв. № 39, інв. № 42



Рис. 4
Горщик, м. Болехів Івано-
Франківської обл.,
болехівський краєзнавчий
музей, інв. № 3424

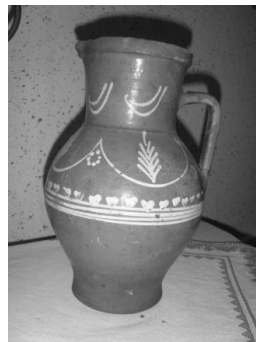


Рис. 5
Глечик, м. Болехів Івано-
Франківської обл., болехівський
краєзнавчий музей, інв. № 3429



Рис. 6
Миска, поч. XX ст., Рогатинський р-н Івано-
Франківської обл., музей ім. Угриня
Безгрішного м. Рогатин, ін. № 79



Рис. 7
Глечик,
поч. XX ст.,
смт. Болехів
Івано-Франківсь-
кої обл.,
болехівський
краєзнавчий
музей, без
інв. №.



Рис. 8
Глечики, поч. XX ст.,
Рогатинський р-н
Івано-Франківсь-
кої обл.,
музей ім. Угриня Безгрішного
м. Рогатин, інв. № 214, 219.



Рис. 9
Глечик, поч. XX ст.,
Рогатинський р-н
Івано-Франківсь-
кої обл., музей
ім. Угриня
Безгрішного
м. Рогатин,
інв. № 187



Рис. 10
Макітра, кін. XIX ст.
Дрогобицький р-н Львівської
обл. Дрогобицький
краєзнавчий музей
інв. № 285

**ОСОБЛИВОСТІ ОЗДОБЛЕННЯ ВІТЧИЗНЯНОГО ЕКСКЛЮЗИВНОГО ВБРАННЯ
ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ**

У статті розглянуто місце ручного оздоблення вітчизняних тканин – вишивки, вибійки, розпису – у створенні ексклюзивного вбрання у контексті моделювання одягу другої половини ХХ ст. Охарактеризовано особистий внесок модельєрів та художників текстилю у розвиток української моди з її прагненням до фольклоризму, тематичності, театралізації образів. Висвітлено творчу манеру київського модельєра Лідії Авдєєвої.

Ключові слова: вишивка, ручний розпис, ручна вибійка, декорування одягу.

**ОСОБЕННОСТИ ДЕКОРИРОВАНИЯ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ЭКСКЛЮЗИВНОЙ
ОДЕЖДЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ ХХ ВЕКА**

В статье рассмотрено место ручного декорирования отечественных тканей – вышивки, набойки, росписи – в создании эксклюзивной одежды в контексте моделирования одежды второй половины ХХ ст. Охарактеризован личный вклад модельеров и художников текстиля в развитие украинской моды с ее стремлением к фольклоризму, тематичности, театралізації образов. Освещена творческая манера киевского модельера Лидии Авдеевой.

Ключевые слова: вышивка, ручная роспись, ручная набойка, декорирование одежды.

**PECULARITIES OF THE NATIONAL EXCLUSIVE CLOTHES OF THE LATE XX-
TH CENTURY**

The place of the manual decoration of the national clothes are lighted out in the article – embroidery, printed fabrics, painting – in the creation of exclusive clothes in the context of the clothes modeling in the late XX s. The personal contribution of the modelers and fabric artists in the development of the Ukrainian mode inclined to the folklore motifs, thematic series, show of the models are characterized. The article describes the artistic style of the Kiev designer Lidiia Avdeeva.

Key words: embroidery, manual decoration, manual printed fabrics, clothes' decoration.

У другій половині ХХ століття вітчизняне оздоблення одягового текстилю перебувало у своєму розквіті. Тоді існувало місцеве масштабне промислове виробництво тканин, які потребували різноманітного недорогого декорування – механізованою вибійкою та вишивкою, ручним розписом, аплікацією тощо. Актуальність дослідження зумовлена значимістю культури оздоблення тканин серед інших видів художньої творчості як показника стану моделювання одягу в Україні, художньо-естетичних смаків народу, формування ціннісних орієнтирів у цій сфері.

Якщо оздоблення тканин машинним друком вивчено достатньо [5], то місце декорування одягу розписом, вишивкою та ручним друком у вітчизняному моделюванні другої половини ХХ ст. потребує детальнішого розгляду. Частково творчу манеру художників та модельєрів, тему та матеріал, до яких вони тяжіють, притаманний їм почерк аналізують публікації А. Малиніної, О. Олещук, О. Цимбалюк [2; 3; 6].

Мета статті – висвітлити естетичну та мистецьку цінність одягових поверхнево оздоблених вітчизняних тканин та умови їх функціонування в культурному просторі України другої половини ХХ ст. Для її реалізації потрібно охарактеризувати практику оздоблення

одягових тканин ручним розписом, вишивкою та ручним друком в Україні у зазначений період, з'ясувавши їх художні особливості.

Серед способів декорування ексклюзивного одягу у другій половині ХХ століття в Україні найбільш поширеними були і залишаються вишивка (ручна і машинна) і ручний розпис.

Намагання у формах модного одягу підкреслити властиву українському народному мистецтву декоративність можемо розглянути на прикладі творчості київського дизайнера одягу з майже 30-річним досвідом роботи Лідії Авдєєвої¹. У 1965 р. вона почала працювати у платтяному цеху Київського Будинку моделей одягу (КБМО) спочатку як керівник вишивальної групи², згодом як модельєр жіночого одягу другої половини дня, виключно з шовкових тканин (до часу його закриття – середини 1990-х років). Сьогодні Лідія Авдєєва – художник-модельєр, старший викладач кафедри ХТМК Київського інституту декоративно-прикладного мистецтва та дизайну, член Національної спілки майстрів народного мистецтва.

Приклад оздоблення вишивкою суконь можемо спостерігати у колекції одягу «Софія Київська», присвяченій 1500-літтю Києва (початок 1980-х років), де модельєр висвітлила тему давньоруського мистецтва (Іл. 1). Тут Л. Авдєєва використала золоте шиття, співпрацюючи з училищем у м. Торжок (Тверська обл., Росія)³, яке здавна славиться своїми золотошвейними майстернями. У вишивці відтворені орнаменти Софії Київської, але, оскільки це був атеїстичний період, тому зображення хреста довелося замінити на каштановий лист.

Найбільш органічно вишивка виглядала у костюмах поширеного у другій половині ХХ ст. фольклорного напряму, виробих, призначених для презентації національної культури, особливо закордоном.

Поширення в оздобленні одягу у другій половині ХХ ст. набув розпис тканин, іноді поєднаний з друком. Вже наприкінці 1960-х років модельєри починають застосовувати його для самобутніх ансамблів одягу. Так, наслідком творчої співдружності Л. Авдєєвої і художниць Дарницького шовкового комбінату Ельвіри Титаренко і Ніни Бондаренко було створення у 1967 році колекції одягу «Фрески Софії» з блискучих, гладких тканин з метанітом (Іл. 2). На них друкували лише контур одним кольором. Решту візерунка допрацьовували вручну (розписували чи вишивали) в Будинку Моделей. Цей ансамбль одягу був відзначений згодом на міжнародній виставці в Монреалі як один з кращих (Канада, 1967 р.) [2, с.14–15]. Деякі з цих тканин нині зберігаються у Музеї українського народного декоративного мистецтва (м. Київ).



Іл. 1. Оксамитова сукня модельєра Л. Авдєєвої із колекції «Софія Київська». Поч. 1980-х років.

¹ Народилась Лідія Василівна Авдєєва в Росії. Її батько був льотчиком, а від матері вона перейняла любов до швейної справи, і особливо, вишивки. Переїхавши в Україну, освіту здобула в Київському державному інституті декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. М. Бойчука (спеціальність «художня вишивка та мереживоплетіння»). Серед її вчителів була вишивальниця Ельвіра Талашенко, яка і перекомендувала Л. Авдєєву на роботу у вишивальну групу Київського Будинку моделей одягу. У вечірній час модельєр здобувала вищу освіту в Київському поліграфічному інституті, додатково відвідуючи в цей час студії живопису та рисунка.

² У Київському Будинку моделей одягу (який працював з 1944 до 1995 року) було 2 цехи: верхнього одягу і платтяний. Окрім того, існувала вишивальна група, загальна для обох цехів, спеціалісти якої оздоблювали машинною вишивкою усі вироби, що там шились.

³ Місцеві традиції у цій сфері представлені у Музеї золотого шиття, створеного на базі Торжської профтехшколи художньої вишивки (нині Торжське профтехучилище № 56), де експонуються дуже дрібно та вишукано виконані вишивки. В СРСР золоте шиття застосовувалось переважно в декорі генеральських погон.

Лідія Авдєєва – одна з перших модельєрів України, яка замінила «моду фасону» на «моду одягу». Цей злам відбувся у другій половині 1960-х років, коли функціоналізм з його культом техніки поступився місцем інтересу до багатогранного світу людини. У дизайні програмно було утверджено безвідносну значущість естетичної основи у предметі, звідси його станковість, виставочність, декларована антиутилітарність¹ [3, с. 37] Прикладом такої тенденції є колекції Л. Авдєєвої, що виникли під впливом фрескового живопису та мозаїк Києва XI–XII ст.

