

Міністерство освіти і науки України  
Тернопільський національний педагогічний університет  
імені Володимира Гнатюка

# Наукові записки

Тернопільського національного  
педагогічного університету  
імені Володимира Гнатюка

**Серія: Мистецтвознавство**

**1' 2010**

Тернопіль

**ББК 85.313(2)**  
**УДК 78.072.2**

**Наукові записки** Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. – № 1. – 2010. – 236 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 № 4 від 23 листопада 2010 року*)

**Головний редактор**            **Олег Смоляк** – доктор мистецтвознавства, професор

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

**Редакційна колегія:**

<b>Олег Смоляк</b>	– доктор мистецтвознавства, професор
<b>Михайло Станкевич</b>	– доктор мистецтвознавства, професор
<b>Орест Голубець</b>	– доктор мистецтвознавства, професор
<b>Наталія Урсу</b>	– доктор мистецтвознавства, професор
<b>Богдан Водяний</b>	– кандидат мистецтвознавства, доцент
<b>Олена Дудар</b>	– кандидат мистецтвознавства, доцент
<b>Марія Маркович</b>	– кандидат мистецтвознавства, доцент

**Літературний редактор:** Галина Одинцова

**Комп'ютерна верстка:** Марії Логош

**ББК 85.313 (2)**

**УДК 78.072.2**

© Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, 2010

# МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 78.27

О.В. ГРЕТЧИН

## ФОРМУВАННЯ ЖАНРУ СКРИПКОВОЇ СОЛО-СОНАТИ У ТВОРЧОСТІ АРКАНДЖЕЛЛО КОРЕЛЛІ

*У статті розглянуто творчість Арканджелло Кореллі як етап формування жанру соло-сонати. Проаналізовано тріо-сонати (ор.1, 2, 3, 4) і сольні сонати (ор.5) композитора. Виявлено ряд новаторських прийомів, за допомогою яких композитор вдосконалив, кристалізував і художньо оформив жанр старовинної сонати, яка в його творчості стала передвісником соло-сонати для скрипки.*

**Ключові слова:** жанр сонати для скрипки соло, творчість А. Кореллі, новаторські риси, технічні засоби.

О.В. ГРЕТЧИН

## ФОРМИРОВАНИЕ ЖАНРА СКРИПИЧНОЙ СОЛО-СОНАТЫ В ТВОРЧЕСТВЕ АРКАНДЖЕЛЛО КОРЕЛЛИ

*В статье рассмотрено творчество А.Корелли как этап формирования жанра соло-сонаты. Проанализированы трио-сонаты (ор.1, 2, 3, 4) и сольные сонаты (ор.5) композитора. Выведено ряд новаторских приемов, с помощью которых композитор усовершенствовал, кристаллизировал и художественно оформил жанр старинной сонаты, которая в его творчестве стала предвестником соло-сонаты для скрипки.*

**Ключевые слова:** жанр сонаты для скрипки соло, творчество А.Корелли, новаторские черты, технические приёмы.

O.V.HRETYCHYN

## FORMATION SONATA GENRE FOR SOLO VIOLIN IN CREATIVITY ARKANGELO CORELLI

*In the article considered creativity A. Corelli as a stage of formation genre of solo sonatas. Analyzed of trio-sonatas (or.1, 2, 3, 4) and solo sonatas (or.5) composer. Founded of innovative methods by which the composer has perfected, developed and decorated genre ancient sonata, which in his work was the harbinger of sonatas for solo violin.*

**Key words:** sonata for solo violin, creativity A. Corelli, innovative methods, technical means.

Розуміння терміну «соната» як позначення самостійної інструментальної п'єси утвердилось в Італії в кінці 16 століття. До цього часу сонатами називали інструментальні

твори, тісно пов'язані з вокальною манерою письма, і які були переважно простими перекладеннями вокальних п'єс.

На початку XVII століття сформувалися 2 різновиди сонат: *sonata da chiesa* (церковна соната) і *sonata da camera* (камерна соната). Вони співіснували впродовж XVI-XVII століть, поступово взаємопроникаючи одна в одну. Та незважаючи на це кожен з цих типів сонати мав властиві лише йому риси. Вперше визначення камерної і церковної сонат зустрічаємо у «*Canzona, overo sonate concertate per chiesa e camera*» (1637 р.) італійського композитора Тарквініо Мерулі (1590-1665 рр.), який був одним з майстрів ранньої камерної тріо-сонати.

Біля витоків **церковної** сонати лежить розвинута манера поєднання солуючих інструментів із басом. Важливим досягненням стало оформлення в сонаті партії *basso continuo* (цифрованого басу) як основи для можливості концертування двох верхніх голосів. Церковна соната виникла як своєрідний цикл різнохарактерних поліфонічних і гомофонних частин, у яких відчувалась тенденція до збагачення і ускладнення музичної мови, динамічна рельєфність, імпровізаційність розвитку, елементи монотематизму. Також яскраво проявилась кантиленна природа скрипки, її здатність відтворювати інтонації живої людської мови. Характерними для церковної сонати були: чотиричастинний цикл з визначеною послідовністю темпів частин повільно-швидко-повільно-швидко, опора на поліфонічні форми, а також серйозність музики. У другій половині XVII століття виникає тенденція до варіювання кількості частин у сонатному циклі (від трьох до п'яти). Частини відділяються одна від одної подвійною лінією або особливими позначеннями. П'ятичастинний цикл представляють кілька сонат Дж.Легренці. Як виняток трапляються і одночастинні сонати (*Sonate da organo di varu autori*, вид. Арресті). Інструментом, на який було покладено головну функцію виконання сонат – складних за своїм художнім змістом і технічними труднощами – стала скрипка. У репертуар інших інструментів сольний жанр увійшов лише згодом. Партія *basso continuo* служила фундаментом для мелодичної лінії верхніх голосів, її можна було виконувати на клавесині, органі або струнному інструменті. Таким чином, в межах церковної сонати поєднувались традиції смичкового та клавішного виконавства.