Практика розписування художниками тканин для одягу в умовах державного замовлення наприкінці XX ст. була не поодиноким. Їх виконували Н. Жарова-Яценко, М. Кирницька та інші.

Незважаючи на тогочасну тенденцію до ускладнення форм костюма, сукні з розписних тканин, як і крупновізерункових вибійчаних, залишилися менш роздробленими за кроєм і оздобленням (Іл. 3). Це пояснюється тим, що сам текстильний візерунок став дуже активним і виразним: при конструюванні моделей з таких тканин складна розробка форми є неможливою. Мистецтво художника тут може проявитися в красі силуету, пропорціях, в тактичному включенні декоративних елементів – воланів, плісированих комірців, манжетів тощо. В ускладненні мови текстильних візерунків, в їх активності ховалась певна небезпека для модельєра, оскільки рисунок іноді «забивав» крій, порушуючи пропорції фігури. Проте такі сукні були надзвичайно ефектними, тому призначалися в основному для естради. Їх носили Софія Ротару, Алла Пугачова, Валентина Терешкова, Індіра Ганді, Рада Щербицька та інші знаменитості.

Експериментальною була серія вибійчаного одягу, який виконувався вручну у Цеху ДПМ ТВО «Художник» (м. Київ). Близько десяти років там працювали модельєри одягу Дарія Андріяшко, Даниїла Лунь² і художники промисловості Ніна Бондаренко та Ельвіра Титаренко. Там були свої художні ради, практикувалася система художніх салонів, які замовляли роботи для експонування та продажу. Виготовляли дошки для вибивання та виконували ручну вибійку народні майстри.

Масове механізоване оздоблення на вітчизняних тканинах наприкінці XX – на початку XXI століття почало занепадати, натомість ручне декорування невеликими партіями в Україні знову набуває неабиякої популярності, про що свідчить поява гарно проілюстрованих книг-посібників (переважно російського видавництва), де широко висвітлена уся різноманітність технології виконання; численні художні виставки таких творів; відкриття великої кількості навчальних студій, ательє з пошиття, друку, вишивки та розпису одягу; реклама занять і готових виробів на інтернет-сторінках.



Іл. 2. Парчева сукня модельєра Л. Авдєєвої із колекції одягу «Фрески Софії». 1968 р.

¹ Тяга до театралізації, видовищності, властива 1970-им рокам, проявилась і в світі моди. Так, мистецтвознавці КБМО і Будинку моделей побуту Тетяна Бобченко і Стела Левіна вирішили зробити покази барвистими, оживити їх драматургією. Перше таке шоу «танцюючих манекенниць» Тетяни Бобченко, показане у 1977 році в Будинку кіно, очікував успіх. Його побачив відомий лєнінградський балетмейстер Едуард Сагтаров і запропонував контракт, який тривав 8 років. Показ київських танцюючих манекенниць об'їхав весь Союз, від Іркутська до Талліна [4].

² Даниїла Петрівна Лунь – народилася у Львові у 1952 році, закінчила Львівський державний інститут прикладного і декоративного мистецтва (1977 р., спеціальність – художник по костюмах), є членом Спільки художників України (з 1989 р.). Працює в галузі вишивки і народних костюмів. Громадська діячка, зараз живе у США, у 2009 році їй присвоєно почесне звання «Заслужений діяч мистецтв України» [1, с. 4].

Наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. створення розписного одягу набуло надзвичайної популярності як серед професійних художників, так і самодіяльних. Наприклад, художниця київського Дарницького шовкового комбінату Марина Соколова створила колекцію розписного одягу в співдружності з дизайнером Наталею Валєєвою. Батикові тканини майстрині давали поштовх для створення моделей хітона, штанів, сукні тощо [7]. Муза Кирницька організувала студію батіку, де зі своїми учнями виконує як станкові роботи, так і одяговий текстиль. Так, студентка Київського національного університету культури і мистецтв Тропко Н. дістала диплом за перше місце в номінації «Колекція» за серію одягу «Марія» (за мотивами творчості Марії Приймаченко) міжнародного конкурсу молодих модельєрів, що проходив у м. Косів (2011 р.).



Іл. 3. Розписний одяг із колекції модельєра Л. Авдєєвої. 1990-ті роки.

Отже, у другій половині ХХ ст. декорування одягу підпорядковувалось загальній тенденції тяжіння до театралізації, видовищності, станковості, виставковості, декларованої антиутилітарності, обов'язкової тематичності. Інтерес до народного мистецтва, використання його образно-виразної мови спричинив популярність костюмів фольклорного напрямку, які вимагали певної «гри» з формою, інтерпретації крою чи оздобі. Якнайкраще цьому сприяли декорування вишивкою, розписом, тематичними друкованими візерунками (ручними та машинними). На початок ХХІ ст. в Україні ручне декорування невеликими партіями знову набуває неабиякої популярності через можливість творчого самовиразу художників та модельєрів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Кедрин І. Вже працює спільне підприємство / Іван Кедрин // Свобода. Український щоденник. – 1990 р. – Середа, 13 червня. – С.1–4.
2. Малиніна А. О. Основи розпису тканин. Батик: навчально-методичний посібник / А. О. Малиніна, І. О. Малиніна. – Х. : Скорпіон, 2005. – 48 с.
3. Олещук О. Л. Творчий портрет Лідії Авдєєвої / О. Л. Олещук // Легка промисловість. – 1988. – № 3. – С. 35–37.
4. Профессия, которой не было // L'officiel. – 2002. – № 4. – Апрель-май. – С. 90–91.
5. Теслюк І. С. Українська промислова вибійка другої половини ХХ – початку ХХІ століття: культурологічний аспект: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури» / І. С. Теслюк. – Івано-Франківськ, 2010. – 20 с.
6. Цимбалюк О. Львівський будинок моделей одягу – завдання періодів становлення, розквіту та занепаду / О. Цимбалюк // Академ-Дизайн: вісник Української академії дизайну. – Львів. – 2003. – № 1. – С. 110–166.
7. Коскін В. Марина Соколова: «Жінка має бути схожа на витвір мистецтва» [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.vox.com.ua/data/publ/2007/08/07/maryna-sokolova-zhinka-maye-buty-shozha-na-vytvir-mystetstva.html>

Р. М. ГОШОВСЬКИЙ

**НОВІ ТЕНДЕНЦІЇ САКРАЛІЗАЦІЇ НА ПРИКЛАДІ ХРАМУ-МАЯКА СВЯТОГО
МИКОЛАЯ ЧУДОТВОРЦЯ В КРИМУ**

У статті йдеться про комплексне монументально-декоративне оздоблення храму-маяка св. Миколая в Криму. Проаналізовано уклад стінописів, іконостасу, предметів церковної обстановки. Звернено увагу на особливості сакрального храмового мистецтва та майстрів під керівництвом художника В. Сірка.

Ключові слова: сакральне мистецтво, стінопис, іконостас, різьба, іконографія.

Р. М. ГОШОВСКИЙ

**НОВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ САКРАЛИЗАЦИИ НА ПРИМЕРЕ ХРАМА-МАЯКА СВЯТОГО
НИКОЛАЯ В КРЫМУ**

В статье идет речь о комплексной монументально-декоративной отделке храма-маяка св. Николая в Крыму. Проанализирован уклад стенописей, иконостаса, предметов церковной обстановки. Обращено внимание на особенности сакрального храмового искусства и имена мастеров под руководством художника В. Сирко.

Ключевые слова: сакральное искусство, стенопись, иконостас, резьба, иконография.

R. M. GOSHOVSKY

**NEW TRENDS SACRALIZATION ON THE EXAMPLE OF THE TEMPLE-LIGHTHOUSE
OF SAINT NICHOLAS IN THE CRIMEA**

The article highlights complex mural decoration of the Temple-Lighthouse of St. Nicholas in the Crimea. The design and composition of the wall paintings, the iconostases and the church furnishing items are analyzed. Special attention is paid to the peculiarities of temple art, the author introduces the names of the muralists into scientific use under the authority of artist V. Sirko.

Key words: sacred art, wall-painting, iconostasis, carving, iconography.

За час незалежної України відкрито, збудовано, освячено, декоровано сотні храмів різних конфесій. Але є один, особливий, унікальний у своєму роді храм в Україні – це храм-маяк у Криму (в Кучук-Узені, Малоріченське, Велика Алушта). Архітектура і комплексне монументально-декоративне оздоблення храму є зразком вдалого прикладу організації сакралізованого простору, де переплелися художньо-стилістичні якості архітектури, монументального та станкового малярства, декоративно-прикладного мистецтва тощо.

Сакральні архітектурні споруди з їх комплексним художнім монументально-декоративним оздобленням є невід'ємною і важливою складовою частиною вітчизняної культури. Тема комплексного оздоблення сакральних споруд знайшла своє висвітлення у мистецтвознавчих працях І. Свенціцького, П. Жолтовського, С. Таранушенка, П. Білецького, Г. Логвина, Ю. Асєєва, М. Фіголя, Д. Степовика, Л. Міляєвої, В. Жишковича та ін. Однак праць, присвячених оздобленню сакральних споруд ХХ, а особливо ХХІ ст., обмаль. У статті вперше проводиться аналіз комплексного оздоблення храму-маяка в Криму.

Мета статті – ввести в мистецтвознавчий обіг і проаналізувати об'єкт комплексного монументально-декоративного оздоблення, в якому виявлено нові тенденції сакралізації, а саме храм-маяк св. Миколая в Криму.

Автором споруди є заслужений художник України, член-кореспондент Національної академії мистецтв України Анатолій Гайдамака, відомий своїм високомистецьким творчим

доробком. Йому належать розробки музеїв Тараса Шевченка, Чорнобильцям та ін., меморіали Голодомору, битви під Крутами тощо. Оригінальність ідеї храму в тому, що це не лише християнська святиня, а храм-маяк, з акцентом на морську тематику, а ще, окрім цього, під ним влаштовано музей-меморіал пам'яті всім загиблим на водах, жертвам катастроф на воді. Концепція храму на морську тему логічно передбачала назвати його іменем чудотворця св. Миколая, заступника усіх подорожуючих по суші та воді.

Будівництво розпочалося у жовтні 2004 р. Сьогодні – це найвищий храм у Криму. З його вікон відкриваються епічні морські краєвиди. Цікавим і оригінальним є не лише модерний архітектурний проект самої споруди, а й проектні ідеї довколишнього середовища з використанням морської теми, де в ландшафті присутня морська атрибутика: якорі, хрести у вигляді корабельних мачт з напнутими вітрилами тощо. З чотирьох сторін привертають увагу багатоколірні мозаїчні фасади з монументальними композиціями у площині хрестів по 15 м кожна: «Св. Микола чудотворець» та три основні типи з іконографії Богородиці.

Роботи в інтер'єрі храму виконували художники-іконописці, майстри різьби під керівництвом прикарпатського художника Володимира Сірка. На нижніх ярусах в інтер'єрі працювала група київських художників, на вищих – В. Сірко зі своїм колективом. Ними було виконано внутрішнє оздоблення, монументальну поліхромію, близько 70 кв. м. стінописів, був створений іконостас та предмети церковної обстави.

Володимир Ярославович Сірко – художник-живописець, ікономаляр, педагог, уродженець княжого міста Галича. У 1984 р. закінчив Львівський державний інститут прикладного і декоративного мистецтва (тепер Львівська національна академія мистецтв), факультет інтер'єру і обладнання, де здобув ґрунтовні знання з композиції, кольорознавства, живопису, рисунка, скульптури тощо, які знадобилися під час роботи з оздоблення храмів. Впродовж десяти років викладав мистецькі дисципліни на художньо-графічному факультеті Івано-Франківського педагогічного інституту ім. В. Стефаника (тепер Прикарпатський національний університет). Проводив заняття з живопису, рисунка, неодноразово виїжджав зі студентами на пленерну практику, працював творчо, брав участь у виставках.

До сакрального малярства Володимир Сірко долучився ще зі студентської лави. Навчаючись на другому курсі інституту, він був запрошений о. Ярославом Лашківим, священником, глибоко віруючою людиною, унікальною особистістю, якому довелося працювати ще у Другу світову війну в канцелярії Степана Бандери, до малярської роботи в церкві. Саме о. Ярослав пояснив молодому художнику загальні принципи, основні засади роботи в храмі.

У тій церкві були розписи славетного українського художника кін. XIX – поч. XX ст. Корнила Устияновича, мистецький рівень якого В. Сірко порівнює з іменами Михайла Врубеля, Віктора Васнецова тощо. Якщо ці майстри сьогодні відомі широкому загалу, то імена таких українських художників, як К. Устиянович, М. Сосенко, О. Новаківський, П. Холодний, А. Манастирський та ін., які активно працювали у царині сакрального мистецтва, ще мають посісти відповідне місце в історії мистецтва.

Як згадує Володимир Сірко, робота у тій церкві була особливою. Йшов 1980 рік (за керівництва Ю. Андропова). Якби стало відомо, що студент працює у церкві, то він був би показово виключений з інституту. Тому доводилося працювати навіть уночі. Копіював, вдивлявся на самоті у порожній церкві, як майстер 100 років перед ним накладав фарби, як писав лики, руки... У роботах відчувалася присутність духу майстра, його енергетика, тепло. Це було схоже на медитацію. Підбирати відповідні кольори, змішувати фарби у такому стані було нескладно, бо був сам на сам з майстром. Копіювати доводилося і в інших умовах, у майстерні, в музеях у присутності відвідувачів тощо, але робота у церкві, коли ти сам, то є зовсім інше. Існував навіть пароль, за яким відкривали церкву, в якій натхненно працював молодий художник.

До роботи над декоруванням інтер'єру храму-маяка залучалося близько 14 художників, переважно це учні В. Сірка, які вчилися у нього як на художньому факультеті в Інституті мистецтв Прикарпатського університету ім. В. Стефаника, так і під час багаторічної роботи в царині сакрального мистецтва. Від початку працювало п'ятеро художників: Володимир Сірко, Степан Остаха, Андрій Бойчук, Роман Гургула, Людмила Сірко (виконувала позолоту). До

речі, в презентаційному буклеті храму-маяка зазначено зовсім інші прізвиська виконавців робіт інтер'єру, які не мали до цієї роботи жодного стосунку. А прізвиська тих, хто насправді виконував внутрішню декорацію храму, на жаль, навіть не згадано. Тому ця стаття, окрім іншого, ставить за мету назвати імена справжніх творців, авторів-виконавців комплексного монументального художньо-декоративного оздоблення храму.

Вагома роль у декоруванні належить видатному митцеві Анатолію Гайдамаці, не лиш як керівникові проекту, менеджеру, продюсеру, а й як досвідченому наставнику, вчителю. Він виконував картони, варіанти декоративної композиція з хрестиків, дубових листків тощо. Приблизно за десять років спільної роботи з А. Гайдамакою було створено чимало цікавих з мистецької точки зору об'єктів.

Такий творчий альянс А. Гайдамаки і В. Сірка розпочався у 1997 році під час виконання декорування храму в Македонії, яке патрунував Президент України. Довелося виготовляти великий іконостас: 16 м завдовжки і 9 м висотою, загалом 170 кв. м розписів, золотити один великий і чотири малих куполи македонської святині.

Монументальне храмове мистецтво Македонії цікаве й багато в чому повчальне. Там є будівлі XII ст. (до прикладу, церковця, як хатка в м. Курбіно), розписані грецькими майстрами у візантійському стилі, які є прикладом і для сучасних митців. Праця в Македонії була хорошою школою для усвідомлення основних засад монументального мистецтва, теорії кольору, особливостей композиції, іконографії тощо. На протигагу тенденціям у монументальному храмовому малярстві України, де домінує форма, сюжет, в монументальному малярстві Македонії важливу роль відіграє колір.

Розпис храму полягає не в простому розподілі стін споруди з наступним визначенням іконографічних сцен і сюжетів, а в досягненні особливої цілісності, єдності, ладу тектоніки та внутрішнього оздоблення. Храм має бути насиченим духовною гармонією сакральності.

Яскравим прикладом цієї тези, на думку Володимира Сірка, є архітектура і декор Володимирського собору в Херсонесі. За сприянням президента Кучми було вкладено чималі кошти, а ефект не вражаючий. Масивні декоративні орнаментальні мотиви, перенасичені позолотою, домінують над сіреними поліхромними композиціями на релігійну тему. Очевидно, мало б бути навпаки. А так створюється враження присутності якогось трешу, а не святості, навіть при високопрофесійному технічному виконанні. Тобто концепція сакралізації декору невдала, і таких прикладів є чимало в Україні.

Якби сучасні митці, що займаються храмовим монументальним мистецтвом, уважніше вивчали багату спадщину візантійського сакрального мистецтва, можливо, таких негативних прикладів було б значно менше. В Україні є високомистецькі приклади візантійського мистецтва в Софії Київській, Кирилівській церкві у Києві тощо. Приміром, М. Врубель, працюючи в Кирилівській церкві, досягав вершин символізму, малюючи не портрети та лики, а самозаглиблені образи, що наповнені енергетикою злагоди з собою, молитовним станом, зверненням до Бога.

Для художника, що працює у храмі, розпис є свого роду молитвою. «Усі митці, – вважає о. П. Павлик (ЧСВВ), – перш за все мусять бути глибоко віруючими практикуючими християнами, свідомими своєї великої відповідальності у виконанні своїх мистецьких завдань християнського сакрального змісту» [3, с. 101]. Робота в храмі очищує, впливає на світогляд, поведінку, життя. Водночас принципи монументального мистецтва вимагають дотримання певних мистецьких і техніко-технологічних прийомів.