Одночасно з розвитком церковної сонати тривало формування контрастної за змістом **камерної** сонати. На відміну від церковної сонати поліфонічного типу в камерній переважав гомофонно-гармонічний розвиток з опорою на танцювальність. Вона складалась з алеманди, куранти, сарабанди і жиги (або гавоту), які згодом трансформувались у жанр партити. Необхідно зазначити, що формування камерної сонати проходило на основі узагальнених жанрових особливостей сюїти, варіаційного і секвенційного розвитку тематичного матеріалу, проникнення принципу репризності, досягнення органічності, монолітності музичного розвитку цілого. Визначення *sonata da camera* часто замінювалось назвами «сюїта», «партита», «французька увертюра», «ордр». Цьому різновиду сонати були притаманні народно-танцювальні інтонації, через таку особливість її забороняли виконувати в церкві.

Окремого розгляду потребує жанр тріо-сонати, який формувався паралельно з сонатою, і не тільки суттєво вплинув на розвиток сольної скрипкової гри, а певною мірою був її передвісником. Жанр тріо-сонати був перехідною формою від багатоголосся XVI століття до сольної скрипкової гри у XVII столітті. Невипадковим був ансамбль з трьох музикантів (дві скрипки і *basso continuo*), адже традиційний склад італійських народно-інструментальних ансамблів передбачає присутність саме такої кількості учасників. Слід зазначити, що такий склад був поширений також у Франції та Україні («троїсті музики»). Партія цифрованого басу вперше зустрічається в «Сонаті для трьох скрипок» Дж.Габріелі (1600 р.), а пізніше у творчості С.Россі в творі «Соната у формі діалогу» (1613 р.), де жанр канцони трансформувався в тріо-сонату, надаючи рівноправності верхнім голосам при акомпануючій функції басу. У цьому напрямку працювали також Дж.П.Чіма і М.А.Негрі, намагаючись збагатити технічно-виразові прийоми гри. У першому томі мадригалів Ф.Туріні (1621 р.) вимальовується прототип тріо-сонати, адже його твори для однієї чи двох скрипок з басом насичені інтонаціями та ритмами, притаманними народній музиці. Жанр тріо-сонати оформився у творчості Дж.Легренці, а саме у творі «*La Cornaga*» (1655р.) Це один з найбільш ранніх зразків цього жанру, що відзначається яскравою образністю, характерним тематизмом і контрастністю частин. Також у цьому жанрі

працювали такі італійські композитори, як Дж.Тореллі, Дж.Віталі, Дж.Бассані. Процес формування сольної скрипкової сонати припадає на час, коли не тільки в межах тріо-сонати, але й у творах для скрипки та басу виробились своєрідна образність, яскравий тематизм і розширились можливості для створення музичних шедеврів завдяки збільшенню виразових прийомів концертної гри.

Гідно підсумовує попередній тривалий шлях розвитку скрипкового мистецтва найвизначніший представник італійської скрипкової школи кінця XVII століття Арканджелло Кореллі (1653-1713). Він удосконалив і збагатив досягнення митців XVII століття як у сфері розширення засобів виразності скрипкової гри, так і в галузі створення нових форм смичкової музики. А. Кореллі вважають основоположником італійського скрипкового мистецтва, оскільки його композиторська і виконавська творчість відображає найяскравіші сторони музичної культури свого часу, гармонійно поєднуючи зміст і форму.

Творча спадщина видатного італійського композитора, який протягом усього життя жодного разу не виїжджав за межі Італії, сформувалася як наслідок обдуманого тривалої роботи майстра. Талановитий А.Кореллі підсумував у своїх творах пошуки попередників у галузі музичної мови і засобів виразності, а також зробив величезний внесок у розвиток музичного мистецтва своєї епохи. Як слушно відзначав І.Ямпольський, «те, що у них (у попередників) [О.Г.] було сміливою здогадкою, технічною новацією, придбало у Кореллі завершений смисл, глибокий зміст, стрункість і органічність форми» [2, с. 32].

Спадщина композитора налічує приблизно 72 твори. Та охоплює вона тільки три жанри струнної музики, в переліку яких можемо зауважити певний композиторський план – від тріо-сонати (оп.1, 2, 3, 4), сонати для скрипки соло (оп. 5) до жанру кончерто грорсо (оп. 6). До кожного з шести збірників увійшло 12 творів відповідного жанру.

Один з найпопулярніших жанрів інструментальної музики XVII століття – тріо-соната – втілилась у творчості А.Кореллі в чотирьох збірниках (до першого і третього внесені церковні сонати, а до другого і четвертого – камерні). Твори з першого і другого збірників свідчать про те, що стиль А.Кореллі ще не повністю сформований, відчувається вплив попередніх, недосконалих зразків скрипкової музики (Дж.Бассані, Дж.Віталі). Більш зрілі твори презентують нам третій і четвертий збірники, у яких композитор вдосконалює і кристалізує форму старовинної сонати. П'ятий збірник, що містить 12 сольних скрипкових сонат (у тому числі і знамениті варіації на тему «Фолії»), демонструє індивідуальний композиторський стиль А. Кореллі. Не менш важливим є шостий збірник – дванадцять «Кончерто грорсо» (1712 р.), у якому композитор робить вагомий внесок у розвиток оркестрової гри і формування концертних музичних жанрів.

Для того, щоб краще змалювати розвиток жанру сольної скрипкової сонати у творчості А.Кореллі, ми спробуємо провести кілька паралелей до тріо-сонати, які безпосередньо поєднують ці два жанри.