Уклад стінопису храму-маяка суголосний з принципами візантійської давньоукраїнської традиції, який застосовано у Софії Київській та інших храмах періоду Київської Русі. В куполі Володимир Сірко виконав поясне зображення Христа-Пантократора з благословляючою десницею та книгою в руці з написом «Мир Вам» у веселковому ореолі та у восьмикутній мандорлі-саяві. «Згідно з візантійським канонами, в яких пластичні символи стали іконографічними інваріантами, Христос як найвизначущіша постать у християнстві переважно зображався фронтально. Фронтальність символізувала духовне спілкування образу з глядачем, відтак відбувалося своєрідне явлення образу. Знак святости Христа посилював німб, який став символом піднесення та одухотворености. Фронтальним анфасним зображенням лику

досягався символічний вираз духовного самозаглиблення, споглядальності. Чи не найповніше образ Христа як ідеального Бога розкривається в іконографічному типі Пантократора (Вседержителя). Монументальний образ півфігури Пантократора – Царя Небесного, що панує над світом, із суворим поглядом, сповненого сили і мужности, застиглого в урочій непорушності, – вміщено у головній святині Київської держави – Софії Київській» [1, с. 7]. Якщо у Софії Київській Пантократор поважного віку, мудрець, то у зображенні В. Сірка Христос молодий, відважний і рішучий.

У чотирьох вітрилах-парусах храму, які є переходом від куполу до апсид, традиційно поміщено композиції чотирьох євангелістів: Луки, Марка, Івана та Матвея. У центральній, поверненій на схід, напівсферичній апсиді зображено Богородицю Знамення (Втілення). Автором цієї композиції також є Володимир Сірко. Композиція «Знамення» – це поясне півфігурне зображення Всесвятої з всеохоплюючим жестом рук, з благословляючим Христом-Емануїлом у круглomu медальйоні на грудях як символ непорочного зачаття.

Архітектурно, архітектонічно ця композиція підтримується прорізаним у вівтарній стіні апсиди вікном-хрестом, з якого невпинно ллється, струменить світло. Це світло посилює і додає золотоносності півсферичне золоте тло довкола зображення Богородиці «Знамення», фокусуючи його і направляючи у внутрішній простір храму. «Жоден інший колір не міг виконувати такої важливої ролі – імітувати присутність небесного сяйва у храмі, – як золотавий колір. Тому цей колір стає королівським у всій системі мальовничого оформлення християнських святинь» [5, с.104]. Це Божественне світло потрапляє на престол, проходить, очищуючись, крізь ажурний хрест іконостасу, Царські двері, освітлює тетрапод з іконою св. Миколая-чудотворця, відблискує у позолоті стінописів купола і стін храму.

Божа Матір є нашою найбільшою заступницею перед Господом. Аналізуючи цей тип Богородиці як символ непорочного зачаття, о. Григорій Планчак (ЧСВВ) порівнює її з престолом Бога, престолом, куди приходить Бог [2, с. 50]. У кольорі домінанта червоного і синього. Червоне – Боже, синє – людське. На раменах, на мафорію Богородиці три зірки, які символізують стан Пресвятої до народження, під час народження і після народження Ісуса. Золото в композиції символізує небо. Усе зображення як видимий знак невидимої присутності захисту. В композиції відсутній центр, він перед зображенням – у серці кожної людини, яка молиться, тобто формально перспектива зворотна – не ви дивитесь на Богородицю, а Вона на вас.

Під Богородицею, у вівтарній частині храму-маяка, виконана монументальна велична композиція «Євхаристія». Її автор – художник-іконописець Степан Остаха. Його пензлю належать деякі елементи купола, зображення євангелістів Луки і Матвея, композиція «Моління» з Христом, Богородицею, Іваном Предтечею та із дванадцятьма апостолами обабіч у композиції «Страшний суд». Над «Євхаристією» у вівтарній частині храму С. Остахою виконано зображення Архангелів Михаїла та Гавриїла, які немов підтримують центральну композицію «Знамення» на вівтарній стіні храму.

Морська тематика отримала своє відображення у розписах південної й північної апсид храму, де виконано поліхромні композиції на тему Великого потопу. Корабельні символи вже були у ранній катакомбній церкві. «Коли зображався Ной у човні-ковчезі, це означало спасіння християнина серед життєвого потоку гріхів. Корабель означав Церкву Христову, що в бурхливому морі житейських неправд вірно тримає курс у напрямі вічної пристані спасіння. Кермо корабля символізувало Христа – нашого керманіча на шляху спасіння» [5, с. 59]. В одній з апсид зображено старозавітні події напередодні потопу, коли всіляка звірина заповнювала ковчег Ноя, щоб врятуватися. На іншій – відтворено події вже після потопу: вихід з ковчеза, розквітла земля і гори, голуб приніс галузку, Ной випускає звірів на землю тощо. Колорит цієї поліхромії дещо інший, ніж попередній: він урочистий, святковий, радісний.

Тема моря присутня також у композиціях «Страшного суду», коли потопельники виходять з морських глибин вируючого моря і просять прощення. У колориті домінує червоний колір, підсилюючи важливість моменту, коли після присуду комусь до раю, комусь у пекло. У сюжетах «Страшного суду» зображено елементи пекла, звірі, які самі себе поїдають, Харон, який перевозить душі померлих по річці Стікс тощо.

Проект іконостасу з ідеєю великого хреста належить Анатолію Гайдамаці. В українській іконостасній пластиці ідея з домінуванням великого розквітлого хреста є унікальною. Він символізує відродження Церкви, віри, мистецтва.

Складається іконостас з трьох основних ярусів. Це намісний ряд з іконами Спасителя і Богородиці обабіч Царських врат, так званий святковий, або празниковий ряд. Центр іконостасу і його наверх – ажурний хрест з Розп'яттям Ісуса Христа. Під намісним ярусом у нижньому старозовітному ряді (приделах) виконано декоративні композиції з інтарсії та різьби по дереву. Вражають мистецькою довершеною пластичною різьбою Царські (Райські) ворота, які створив прикарпатський різьбяр Володимир Кузьмич. Він закінчив художній факультет інституту в Івано-Франківську, де, власне, викладав Володимир Сірко. Мало сьогодні в Україні таких сумлінних і впертих ентузіастів, фахівців пластичної різьби, як В. Кузьмич. Окрім високомистецького професійного виконання різьби, майстер викладає різьбу в школі, має своїх учнів, яким передає свої знання і вміння. Творчість таких майстрів, як Володимир Кузьмич, дає підстави вважати, що мистецтво пластичної різьби на Прикарпатті та в Україні має велику перспективу, бо є чимало бажаючих оволодіти нею. Дерево – теплий, живий, благородний, податливий і вдячний матеріал. Чиста нефарбована черешня має червонуватий натуральний колір, який добре поєднується з позолотою. У різьбі колон іконостасу, окрім рослинних елементів, є декоративні золочені морські якорі. «Ще одна частина корабельних символів – якорі – означає надію на спасіння. Якорі утримує корабель біля пристані, щоб течії не винесли його в море, а під час бурі якорі не дозволяють хвилям викинути корабель на берег, щоб він не розбився» [5, с. 59].

Іконостасні ікони написала Лариса Міщенко. Важливим завданням у її праці було витримати стиль ікон зі стилем стінописів, іконостасу, щоб іконографія стилістично гармоніювала у комплексі монументального декору інтер'єру храму, сприймалася цільно і була виконана в єдиному спільному ключі.

Престіл у матеріалі виконав талановитий івано-франківський майстер Євген Мельничук.

Обов'язковим елементом церковної обстави є тетрапод. «Тетрапод стоїть майже посередині храму вірних (ближче до царських воріт), має вигляд чотирикутного столика. Стільниця поєднує горизонтальну і похилу площини, а тому його іноді називають головним аналоєм. На ньому виставляють хрести, образи і свічки. Поряд з тетраподом відправляють святі Таїнства (хрещення, вінчання, парастаси, панахиди, акафісти), а також різні чини освячення і благословення» [4, с. 316–317]. Проект тетраподу, картони розробив В. Сірко, запропонувавши використати дерево дуба та черешні. Столярні роботи та пластичну різьбу виконав Ігор Дяків. В основі тетраподу чотирикутник декорований вазочками з хрестиками. Використано наскрізну ажурну різьбу з символами Ісуса Христа, зображення шестикрилого серафима – охоронця тетраподу. Діаметр круглої ніжки під скісною стільницею тетраподу 60 см.

Окрім іконостаса, престолу, тетраподу, було виконано в матеріалі вхідні ажурні різьблені двері до храму-маяка. Авторами цього важливого елемента храму є Володимир Кузьмич, Ігор Єршов та Ігор Дяків.

Така відповідальна мистецька робота, як монументальне оздоблення храму, не можлива без злагоджених дій творчого колективу виконавців-одномумців. Йдеться не лише про мистецький талант, високий професіоналізм, що є необхідною умовою участі у такій праці, але й про суто людські якості, вміння жити і працювати в колективі, долати побутові труднощі і незгоди, а також взаємодовіра, взаємодопомога тощо. У колективі, який очолив Володимир Сірко, зійшлися віддані своєму покликанню особистості, люди, які не зраджують обраному мистецькому шляху. Немов про них сказав професор кафедри «живопису та храмової культури Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури, народний художник України Микола Стороженко: «Вчитель і учні – гурт духовності, овіяний теплими незаангажованими вітрами творчості, де кожен учень – особистість. Школа вирощування (а не виродження) розкутих, із палаючими серцями, творців. Тільки вільний, не пригнічений талант збагатить себе, націю, світ культури, а в Храмі України привнесе молитовне мистецтво» [6, с. 10].

Підсумовуючи, слід зазначити, що храм-маяк у Криму є унікальною спорудою, яка постала у своїй красі завдяки спільним зусиллям меценатів, священиків, архітекторів, художників, дизайнерів, майстрів-будівельників і декораторів. Оригінальна ідея храму-маяка, храму-музею-меморіалу всім загиблим на водах, його комплексне художньо-декоративне оздоблення є яскравим зразком творення довершеного образу святого храму.

ЛІТЕРАТУРА

1. Жишкович Володимир. Образ Христа та особливості його відображення в українському малярстві XIV – XV століть / Володимир Жишкович // Записки наукового товариства ім. Шевченка. Том ССXLVIII (Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва). – Львів, 2004. – С. 7–36.
2. Лукань Володимир. Історія українського мистецтва: конспект курсу лекцій / Володимир Лукань. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2012. – 192 с.
3. Павлик Партеній, ЧСВВ. Українське сакральне мистецтво: традиції, сучасність, перспективи / П. Павлик ЧСВВ // Українське сакральне мистецтво : традиції, сучасність, перспективи. (Матеріали міжнародної наукової конференції). – Львів : Свічадо, 1994. – С. 95–101.
4. Станкевич Михайло. Українське художнє дерево XVI – XX ст. / Михайло Станкевич. – Львів : ПТВФ «Афіша», 2002. – 480 с.
5. Степовик Дмитро. Іконологія й іконографія / Дмитро Степовик. – Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2003. – 312 с.
6. Стороженко Микола. Матриця трансцендентної метафізики / Микола Стороженко // Українські художники сакрального малярства кін. XX – поч. XXI ст. – Київ, 2008. – 112 с.

УДК 7.71.730

Г. М. ТОБІЛЕВИЧ

РОЛЬ ДЕКОРАТИВНОЇ ПЛАСТИКИ В ІСТОРИЧНИХ СПОРУДАХ ТА АРХІТЕКТУРНИХ КОМПЛЕКСАХ

У статті розглянуто значення декоративної пластики в історичних спорудах та архітектурних комплексах, проаналізовано епоху українського бароко та узагальнено історичний досвід плідної співпраці архітекторів та художників.

Ключові слова: декоративна пластика, архітектурно-просторове середовище, XVII – початок XX ст.

Г. М. ТОБІЛЕВИЧ

РОЛЬ ДЕКОРАТИВНОЙ ПЛАСТИКИ В ИСТОРИЧЕСКИХ СООРУЖЕНИЯХ И АРХИТЕКТУРНЫХ КОМПЛЕКСАХ

В статье рассмотрено значение декоративной пластики в исторических сооружениях и архитектурных комплексах, проанализирована эпоха украинского барокко и обобщено исторический опыт плодотворного сотрудничества архитекторов и художников.

Ключевые слова: декоративная пластика, архитектурно-пространственная среда, XVII – начало XX в.

A ROLE OF DECORATIVE THE PLASTIC ARTS IS IN HISTORICAL BUILDINGS AND ARCHITECTURAL COMPLEXES

In the article the value of decorative the plastic arts is considered in historical buildings and architectural complexes, the epoch of the Ukrainian baroque and generalized historical experience of fruitful collaboration of architects and artists is analysed.

Key words: *decorative the plastic arts, architectonically spatial environment, XVII is beginning of XX age.*

Для аналізу сучасного стану використання декоративної пластики в організації архітектурно-просторового середовища особливе значення має історичний контекст. У XVII–XVIII ст. в Україні закладалися принципи художньої організації середовища, особливу роль в якому відіграла декоративна пластика. Естетизм та пишна декоративність мурованих споруд українського бароко інспірували введення у національне предметно-просторове середовище декоративного оздоблення у вигляді статуй провідних політичних та культурних діячів того часу, різноманітних алегоричних фігур, які розміщувалися на фасадах, прикрашали інтер'єри гетьманських палаців та адміністративних споруд, але основним засобом пластичного оздоблення будівель стає багата за формою та різноманітна за тематикою ліпна орнаментика. Використовуючи архітектурні традиції, пластика гармонійно поєднувалася зі структурою споруди, утворюючи синтез, в якому виняткового значення набув вишуканий архітектурно-ліпний орнамент. Важливу роль декоративної скульптури спостерігаємо у пізніші часи, в стилістиці класицизму, історизму, еkleктики та модерну.

Декоративна пластика як у безпосередньому зв'язку з архітектурою, так і в станковому, виставковому вигляді згадується у працях багатьох учених. Частина з них зазнає перспективи її використання в архітектурі. Зокрема, до цієї теми зверталися: О. Голубець, Т. Кара-Васильєва, З. Чегусова, Г. Кусько, Т. Печенюк, А. Жоголь, Р. Яців та інші. Автори згаданих досліджень більше звертали увагу на потенційні можливості застосування декоративної пластики в організації сучасного архітектурно-просторового середовища і рідко аналізували приклади її функціонування у конкретних ситуаціях.

Мета статті – узагальнити досвід та окреслити перспективи використання українськими художниками та архітекторами декоративної пластики в архітектурно-просторовому середовищі.

Українське бароко увібрало в себе увесь багатий досвід європейського мистецтва, примхливо об'єднавши його з власними естетичними засадами, розумінням прекрасного. Завоювання глибинності, простору, внутрішнє напруження і рух, складну єдність, виявлену в динаміці, контрастові, воно органічно сполучило з народним замилюванням у взористості, зберігши при цьому ясну логіку, відбиту в чіткій тектонічній структурі споруди. Ордер приваблює українських майстрів не конструктивною логікою, а декоративними можливостями. Колони, пілястри набирають декоративного звучання, то подвоюються, то потроюються. Архітектурні форми здобувають енергійне розчленування, рух та пластичність, підсилену світлотіньовою грою [17, с. 10].

Ранні зразки української ліпної орнаментики вказують на народні витоки цього виду оздоблення споруд: орнамент плаский, має умовний характер, наслідує мотиви народного розпису та різьблення по дереву. Ліпний декор зосереджується навколо вхідних та віконних прорізів, являючи собою рельєфні гірлянди плодів і квітів, які звішуються з обох боків прорізу. Надзвичайно соковита пластика деталей декору українських споруд видається дещо грубуватою, але вона набуває особливої виразності при яскравому сонячному освітленні завдяки багатству світлотіньових ефектів.

Барельєфний декор у структурі фасаду іноді розміщували за принципом української плахти – на площині стіни більш-менш рівномірно, в інших випадках цей декор було подано за принципом художнього оформлення рушника: оздоблення скупчувалось на відповідних,

найвигідніших для нього місцях, біля віконних та дверних отворів, а також на фронтонах, часто особливо багатим декором прикрашалися горішні частини будівель – фронтони та барабани бань [8, с. 113–115; 4, с. 184]. Оскільки портал панує над іншими елементами фасаду, підкоряючи їх собі, то саме композиція portalу виділяється багатими та виразними формами. Над вхідним прорізом часто розташовувалися цілі скульптурні композиції, які суцільним килимом вкривали стіни. Виконані з віртуозною майстерністю, вони розвивали складні орнаментальні теми [20, с. 13–14].

Своєрідністю відзначається рельєфний декор Спасо-Преображенської церкви у Сорочинцях. Хрещата за планом композиція церкви міцно пов'язана з місцевою традицією спорудження дерев'яних хрещатих храмів. Відповідно вирішене й декорування фасадів: портали з примхливими вигинами арок, фронтони, оздоблені візерунками у вигляді квітів, жгутиків, зубчастих кіл, під карнизами ряди фігурок, що нагадують стилізовані постаті людей, які наче взяли за руки у сакральному ритуальному танку – мотив збережений від дохристиянських часів [1, с. 22]. Орнаментальні форми за способом виконання споріднюють ліпнину з народним різьбленням по дереву.

Найвідомішим зразком національного архітектурного ліплення є рельєфне оздоблення Мгарського собору. Виконане в 30–40 рр. XVIII ст., воно відіграє значну роль у структурі художнього образу споруди, домінуючи в її екстер'єрі завдяки суто національному трактуванню принципів барокової пластики, коли поєднуються різноманітні техніки та мотиви [12, с. 397].

Композиція собору Хрестоздвиженського монастиря у Полтаві являє своєрідне поєднання шестистопного соборного храму та центричної п'ятибанної церкви. Центричність композиції підкреслюється однаковим рішенням фрагментів фасадів та майже тотожним рішенням трьох порталів, які прикрашають також подібні ліпні композиції. Порівняно із мгарськими, полтавські рельєфні композиції дуже легкі, вони вирізняються розгонистим розчерком візерунків і мають святковий вигляд [20, с. 126–127].