Свою композиторську діяльність А.Кореллі розпочав з опублікування тріо-сонат – панівного на той час жанру інструментальної музики, таким чином «віддавши належне художнім нормам епохи» [2, с. 42]. Та на відміну від своїх сучасників-скрипалів, які трактували тріо-сонату як жанр камерної музики, композитор розвивав закладені в неї елементи сольної скрипкової гри.

Як відомо, в Італії тріо-соната з'явилась у результаті народної музичної практики. Так, англійський органіст і знавець історії музики Чарльз Берней, який у 1770-1772 рр. здійснив подорож західною Європою, яскраво описує венеційське народне музикування у складі трьох партій – дві скрипки і бас [2, с. 42]. Народний інструментальний ансамбль з двох скрипок і басу – це своєрідна народна форма сольної скрипкової гри, у якій головна функція надавалась партії першої скрипки, а двоє інших учасників підтримували її гармонічно і фактурно. Звідси прямий зв'язок з майбутніми сольними сонатами для скрипки. Водночас варто зазначити, що А. Кореллі трактував скрипку як гомофонний інструмент, тому саме у скрипкових сонатах він зафіксував і вдосконалив концертний стиль музики.

Новою сходинкою у формуванні основних принципів класичного скрипкового мистецтва стали сольні сонати оп. 5 А. Кореллі. Слід звернути увагу на назву п'ятого опусу і

внести певну ясність. Сонати із п'ятого опусу написані для скрипки у супроводі basso continuo. Та більшість музикознавців називають їх сонатами для скрипки соло. На нашу думку, це досить справедливо, якщо розглядати сонату епохи А. Кореллі в певному історичному контексті. У цей час сольна скрипкова музика стрімко розвивалася, і саме діяльність А. Кореллі призвела до завершення процесу широкого розповсюдження скрипки як концертного інструмента. Тому вважалося, що у сонатах, написаних для скрипки і басу, головну роль відіграє скрипка, а бас лише гармонічно доповнює її.

Сонати для скрипки соло А. Кореллі (оп. 5, 1700 р.) об'єднані в збірнику під назвою «Сонати». Вони поділяються на дві групи: перша група – це 6 сонат, побудованих за принципом контрастного зіставлення повільних кантиленних і швидких фугатних частин танцювального характеру; друга група сонат – з сьомої по одинадцяту об'єднані загальною назвою: Прелюдії, Аллеманди, Корренти, Жиги, Сарабанди, Гавоти, а також тема з варіаціями «Фолія», яку автор не називає сонатою. Варто відзначити, що багатство та різноманітність танцювальних ритмів – плавний рух сарабанди, помірний темп алеманди, чіткий ритм куранти, грація гавоту, стрімка жига в поєднанні з мелодичною виразністю збагачують музику другої групи сонат характерною образністю на тлі вишуканої мистецької простоти.

А. Кореллі не писав сонат для скрипки без супроводу. Виконання соло ґрунтувалось зазвичай на використанні акордової фактури. Така техніка інтерпретації була розповсюджена у XVII столітті в Німеччині, Чехії та інших країнах; створення одних з найскладніших творів скрипкової літератури всіх епох – «Сонат і партит для скрипки соло» представив нам геніальний Й.-С. Бах. Ознайомлення з партіями сонат для скрипки А. Кореллі переконує, що саме він, як ніхто з його попередників, наповнивши музику ходами подвійних нот, акордами, багатими розробковими можливостями, надавши скрипці можливість втілити свої великі виразові можливості, дуже наблизився до сонат Й.-С. Баха для скрипки соло.

Аналізуючи сонати А. Кореллі, а саме способи скрипкової гри, ми звернули увагу, що партія скрипки охоплює дві октави; мелодія скрипки звучить у середньому регістрі, у зв'язку з чим відсутня потреба використовувати верхні позиції (лише I, II, III, деколи IV). Однак це не було виявом обмеженої експлуатації композитором технічних засобів скрипки. Враховуючи тогочасні стилеві норми, він наближався у своїх творах до інтонацій людського голосу, які з легкістю могла відтворити скрипка своїм звучанням. Саме за таку художню особливість сольних сонат сучасники віддавали належне композитору.

Типовим для скрипкових сонат є чотиричастинний цикл. Деякі сонати складаються з п'яти частин за рахунок того, що в них є дві заключні частини замість однієї. Та між ними немає жодного контрасту ні щодо характеру музики, ні щодо темпу. Тому вони сприймаються слухачем як єдина нерозривна побудова.

Важливе місце в сонатному циклі А. Кореллі займає повільна частина, оскільки особливо в ній на перший план виступає пісенна природа скрипки. Характерною рисою цих частин є широке застосування орнаментики, зумовлене імпровізаційною практикою того часу, що вимагала співучасті виконавця у творчості композитора. З усіх видів орнаментики переважають імпровізаційні фіоритури, які обігрують опорні точки мелодії. Прикрашаються ними не лише витримані звуки, а й цілі мотиви чи фрази. При цьому, як правило, орнаментика заповнює діапазон приблизно в межах октави. Пізніше роль орнаментики зменшується, оскільки мелодія набуває індивідуальних інтонаційних якостей.

Другі частини у сонатних циклах композитора переважно лаконічні, ритмічні і жваві за характером. Основним засобом розвитку в них служить імітація. У швидких частинах сонат А. Кореллі сформувалися специфічні види скрипкової фактури. Це були рухливі арпеджовані фігурації, які виконувалися штрихом деташе. Також у сонатах Кореллі значно розвинулась фактура подвійних нот, оскільки подвійні ноти на поліфонічній основі давали змогу вдосконалювати пальцеву техніку за наявності у музиці різноманітних інтервалів.