Декоративна пластика в архітектурному середовищі періоду бароко використовувалася дуже часто, адже основні смислові, ідеологічні акценти в ньому виконувала декоративна скульптура. Саме в архітектурі бароко проявилася візуально-пластична самоцінність декоративних форм. Декоративна пластика тут функціонувала в природному оточенні, у скверах, садах або парках.

Риси українського бароко своєрідно виявилися також у цивільному будівництві. Зрілий етап розвитку стилю українського бароко характеризується посиленням експресії, мальовничості. Будівництво, долаючи статичний опір матеріалу, одержало скульптурність форм, скульптура перетворилася на невід'ємний компонент архітектурного задуму, посилюючи пластично-живописні ефекти споруд. [17, с. 129]. Високомистецьким втіленням барокового прагнення до пишності та гармонійності форм є Святоюрський ансамбль у Львові. Основним архітектонічним елементом св. Юра є репрезентативне бароко. На його тлі кинута мережка рококової орнаментики, з якою поєднується класичне оформлення портиків рококової у своїй основі митрополичої палати [4, с. 20–21]. Усі ці стильові елементи сплетені органічно й логічно. Крізь рококову браму, оздоблену постатями святих, входимо на церковне подвір'я. Навпроти нас декоративна брама, оздоблена ажурними рококовими вазами. Ліворуч – корпус капітульних і монастирських будинків, стіни яких по вертикалі розчленовані рококовими пілястрами, завершуються фронтонним аттиком із гербовим щитом. На штучній терасі, до якої підіймаємось парними сходами, оздобленими ажурною балюстрадаю і вазами, розташований собор св. Юра.

Період кінця XVIII – першої половини XIX століття був досить складним і переломним у розвитку української пластики. Поступово втрачалися колись славні традиції барочного іконостасного різьблення, класицистичні тенденції в архітектурі вимагали докорінного переосмислення пластичного декору будівлі, зміни тематики і сюжетів скульптури, зокрема поширення античних сюжетів і мотивів. Для виконання скульптурних робіт потрібні були професійно підготовлені майстри, яких на Україні майже не було. Цим пояснюється той факт, що найвизначнішими творами пластики, виконаними у класицистичному стилі, були переважно

роботи російських, австрійських і польських скульпторів, які здобули освіту в академіях мистецтв.

У цей час на Україні поширилися різні види скульптури: міський монумент, меморіальна, садово-паркова й монументальна декоративна скульптура, а також скульптурний портрет. Українські поміщики привозили мистецькі (переважно класицистичні) твори для своїх маєтків, часто копіювали у своєму палацовому будівництві зразки позаміських палаців столичного дворянства [9, с. 54].

Садово-паркове мистецтво України спиралося на глибокі історичні традиції. Садівничі не протиставляли декоративні парки фруктовим, а часто досить вміло сполучали їх. Раціоналізм особливо відчувався у виборі місцевості для парків. Найчастіше використовували непридатні землі – долини рік, яри й по можливості місця, де раніше були ліси.

Серед зразків палацово-садибної архітектури кінця XVIII століття виділяється й споруджений у 1776–1778 роках маєток Шидловського в с. Мерчику (тепер Харківської обл.). Автором палацу вважають архітектора П. Ярославського. В ансамблі маєтку основне місце належить двоповерховій будівлі палацу з характерним овальним залом. В архітектурі палацу помітний перехід від барочних до класичних форм [9, с. 43–44].

Серед споруд садибного будівництва Криму XIX століття, безперечно, виділяються палац і парк графа Воронцова в Алупці. В цьому величезному палаці поєднуються готичні й «азіатські» особливості Романтизму.

Серед зразків садово-паркового мистецтва кінця XVIII століття відомий парк «Олександрія» в Білій Церкві. Для парку обрали мальовничу місцевість уздовж лівого берега річки Росі, де доти була вікова діброва. Проектував парк і розбивав його відомий будівник парків Моффо, якого замінив Енс, що працював тут понад п'ятдесят років [9, с. 50].

Одним з найяскравіших парків на Україні є «Софіївка» в Умані. Цей парк не має аналогій у садибному будівництві України, бо тут немає палацу; він знаходиться в місті. Створення парку відбувалося у два етапи: з 1796 по 1805 рік і з 1836 року, коли маєток Потоцького перейшов до Відомства військових поселень, до 1859 року. Софіївський парк мав помітний вплив на паркобудування Правобережжя кінця XVIII – початку XIX століття. Так, у містечку Дашів (тепер Вінницька область) на зразок «Софіївки» було створено парк з великим штучним ставком, з поетичним островом і величезними скелями у долині річки тощо [9, с. 52].

Новим проявом художньої стилістики декоративної пластики в архітектурі України є споруди середини XIX століття, коли великого поширення в Європі набув так званий «ренесансизм», або неоренесанс, необароко, історизм тощо. У вільній інтерпретації використовувалися декоративні елементи ренесансу і бароко, які створювали художню якість нових стилів – багатство і пишність. На Україні ці стилі були поширені в архітектурі великих «респектабельних» цивільних споруд і окремих житлових будинків. У гонитві за зовнішнім ефектом архітектори перенасичували будівлі ліпниною, різьбленням, позолотою тощо. На основі механічного використання архітектурних форм минулого розвивалася еkleктика.

За таким принципом зведено, зокрема, будинок театру в Києві (1897–1901, проект петербурзького архітектора В. Шретера), який одержав першу премію на всесвітньому конкурсі. Будівництвом театру керував академік архітектури В. Ніколаєв. Архітектурне оздоблення театру на перший погляд здається багатим і ефектним, але воно не відзначається високими художніми якістьми.

Монументальними формами виділяється на Хрещатику будинок колишнього Російського банку для зовнішньої торгівлі (1913), який спорудив петербурзький архітектор Й. Лідваль. Фасад його, оздоблений червоним гранітом, з висіченими рельєфами роботи петербурзького скульптора В. Кузнецова, розв'язано в стилі раннього італійського Відродження.

У Харкові вартій уваги прибутковий житловий будинок кредитного товариства «Саламандра» з магазинами на першому поверсі, який збудували за проектом М. Верьовкіна. Будинок складається з п'яти корпусів-блоків, які виходять фасадами на паралельні Сумську й Римарську вулиці. Найвиразніше виглядає фасад з боку Сумської вулиці, де три корпуси

створюють курдонер. Фасад розв'язано у формах італійського Ренесансу. Два кути підкреслюються монументальними скульптурами патриція і раба.

Однією з найвизначніших споруд Одеси кінця XIX століття став будинок міського театру, який звели за проектом віденських архітекторів Ф. Фельнера і Г. Гельмера (1884–1887). Його будівництво здійснив відомий одеський архітектор Ф. Гонсіоровський. Архітектурні форми ренесансу, доповнені елементами бароко й прикрашені алегоричними скульптурними групами муз (театру, музики, танцю, комедії, трагедії), створюють враження урочистості. Ефектний двоярусний виступ на першому плані підкреслює парадний вхід, який виконано у вигляді тріумфальної арки.

Наприкінці XIX – на початку XX століття архітектори виявляють все більший інтерес до монументально-декоративної скульптури. У міському будівництві поширюється залізобетон, метал і скло, поряд з пануючою золотисто-палевою за кольором цеглою стає модним цементове тинькування фасадів. Розвиток історичної та особливо етнографічної науки зацікавлював митців до вивчення народної архітектури і народних будівельних традицій. Першим будинком, спорудженим у Києві в стилі українського архітектурного модерну, стає дім І. І. Щітківського на вул. Полтавській, 4-а (1907–1908 рр.). Дальший крок на шляху до сучасності бачимо в іншому, також двоповерховому будинку інженера П. О. Мазюкевича на вул. Кудрявській, 9-а, спорудженому після 1912 р., де архітектурна тема, розпочата у попередньому домі, дістала розвиток. Дерев'яна несуча конструкція стін тут також обличкована цеглою. Прикрашені квітчастими орнаментами стіни дому є традиційними для українського житла.

У київських будівлях збереглося багато скульптурних оздоб, які виконав з бетону італійський майстер Е. Саля. Чи не найвдаліші з них дві монументальні постаті левів, що по боках сходів Державного музею українського образотворчого мистецтва. Цікаво, що Саля після зняття форми сам проходив різцем усю скульптуру. Його твори є на багатьох спорудах Києва (наприклад, дракони на будинку Державного банку, 1902–1905; химери на фасаді приватного будинку архітектора В. Городецького, 1902; декори караїмської кенаци – тепер кінотеатр «Зоря»; скульптури на будинку нового костюлу, 1898–1899).

Екстравагантною модерністичною архітектурою відзначається власний будинок київського архітектора Городецького (1902–1903). Його скульптурні прикраси за власними ескізами Владислава Городецького виконано його незмінним компаньйоном, міланським скульптором Еліо Саля. Над скульптурною битвою орла і левиці надряпано автограф майстра: «E. Sala. 1902». У стіну будівлі вмуровані бетонні голови слонів, носорогів, антилоп та крокодила. На колонах причаїлися ящірки. За водостоки правлять голови слонів. На даху гігантські жаби, морські чудовиська та нереїди. Замість волосся на голові вони несуть ланцюги, фантастичне листя та квіти. На розі будівлі велетенський пітон.