Слід звернути окрему увагу на поліфонічні засоби в сонатах А. Кореллі, які, як і в скрипкових творах Й.-С. Баха, гомофонізовані. Про це свідчить і гармонічна трактовка теми, яка часто підтримується акордовим супроводом, і вільне голосоведення, і відчутна перевага

верхнього голосу. За допомогою поліфонічних прийомів композитор намагається виявити чисто скрипкові, гомофонні за своїм фактурним забарвленням засоби виразності. І досягає в своїх пошуках вагомих результатів, адже фактура сольного інструмента, якої вимагає поліфонічна музика, охоплює весь виразовий діапазон – це взаємодія регістрів, використання фігуративних гармонічних і мелодичних малюнків, зіставлення і поєднання різновидів фактури і, врешті, внутрішня диференціація самої мелодичної лінії на інтонаційно-тематичні елементи.

В епоху А.Кореллі fuga досягла високо рівня, плавності, особливо в клавірних фугах Алессандро Скарлатті. А.Кореллі, наприклад, у Allegro сонати N 6 створює фугу, яка бездоганна у всіх елементах. У фугато, а пізніше у фузі, відчутно, наскільки високі вимоги ставить композитор перед скрипалем-солістом.

Наше дослідження інструментальної спадщини А. Кореллі засвідчує, що, сконцентрувавши свою творчість на трьох інструментальних жанрах, він збагатив кожен з них. Композитор вивів на високий рівень мистецтво скрипкової гри, модернізувавши техніку пальцевого руху, подвійних нот, кантিলени, штрихову техніку (деташе, легато, мартле). Унікальний внесок А. Кореллі зробив у розвиток сольної скрипкової гри, вдосконаливши, кристалізувавши і художньо оформивши жанр старовинної сонати, яка в його творчості стала передвісником соло-сонати для скрипки.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Гинзбург Л., Григорьев В. История скрипичного искусства /Л.Гинзбург, В.Григорьев – М.: Музыка, 1990. – Вып. 1. – 285 с.
2. Кузнецов К., Ямпольский И. Арканджелло Корелли. 1653-1953 /К.Кузнецов, И.Ямпольский. – М.: Госмузиз, 1953. – 69 с.
3. Музыкальная энциклопедия /Глав. ред. Ю.В.Келдыш. – М.: Советская энциклопедия, 1981. – Т. 5. – С. 193-199.
4. Стеценко В. Арканджелло Кореллі – основоположник італійської скрипкової школи /В.Стеценко. – Українське музикознавство (науково-методичний міжвідомчий щорічник). – Київ: Музична Україна, 1975. – Т. 10. – С. 166-179.
5. Петраш А. Жанры позднеренессансной инструментальной музыки и становление сонаты и сюиты /А.Петраш. Вопросы теории и эстетики музыки. – Л.: Музыка, 1975. – Вып. 14. – С. 177-202.
6. Попова Т. Музыкальные жанры и формы /Т.Попова. – М.-Л., 1951. – 299 с.
7. Попова Т. Соната /Т.Попова. – М.: Сов. композитор, 1962. – 95 с.
8. Швейцер А. Иоанн-Себастьян Бах /А.Швейцер. – М.: Музыка, 1964. – 724 с.

УДК 78.25

С.В. ГРИГОРЕНКО

### ФРАНЦУЗЬКИЙ ФОРТЕПІАННИЙ ЕТЮД: ДО ІСТОРІЇ СТАНОВЛЕННЯ ЖАНРУ

*У статті розглянуто еволюцію жанру етюду у французькій фортепіанній традиції від складової фортепіанних шкіл, методів, навчальних посібників як дидактично-технічної п'єси-вправи, поява якої була зумовлена технічним вдосконаленням інструмента і потребами розвитку методичної бази, до самодостатнього віртуозно-концертного жанру, інспірованого запитами епохи віртуозів-концертантів.*

**Ключові слова:** фортепіанна педагогіка, інструктивно-дидактична література, технічні труднощі, художні завдання.

С.В. ГРИГОРЕНКО

### ФРАНЦУЗСКИЙ ФОРТЕПИАННЫЙ ЭТЮД: К ИСТОРИИ СТАНОВЛЕНИЯ ЖАНРА

*В статье рассмотрена эволюция жанра этюда во французской фортепианной традиции от составляющей фортепианных школ, методов, руководств в качестве служебной дидактическо-*

*технической пьесы-упражнения, появление которой было обусловлено техническим усовершенствованием инструмента и потребностями развития методической базы, до самостоятельного виртуозно-концертного жанра, инициированного запросами эпохи виртуозов-концертантов.*

*Ключевые слова: фортепианная педагогика, инструктивно-дидактическая литература, технические трудности, художественные задания.*

S.V. GRIGORENKO

### FRENCH PIANO ETUDE: A HISTORY OF THE GENRE

*The study deals with the evolution of the genre of piano etudes in the French tradition of the piano part of schools, methods, guidelines as proprietary didactic and technical-play exercises, whose appearance was due to technical improvements of tools and development needs of the methodological framework to a self-sustaining virtuoso concert genre, a query-era virtuoso performer.*

*Key words: piano pedagogy, instructional-didactic literature, technical difficulties, artistic tasks.*

Жанр етюду є важливою складовою дидактичної літератури, що з розвитком фортепіанного репертуару переросла в автономний різновид віртуозного концертного твору. Винятковим у його розвитку є значення напрацювань композиторів Франції. Передумовою появи жанру фортепіанного етюду у Франції стало стрімке поширення інструмента з новим молоточковим механізмом та широкою гамою технічних та виразових можливостей. Фортепіано з'явилося у Парижі в першій половині XVIII століття, однак порівняно з іншими країнами Західної Європи розвиток французького піанізму носив затяжний характер. У той час, коли в Лондоні та Відні йшов до завершення процес зміщення попереднього фаворита – клавесина, у Франції в силу особливостей національного стилю та смаків публіки залишалися стійкими традиції пластичного та живописного клавесинного мистецтва<sup>1</sup>.

Мета статті – виявити особливості еволюційного процесу жанру фортепіанного етюду в доробку композиторів Франції, їх жанрові різновиди, специфіку співвідношення технічних і художніх завдань, стильові ознаки та зумовлені ними особливості засобів виразовості з точки зору індивідуального авторського стилю.

Питання формування технічно-інструктивної фортепіанної літератури у Франції знайшли висвітлення у численних працях з історії зарубіжної музики (Т.Ліванової, Г.Фермана, Г.Філенка [9], О.Дері [10]), фортепіанного мистецтва (А.Алексєєва [1-3], М.Друскіна [4], М.Зінгера [5], М.Копчевського [7], Н.Кашкадамової [6], М.Корихалова, Н.Ломоносової, Г.Фергюсона, Л.Гаккеля), виконавської інтерпретації (методичний посібник З.Казімової, інтерв'ю С.Ріхтера, спогади М.Лонг, коментарі до подвійного CD-диску К.Цатуряна «Два століття фортепіанного етюду. Антологія», дисертаційне дослідження О.Жукової та ін.). Однак місце у виконавському репертуарі, значимість, роль, жанрова модель та еволюція етюду у них не виокремлювалися у єдину проблему, що й є завданнями цієї статті.

Друга половина XVIII століття у музичній культурі Франції минає під знаком змагання клавесина та фортепіано. Таке своєрідне суперництво інструментів знайшло відображення в творчості Жана Луї Адана та ін. Інструменти віденської та англійської механіки конкурували

---

<sup>1</sup> Розвиток клавесинного мистецтва у Франції, значною мірою зумовлений особливостями придворного побуту, відобразив особливості галантного стилю, або рококо, а відтак – естетичні уподобання світських кіл: прагнення до зовнішньої відточеності, відшліфованості деталей, граційності та ефектності, особливої пікантності, рафінованості та кокетства. У XVII столітті Жак Шанбон'єр (Chambonnières) та його учень Луї Куперен (перший з відомої музичної династії Couperin) започаткували школу клавесиністів і створили перші неповторні мініатюри із яскравими національними ознаками – галантністю, вишуканою орнаментикою та мелізматикою, програмною зображальністю та прикладним характером. Найвпливовіші представники школи клавесиністів – Ф.Куперен, Ж. Ф. Рамо, Л. Данекен, Ф. Дандріє.



протягом XVIII століття як кращі у світі. Французьке ж фортепіанне виробництво активізується лиш наприкінці століття. «Французькі майстри, серед яких були геніальні конструктори Себастієн Ерар та Жан Анрі Папе, зробили низку дуже важливих винаходів, які дозволили їхнім фірмам, як і іншим французьким фабрикам К. Плеєля та А. Герца, здобути у першій половині XIX століття перевагу на європейському ринку» [5, с. 21].

Жанр етюду взяв на себе місію формування технічної основи нового інструмента, демонструючи найрізноманітніші способи практичного оволодіння фортепіано. Факт появи значної кількості посібників, енциклопедій та шкіл гри на фортепіано засвідчив потребу у великій кількості інструктивної літератури для інструмента, що утверджував себе як «одна з найважливіших опор культурного розвитку», претендував на «центральне місце у музичному житті Європи» [5, с. 7].

Етюди та вправи, покладені в основу системи розвитку піаністичної техніки, сформували фундамент класичної фортепіанної педагогіки, що поширилась з 80-х років XVIII століття. Активізація приватного викладання музики, діяльності музичних товариств привела у 1795 році до появи найдавнішого спеціалізованого державного осередку музичної освіти професійного типу у Європі – Паризької консерваторії. Діяльність професорів та викладачів цього закладу червоною ниткою вписана в історію французького фортепіанного мистецтва.

Фортепіанна педагогіка значною мірою запозичила методи навчання від майстрів періоду розквіту клавесинізму. Найзначніші праці в галузі клавесинної педагогіки «Мистецтво гри на клавесині» Ф. Куперена (1716) та «Метод пальцевої механіки» Ж. Ф. Рамо (1724), де систематизовані провідні виконавські принципи французьких клавесиністів, поклали початок появі численної кількості методик гри на фортепіано. Естетичним підґрунтям метод та трактатів виступала теорія афектів філософів-раціоналістів на чолі з Р.Декартом, що висвітлила зв'язок емоційного світу людини з мистецькими явищами. Першорядні завдання посібників стосувались технічно-виконавських проблем, розвитку пальцевої техніки та подолання віртуозних труднощів, а допоміжним матеріалом слугували спеціальні вправи: у Ф.Куперена – мелізми та різноманітні пасажі, у Ж.Ф.Рамо – перші п'ятипальцеві вправи.

Перехідним етапом стала поява посібників, призначених рівночасно для клавесину та фортепіано, зокрема «Курс навчання на клавесині та піанофорте» Л. Ф. Депрео, виданий в Парижі у 80-ті роки XVIII століття. З кінця століття з'являються методичні праці, присвячені спеціально фортепіано (Н.-Ж.Гюльмандель (1751-1823) «Керівництво для гри на фортепіано»), ознаменували етап «повної диференціації серед інструментів клавішно-струнної групи» [1, с. 10]. Однак методика викладання фортепіанної техніки тривалий час залишалась суперечливою – надмірне захоплення віртуозністю, гіпертрофія технічної роботи стояли на заваді художній виразності, формуванню необхідних слухових уявлень, мода на тренувальні апарати викликала затискання руки, ізольованість пальцевої техніки стояла на заваді цілісного використання піаністичного апарата.