У творчості В. Городецького проявилися всі особливості пошуків архітектурного стилю на зламі XIX і XX століть. Для будинку музею (тепер Музей українського образотворчого мистецтва), який він збудував за ескізним конкурсним проектом Г. Бойцова, характерним є скрупульозне повторення форм стилю стародавньої Еллади.

В архітектурі львівської сецесії тенденції раціоналізму не перешкоджали, а допомагали активному виявленню декоративно-емоційного елемента. Відбувався ніби «синтез» конструктивної основи споруди та її архітектурно художньої форми [2, с. 47]. У будівлях 1903–1908 консолі і кронштейни балконів, еркерів, карнизів були функціонально виправданими і часто оздоблювались декором, отримували рослиноподібну форму. Прикладами цього можуть служити будинки авторства А. Захаревича на вул. Яблонівських, тепер Руставелі, 18–22, вул. Романовича, тепер Саксаганського, 1 (1906); будівлі А. Богохвальського на вул. Зелений, 51, Мурарській, нині С. Єфремова, 27–31, (1906), вул. Боніфратрів (М. Кравчука), 2–14, А. Голомба (І. Верхратського) 4–15, Рея (Севастопольській), 4–8 (1904–1907). У багатьох спорудах підкреслено орнаментальними були ліпні облямування віконних і дверних прорізів, а також балконні та сходові огорожі. Декор вступав в інтеграцію з конструктивними частинами, не знижуючи, а визначаючи їх тектонічну виразність [2, с. 59].

Насиченість рослинноподібного декору, ряснота ліпних деталей на фасадах деяких будинків перетворює їх в ніби величезні рельєфи. Це споруджені в 1906–1907 будинки на вул.

Яблонівських (Руставелі), 8–8а (В. Садловський, Е. Жихович), Сенкевича (М. Вороного), 9 (вірогідно за проектом Л. Райса) Ленартовича (Нечуя-Левицького), 11а–13 (автори С. Рімер і К. Драневич), Л. Сапіги (С. Бандери), 61 (І. Віняржі і К. Драневич), Супінського (Коцюбинського), 5 (архітектор Л. Цибульський). Площини декору тут розташовуються вільно, змінюють конфігурацію, проте знаходяться у відповідності з просторовою композицією будинку і гармонізуються з архітектурою завдяки ритмічним «ударам».

У ряді споруд виділяються високо розташовані, характерні зображальні мотиви скульптурного декору: статуї перед дахом, сюжетні композиції на аттиках (вул. Глибока, 12, автор Я. Рисяк), крупно виліплене обличчя або маскарон (вул. Ленартовича, нині Нечуя-Левицького, 17–19, автор Я. Рисяк, 1906–1907; будівлі Обмінського на вул. Лонцького, нині Брюллова, 4, 1904, Богомольця, 4, Павлова, 1–3, 1905–1906). Ці ідейно-естетичні акценти є ніби символами фасаду, розпізнавальними знаками, які видно здалека. Сплетіння антропоморфного декору з рослинним і підкорення його тектоніці фасаду сприяє виникненню сплаву сюжетно-образного, пластичного та орнаментального начал [2, с. 71–73].

Протягом 1900–1914 рр. народно-стильові мистецькі пошуки, що проходили у проектно-виробничих фірмах Львова, об'єднали в цьому русі найвидатніших митців цього часу: архітекторів В. і Є. Нагірних, Ю. і А. Захарієвичів, О. Лушпинського, Л. Левинського, Т. Обмінського, Є. Червінського; живописців – І. Бойчука, І. Труша, О. Новаківського, М. Сосенка; скульпторів – Л. Марконі, П. Гарасимовича, М. Гаврилка, П. Парашука; художників-прикладників – М. Лукіяновича, О. Білоскурського, Ю. Лебішака та інших [15, с. 237].

Отже, доба українського бароко виявляє результати плідної співпраці архітекторів та художників. Поступово виявляються нові тенденції, скеровані на надання архітектурно-просторовому середовищу яскравої образної характеристики. Ефективним засобом у цьому процесі стає декоративна пластика. На зламі XIX–XX ст. фахівці отримують можливість застосовувати нові матеріали і техніки. Крайні зразки українського модерну творять вагомим надбання української культури. Історичний досвід служить важливим підґрунтям творчих пошуків сучасних українських архітекторів та художників.

ЛІТЕРАТУРА

1. Білецький П. О. Українське мистецтво другої половини XVII–XVIII століть / П. О. Білецький. – К. : Мистецтво, 1981. – 159 с.
2. Бірюльов Ю. Мистецтво львівської сецесії / Ю. Бірюльов. – Львів : «Центр Європи». – 2005. – с. 184.
3. Вечерський В. Архітектурний устрій українських монастирів доби Гетьманщини (середина XVII–XVIII ст.) / В. Вечерський // Студії мистецтвознавчі. – К. : ІМФЕ, 2003. – С. 62–67.
4. Вуйцик В. Архикафедра Святого Юра у Львові / В. Вуйцик // Вісник Укрзахідпроектреставрація. – 2004. – № 14. – С. 20–21.
5. Вуйцик В. Монастир св. Онуфрія у Львові / В. Вуйцик // Вісник Укрзахідпроектреставрація. – 2004. – № 14. – С. 52.
6. Вуйцик В. У вирі форм та ліній бароко / В. Вуйцик // Вісник Укрзахідпроектреставрація. – 2004. – № 14. – С. 307–311.
7. Історія українського мистецтва : В 6 тт. – К. : АН УРСР. – 1967. – Т. 2. – 468 с.
8. Історія українського мистецтва : В 6 тт. – К. : АН УРСР. – 1968. – Т. 3. – 439 с.
9. Історія українського мистецтва : В 6 тт. – К. : АН УРСР. – 1969. – Т. 4, Кн. 1. – 363 с.
10. Історія українського мистецтва : В 6 тт. – К. : АН УРСР. – 1969. – Т. 4, Кн. 2. – 435 с.
11. Історія української культури / [за ред. І. Крип'якевича]. – К. : Либідь, 1994. – С. 525.
12. Логвин Г. Н. По Україні. / Г. Н. Логвин. – К. : Мистецтво, 1968. – 464 с.
13. Любченко В.Ф. Львівська скульптура XVI–XVII століть / В. Ф. Любченко. – К. – «Наукова думка». – 1981. – 314 с.
14. Макаров А. Світло українського бароко / А. Макаров. – К. – 1994. – 288 с.
15. Нога Олесь. Українська художньо-промислова кераміка Галичини (1840–1940) / Олесь Нога. – 2001. – 392 с.

16. Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР. – Т. 4. – К. : Будівельник, 1986. – С. 53-54.
17. Українське барокко і європейський контекст. – К. – 1991. – 460 с.
18. Уманцев Ф. С. Мистецтво давньої України. Історичний нарис. / Ф. С. Уманцев. – Київ : Либідь, 2002. – 328 с.
19. Цапенко М. П. Архитектура Левобережной Украины XVII–XVIII веков / М. П. Цапенко. – М. : Стройиздат, 1967. – 236 с.
20. Яблонский Д. Н. Порталы в украинской архитектуре / Д. Н. Яблонский. – К. : Издательство Академии Архитектуры Украинской ССР, 1955. – 142 с.
21. Роготченко О. Соціалістичний реалізм і тоталітаризм / О. Роготченко. – К., 2007. – 605 с.
22. Чепелик В. Український архітектурний модерн / В. Чепелик. – К. : КНУБА, 2000. – 378 с.

АВТОРИ НОМЕРА

АЛФЬОРОВА

Зоя Іванівна

– завідувач кафедри телебачення Харківської державної академії культури, доктор мистецтвознавства, доцент,

БЕРМЕС

Ірина Лаврентіївна

– професор кафедри методики музичного виховання і диригування Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка, кандидат мистецтвознавства.

БЕХ

Людмила Вікторівна

– аспірант кафедри теоретичної, прикладної культурології і музикознавства Національної академії керівних кадрів культури та мистецтв.

БЛОУС

Леся Михайлівна

– аспірант кафедри дизайну і теорії мистецтва Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

ВАНЮГА

Людмила Степанівна

– асистент кафедри театрального мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка.

ГОРАК

Яким Романович

– доцент кафедри теорії музики Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка, кандидат мистецтвознавства.

ГОШОВСЬКИЙ

Роман Михайлович

– аспірант кафедри декоративно-прикладного мистецтва Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

ДОВГАНЬ

Петро Володимирович

– в.о. доцента кафедри фортепіано Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка, кандидат мистецтвознавства.

ДРАГАНЧУК

Вікторія Миколаївна

– доцент кафедри історії, теорії мистецтв та виконавства Інституту мистецтв Волинського національного університету ім. Лесі Українки, кандидат мистецтвознавства.

ЄФІМЕНКО

Аделіна Геліївна

– професор кафедри історії, теорії мистецтв та виконавства Волинського національного університету ім. Лесі Українки, доктор мистецтвознавства.