На початку XIX століття фортепіано набуває надзвичайної популярності, перетворюється на модний інструмент, а Париж – на місто, в якому перетинаються фундаментальні шляхи європейського фортепіанного мистецтва. Численні афіші майорять сузір'ями імен виконавців-віртуозів, в газетних статтях піаністів розміщують в одному ряду із фінансистами, іменуючи як перших, так і других королями епохи [4, с. 30]. У Парижі стрімко популяризуються артистичні салони – осередки культивування високого мистецтва. Надмірне захоплення технічною стороною фортепіанного виконавства у першій половині XIX століття вилилось у численні спроби створення так званих механічних апаратів для розвитку техніки: хіропласт Ж.-Б. Лож'є (1818), «рукостав» (guide-mains) Ф. Калькбренера (1830), дактіліон А. Герца (1835), хірогімнаст К. Мартена (1840) та найрізноманітніших моделей фортепіано<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Експериментували із інструментом фабрики К. Плеєля, Буаселло, Фрейденталера, Розеллена. Число подібних підприємств до середини століття сягнуло 197. Лише на паризькій фабриці А. Папе у 1844 році виготовляли до 23 моделей фортепіано: «з хвостом», «фортепіано-столики», «фортепіано-консоли» тощо.

Інтенсивний розвиток піанізму, неухильне підвищення вимог до виконавства інспірував появу етюдів, покликаних удосконалити технічні якості піаніста. Париж швидко перетворився на центр віртуозного мистецтва.

Перші французькі фортепіанні етюди носили суто інструктивний характер, техніка тлумачилась як гімнастична вправність пальців, відокремлена від будь-яких музично-художніх завдань. Маленькі етюди та вправи склали основний практичний матеріал методичних праць визнаного патріарха французької піаністичної школи, професора Паризької консерваторії **Жана Луї Адана** (*Jean Louis Adam*, 1758-1848). Його капітальна методична праця «*Méthode de piano á l'usage des classes du Conservatoire*», видана у 1805 році, підсумувала та узагальнила кращі досягнення епохи, інтегрувала дві лінії розвитку клавірного мистецтва, що беруть початок від Ф. Куперена та Ф. Е. Баха. Луї Адан був засновником французької віртуозної школи, найвидатнішими її представниками були виконавці Франції німецького походження Ф. Калькбреннер та А. Герц.

**Фрідріх Калькбреннер** (*Friedrich Wilhelm Kalkbrenner*, 1784-1849) у «Методі для навчання на фортепіано за допомогою рукоставу» (1830) застерігає від надмірного захоплення молоді модними віртуозними п'єсами та серед рекомендованої репертуарної послідовності зазначає етюди як початкову стадію на шляху до майстерності: 1) метода та підготовчі етюди; 2) етюди Крамера, Клементі, Калькбреннера, Мошелеса, Бертіні, Алоїза Шмідта, Кеслера, Шопена, після чого вже слідує 3) п'єси Клементі, Крамера, Дусіка; 4) твори Гуммеля, Мошелеса, Фільда, Адана, Черні, Піксіса, Бертіні, Вебера, Герца, Тальберга, Делера, «Двадцять п'ять етюдів для вдосконалення» Калькбреннера та етюди Ліста 5) фуги Й.-С.Баха, Генделя, твори Ф.Е.Баха, І.Альбрехтсбергера, і врешті-решт 6) твори Бетховена. В «Методі» Ф.Калькбреннера знайшли відображення принципи механічного вправлення, прагнення до штучної ізоляції пальців. Однак праця містить багато цінних думок, зокрема опис виразових можливостей педалей.

«Тридцять каприсів чи етюдних п'єс» оп. 2 (1810-1812) талановитого композитора **П'єра Франсуа Боелі** (*Alexandre Pierre François Boëly*, 1785-1858) вважались кращими взірцями педагогічної літератури аж до появи у 1818 році «*Gradus ad Parnassum*» М. Клементі.

Інструктивні взірці жанру писав **Анрі (Генріх) Герц** (*Henri Herz*, 1803-1888) «Етюди для розвитку бігкості», «Консерваторські етюди», «Щоденні вправи, або 18 спеціальних етюдів». Високу оцінку їм дав Р. Шуман, рекомендуючи піаністам для вдосконалення техніки.

**П'єр Жозеф Гійом Ціммерман** (*Pierre Joseph Guillaume Zimmermann*, 1785-1853) систематизував методу фортепіано з основами композиції у тричастинній «Енциклопедії піаніста-композитора» («*Encyclopédie du pianiste-compositeur*», 1840). Перу композитора належать Двадцять чотири етюди, оп. 21 – широкоузагальнюючий інструктивний опус, де поряд з аплікатурними та пасажними завданнями поставлені проблеми розвитку почуття стилю, фразування, кантিলени.

«П'ятдесят характерних і прогресивних етюдів оп. 37» **Антуана-Анрі Лемуана** (*Henry Lemoine*, 1786-1854) принесли автору славу на ниві фортепіанної педагогіки й досі з успіхом використовуються в дитячій педагогічній практиці. Саме А.-А.Лемуан вперше у Франції використав метод колективного навчання, застосував ритмічні та артикуляційні примітки в тексті та підготовчі вправи для розучування, створив цілу низку методичних посібників («Елементарний метод», «Записник піаніста» тощо).