ЗОЛОТАРЧУК

Наталія Ігорівна

– аспірант кафедри дизайну і теорії мистецтва Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

ІСАЙКОВА

Олександра Сергіївна

– аспірант кафедри теоретичної, прикладної культурології і музикознавства Національної академії керівних кадрів культури та мистецтв.

КАЛИН

Руслана Йосипівна

– здобувач кафедри історії музики Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка.

КОЛУБАЄВ
Олег Леонідович

– доцент кафедри хорового диригування Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

КОСТЮК
Наталія Олександрівна

– старший науковий співробітник відділу музикознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, кандидат мистецтвознавства.

ЛОСИК
Галина Іванівна

– аспірант кафедри дизайну та теорії мистецтва Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

ЛУЧАНКО
Олег Михайлович

– доцент кафедри струнно-смічкових інструментів Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка, кандидат мистецтвознавства.

МАКСИМЕНКО
Дмитро Петрович

– аспірант кафедри духових та ударних інструментів Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка.

МАКСИМЕНКО
Лілія Василівна

– аспірант кафедри духових інструментів та теорії музики Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка.

МАРАЧ
Олександр Миколайович

– асистент кафедри історії, теорії мистецтв та виконавства Інституту мистецтв Волинського національного університету ім. Лесі Українки.

МАРТИНЕНКО
Оксана Василівна

– доцент кафедри теорії музики Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка, кандидат мистецтвознавства.

МАСЛЯЄВА
Олена Юріївна

– аспірант кафедри історії музики Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка.

МАТІЙЧИН
Ірина Мстиславівна

– доцент кафедри методики музичного виховання і диригування Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка, кандидат мистецтвознавства.

МЕЛЬНИК
Олександр Юліанович

– доцент кафедри академічного інструментального виконавства Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника, заслужений працівник культури України.

ОЛЕКСІВ
Ярослав Володимирович

– старший викладач кафедри народних інструментів Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка, кандидат мистецтвознавства.

ПАЛІЙЧУК
Ірина Степанівна

– доцент кафедри музикознавства та акордеонного мистецтва Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника, кандидат мистецтвознавства.

ПАНАСЮК
Іван Васильович

– в. о. доцента кафедри народних інструментів Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського, кандидат мистецтвознавства.

РЕГУЛІЧ
Ірина Вікторівна

– аспірант кафедри історії, теорії мистецтв та виконавства інституту мистецтв Волинського національного університету ім. Лесі Українки.

РУДИК
Марина Миколаївна

– старший викладач кафедри хорового диригування Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

СИНКЕВИЧ
Наталія Тадеївна

– старший викладач кафедри методики музичного виховання і диригування Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка.

СМОЛЯК
Павло Олегович

– доцент кафедри театрального мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка, кандидат історичних наук.

ТОБІЛЕВИЧ
Галина Миколаївна

– асистент кафедри образотворчого, декоративно-прикладного мистецтва, дизайну та методики їх викладання Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка.

ТРАКАЛО
Олександра Михайлівна

– доцент кафедри композиції Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка, кандидат фізико-математичних наук.

ТЮТЮННИК
Ірина Святославівна

– асистент кафедри образотворчого мистецтва, дизайну та методики їх викладання Інституту мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка, кандидат мистецтвознавства.

ХІМ'ЯК
В'ячеслав Антонович

– завідувач кафедри театрального мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка, професор, народний артист України.

ЮЗЮК
Наталія Федорівна

– старший викладач кафедри музичного мистецтва факультету культури і мистецтв Львівського національного університету ім. І. Франка, відмінник народної освіти України.

ЯРКО
Марія Іванівна

– доцент кафедри музикознавства та фортепіано Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка, кандидат мистецтвознавства.

З М І С Т

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО.....	3
<i>Тракало О. М.</i> Становлення європейського джазу (від початку ХХ століття до Другої світової війни).....	3
<i>Горак Я. Р.</i> З'їзд українських музик 1899 року: до історії незреалізованої події.....	9
<i>Юзюк Н. Ф.</i> Методика виховання молодого музиканта в класі фортепіано педагога Ольги Феофанівни Качевої.....	17
<i>Палійчук І. С.</i> Жанр концерту для туби у творчості європейських композиторів ХХ століття.....	24
<i>Регуліч І. В.</i> Категорія канону в світовому культурологічному дискурсі.....	29
<i>Марач О. М.</i> Актуалізація регіонального хорового мистецтва України у діяльності Хмельницького муніципального камерного хору: за матеріалами інтерв'ю з маестро Ігорем Цмуром.....	36
<i>Масляєва О. Ю.</i> Фортепіанні парафрази Ф. Ліста за операми Дж. Верді: «Ернані», «Ріголетто», «Трубадур».....	43
<i>Драганчук В. М.</i> Відображення національної ментальності у сучасній хоровій музиці на основі трансформованої української пісенності.....	49
<i>Бермес І. Л.</i> Глухівська співоча школа як підґрунтя вітчизняної професійної вокально-хорової освіти у ХVIII столітті.....	53
<i>Панасюк І. В.</i> Формування української професійно-академічної бандурної школи у соціокультурному контексті.....	59
<i>Олексів Я. В.</i> Відображення необарокової стильової тенденції в баянних партитах українських композиторів.....	65
<i>Єфіменко А. Г.</i> Оновлення літургійної музики з точки зору церковних композиторів – сучасників реформи Другого Ватиканського Собору.....	70
<i>Ярко М. І.</i> Сучасні епістемологічні (знаннєві) та теоретичні основи загальної музичної освіти.....	75
<i>Максименко Л. В.</i> Російська саксофонна школа: особливості розвитку та проекція на становлення української школи виконавства.....	83
<i>Колубаєв О. Л.</i> Формування естрадно-пісенної традиції Галичини в контексті полікультурної взаємодії.....	88
<i>Матійчин І. М.</i> До питання зародження нового етапу духовної пісні в Галичині кінця ХІХ – першої половини ХХ ст.....	94
<i>Мартиненко О. В.</i> Наукові взаємини Філарета Колесси і Федора Стешка в контексті їхнього епістолярю.....	101
<i>Лучанко О. М.</i> Постать Д. Драгонетті в історії контрабасового мистецтва: виконавство та творчість.....	108
<i>Калин Р. Й.</i> Вокальна школа як ментальний феномен.....	114
<i>Костюк Н. О.</i> Діяльність регентів у царині богослужбово-музичної культури України початку ХХ століття.....	121
<i>Синкевич Н. Т.</i> Соціально-архетипове підґрунтя національного хорового мистецтва.....	129
<i>Довгань П. В.</i> Сюїтний цикл: до проблеми теорії жанру.....	135
<i>Максименко Д. П.</i> Інтерпретаційні засади концерту для саксофона з оркестром Олександра Глазунова.....	142

<i>Мельник О. Ю.</i> Мистецька муза Івано-Франківська (до 350-ліття міста).....	147
<i>Рудик М. М.</i> Ескізи до огляду української інструментальної музики останньої третини ХХ ст.: цикли п'єс, сонати.....	154
ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО.....	160
<i>З. І. Алфьорова.</i> Фантазми культури у «дзеркалі» телевізійних шоу.....	160
<i>Л. С. Ванюга.</i> Друга світова війна та український драматичний театр ім. Івана Франка в Тернополі.....	164
<i>В. А. Хім'як.</i> Віддзеркалення курбасівських новацій у процесі створення вистави «Мазепа».....	171
<i>П. О. Смоляк.</i> Режисери аматорських театральних гуртків Тернопільщини кінця ХІХ – першої третини ХХ століття.....	177
ВІЗУАЛЬНІ МИСТЕЦТВА.....	186
<i>Л. В. Бех.</i> Порцеляна в культурі Китаю: становлення традиції.....	186
<i>О. С. Ісайкова.</i> Втілення конфесійних особливостей християнського віровчення в образі Богородиці.....	192
<i>Л. М. Білоус.</i> Відродження Української греко-католицької церкви на Рогатинщині в період «перебудови» (1985–1991): культурно-релігійний аспект.....	196
<i>Н. І. Золотарчук.</i> Запровадження процесійних хрестів та патериць: теологічний аспект.....	202
<i>Г. І. Лосик.</i> Гончарний промисел Опілля та Підгір'я кінця ХІХ–ХХ століття.....	211
<i>І. С. Тютюнник.</i> Особливості оздоблення вітчизняного ексклюзивного вбрання другої половини ХХ століття.....	219
<i>Р. М. Гошовський.</i> Нові тенденції сакралізації на прикладі храму-маяка святого Миколая Чудотворця в Криму.....	223
<i>Г. М. Тобілевич.</i> Роль декоративної пластики в історичних спорудах та архітектурних комплексах.....	228



Здано до складання 21.08. 2012 р. Підписано до друку 12.09. 2012 р. Формат 60x84 1/8.
Папір друкарський. Умовних друкованих аркушів 30,23. Обліково-видавничих аркушів 29,74.
Замовлення № 24. Тираж 300 прим. Видавничий відділ ТДПУ.
46027, м.Тернопіль, вул. М.Кривоноса, 2.
Свідоцтво про реєстрацію ТР № 241, від 18.11.97