**Анрі Бертіні** (*Henri Bertini*, 1798-1876) належать 20 зошитів етюдів та інших інструктивних п'єс (прелюдів, екзерсисів, каприсів), що починають видаватись з 1832 року. Найбільшу популярність отримали його «Характерні етюди» («*Etudes caractéristiques*») «Мелодія», «Молитва», «Тірольєна», «Драматичний марш», «Пастуші мрії», «Серенада», «Відлюдник», «Скромниця», «Балада», «Жебрачка», а також «Артистичні етюди» («*Etudes artistiques*»), «етюди в чотири руки» та популярні донині Етюди оп. 29 та оп. 32.

Концертні етюди набули особливого поширення у 30-40 роки XIX століття – час надзвичайного захоплення мистецтвом віртуозів. «На відміну від інструктивних етюдів їх називали «характерними», «романтичними», «мелодичними» [2, с. 92]. Зокрема, «мелодичні»

етюди сприяли засвоєнню розмаїтих фактурних типів викладу. Серед французьких композиторів цього періоду найпопулярнішими були Ш. Алькан, Е.Прюдан та А.Ш.Літольф та ін.

Етюди **Шарля Валентина Алькана** (*Alkan Charles-Valentine*, 1813-1888) відзначаються неабияким колоритом та характерними назвами: «Дружба», «Вітер», «Залізниця», «Диявольське скерцо», «Смерть», «Езопова учта» тощо. Цікаві експерименти композитор проводить у циклах з 12 етюдів в усіх мажорних та 12 етюдів в мінорних тональностях ор. 35 та ор. 39. Етюди ор. 39 групуються між собою у своєрідні мікроцикли, наприклад: № 4, 5, 6, 7 творять своєрідний симфонічний цикл, отримавши назви «Перша частина симфонії», «Похоронний марш», «Менует», «Фінал»; 8, 9, 10 – імітують концертний цикл – «Перша частина концерту», «Adagio», «Allegretto alla barbaresca». Орієнтиром для автора міг слугувати «Gradus ad Parnassum» М. Клементі, що також містить серії етюдів у вигляді сонатного циклу.

До написання фортепіанних етюдів звертався відомий французький нотний видавець **Анрі Шарль Літольф** (*Henry Charles Litoff*, 1818-1891). В середині XIX століття популярним став тип етюд, представлений творами відданого послідовника Тальберга – **Еміля Прюдана** (*Emile Prudent*, 1817-1863): виклад теми, нова тема в іншій тональності та реприза, в якій тема «в манері Тальберга» поміщається в середину фактури та огортається пасажами. Орнаментальні етюди Е.Прюдана, сповнені грації та музичного смаку, знаменували суттєвий поступ в бік колористики та зображальності. Особливою популярністю користувались етюди: «Hirondelle», «Souvenir de Beethoven», «Souvenir de Schubert», «Ronde de nuit». Е. Прюдан культивує програмні етюди – призначені не стільки для розвитку моторики, як для оволодіння правильним фразуванням, педалізацією, вмінням поєднувати мелодію з орнаментикою. Особливу сторінку творчого доробку композитора становлять «Етюди-пісні»: «Щаслива юність», «Нижній смуток», «Втеча», «Поєдинок», «Мрія», «Марш підмайстрів» та ін., а також цикл «Жанрових етюдів» ор.16 («Балада»). Етюди зображальні та характерні, поєднують віртуозний блиск та типове для оперних фантазій імпульсне завершення, що за увагою Е. Зінгера подекуди приводить до «...невідповідності характеру музики назві етюд – так трапилось, зокрема, в досить популярною свого часу «Ластівкою», що перетворюється до кінця на справжнього хижака» [4, с. 70-71].

Фортепіанні етюди переважають в творчому доробку **Антуана Франсуа Мармонтеля** (*Jean Francois Marmontel*, 1816-1898) – провідного фортепіанного педагога Паризької консерваторії протягом 1848-1887 рр., в якого навчалися Ж. Бізе, К. Дебюссі, М. Лонг. Донині не втратили значення його музикознавчі праці «Знамениті піаністи» (1878), «Історія фортепіано» (1885), в яких автор яскраво змальовує реалії музичного мистецтва своєї доби.

У другій половині XIX століття французька фортепіанна музика значною мірою ще знаходилась під впливом традицій академізму та салонно-віртуозного виконавства. Саме в такому світлі постає фортепіанний доробок **Бенджамена Годара** (*Benjamin Godard*, 1849-1895). Чи не найбільшою популярністю серед творчого спадку композитора користувався жанр етюд, зокрема етюди ор. 149 у чотирьох зошитах.

Як серед інструктивних, так і серед концертно-віртуозних етюдів побутував значний масив низькопробних взірців жанру, зміст яких залишався поверхневим та позбавленим самотньою художньою силою. Надмірна увага до технічних завдань, пальцевої техніки, механістичність продемонстрували односторонність, навіть примітивізм методики. «Розвиток техніки в ступені надзвичайному... розвиває в артисті надмірне самолюбство... Відтак, прощайте, серйозні наміри і завдання! – писав у статті «Велике слово великого художника» А. Серов. - Без свідомого розвитку техніки неможливе якісне виконання... Але техніка – засіб; коли вона перетворюється на мету, то перетворюється у досить низький щабель філярства, блазнювання ... доказ спритності, вправності більш чи менш ризикованої, покликаної дивувати натовп. З мистецтвом істинним тут вже немає нічого спільного» [6, с. 499-500].

До середини XIX століття французьке фортепіанне виконавство заповонила стереотипна та легковажна салонно-віртуозна псевдомистецька продукція. Розпачем сповнені звернення передових музикантів того часу. Г.Берліоз писав: «Фортепіано! – Лише при згадці про цей жахливий інструмент я відчуваю тремтіння у своїй шевелюрі; ноги мої палають, а коли пишу цю назву – немов ступаю на вулканічний ґрунт» [7, с. 10].

Отже, жанр фортепіанного етюд на початку XIX століття зіткнувся з проблемою вибору між істинною віртуозністю (від. лат. «virtus» – мужність, звитяга) та віртуозністю-самоціллю, іншими словами – між змістовністю мистецтва та пристосуванням до смаків публіки. Відтоді на різних етапах жанрової еволюції це питання залишалось і дотепер залишається актуальним.

Жанрово-програмний етюд зійшов на концертну естраду як невелика зображальна віртуозна п'єса з характерною назвою. Продовжував функціонувати інструктивний етюд як обов'язковий атрибут педагогічного репертуару початківців: етюди-вправи виступали неодмінними складовими методичних посібників на кшталт «Школи механізму» *Альфонса Дювернуа* (*Victor Alphonse Duvernoy, 1842-1907*). Програмні етюди, окрім жанровості, на шляху художнього становлення створювали особливий емоційний стан, перетворюючи етюд на п'єсу-настрій, відкриваючи шлях до унікальних етюдів-картин С. Рахманінова. Поряд з розширенням технічних можливостей інструмента етюди збільшили свої позиції щодо виразності, на них можна було навчатись не лише досконалості мануальної техніки, але й фразування, гнучкості, наспівності та барвистості звукових пластів. Саме «увага до виразно «промовленої» мелодії, звукового колориту і точної пальцевої гри» [5, с. 52] становить характерну особливість паризької фортепіанної школи.

В останній третині XIX століття на теренах французького мистецтва відчувається помітне пожвавлення, що приводить до консолідації сил в Національне товариство музики (1871), а на межі XIX–XX століть в фортепіанній музиці відбуваються важливі стилеві зміни: романтичні риси поступаються місцем імпресіоністичним, водночас формуються неокласичні тенденції. Музичний естетизм як одна з важливих національних ознак знайшов відображення у своєрідній виразності, вишуканому звукописі, граційності та особливій витонченості французького фортепіанного етюд.

Аполонічний культ краси у творчості *Каміла Сен-Санса* (1835-1921) виявляє себе у безпомилковому відчутті форми, гармонії, досконалої архітектоніки та апелює до нормативності французького класицизму. Звертаючись до жанру фортепіанного етюд, композитор прагнув реалізувати власні віртуозно-артистичні можливості. Два зошити по шість етюдів оп. 52 (1877) та оп. 111 (1899) створено в концертно-романтичній манері, водночас вони містять ознаки старокласичного мистецтва та поліфонічні барокові форми – прелюдію та фугу. К. Сен-Санс акцентує імпровізаційність прелюдії та моторику фуги як споріднені із жанром етюд риси, а відтак тлумачить прелюдію та фугу як передвісники жанру етюд. Пізній цикл з шести етюдів для лівої руки оп. 135 (1912) сформований на кшталт старовинної сюїти: Прелюдія, Alla fuga, Moto perpetuo, Бурра, Елегія та Жига. Композитор відкриває нову сторінку в історії фортепіанного етюд, ставить перед жанром серйозні художні завдання сміливого діалогу барокових, класичних, новоромантичних традицій із прогресивними тенденціями сучасності, створює сприятливий ґрунт для появи наступного шедевра фортепіанного мистецтва Франції – етюдів К. Дебюссі.

Концертно-віртуозні етюди *Жана Жюля Роже-Дюкасса* (*Jea Jules Amable Roger-Ducasse, 1873-1954*) об'єднали традиції Шопена-Ліста з цілою низкою стилевих рис вчителя композитора – Г. Форе, класицистську врівноваженість з рафінованістю та гармонічною заостреністю. Захоплення Роже-Дюкасса технічно-віртуозними перспективами фортепіанного виконавства втілилось у двох збірниках вправ, сформованих з пасажів творів К. Черні, Ф. Ліста, Ф. Шопена, Р. Шумана, М. Балакірева, П. Чайковського, А. Рубінштейна, а також Г. Форе. Своєю віртуозною майстерністю та цікаві технічні знахідки композитор втілює у надзвичайно ускладненому етюді *As-dur* (1916), в якому акумульовано типові риси імпресіоністичного фортепіанного письма. Цей етюд може бути поставлений в один ряд із пізніми етюдми К. Дебюссі.

«Дванадцять етюдів» для фортепіано у двох зошитах *Клода Дебюссі* (1862-1918) – вершина розвитку фортепіанного етюд у Франції. Влучне порівняння цього циклу з «компендіумом піаністичних проблем XX століття» належить Отто Дері [8, с. 162]. Композитор підпорядковує віртуозні завдання художньому задуму та водночас наголошує на інструктивних напрямках у самих назвах етюдів. Новації Дебюссі стосуються насамперед інтервально-

акордових паралелізмів (широко представлених в «Терціях», «Квартах», «Секстах», «Прикрасах»), прийомів пальцевого піанізму в нетрадиційних ладових умовах (цілотнові фігурації) та ускладнено-рафінованої гармонічної мови. Етюди репрезентують пізній фортепіанний стиль К. Дебюссі, інспірований духом соціальних зрушень, тяжінням до нової монументальності, та за характером образів значною мірою відрізняються від попередніх творів композитора, насамперед відсутністю лірики, гротескністю, а подекуди суворим поступом, в якому вчувається відгомін військових подій та особистісні авторські рефлексії на драматичні реалії. Прагнення ясності, врівноваженості, упорядкованості збільшило значення конструктивного начала в циклі, однак подекуди стійкість фактурної формули та фігураційного руху поступається місцем калейдоскопічності звукових послідовностей, химерних метро-ритмічних сполучень або різких змін темпу, являючи перед слухачем яскраві риси імпресіоністичного мислення автора.

Фортепіанному мистецтву Франції, поза сумнівом, належить одне з ключових місць у створенні концертної етюдної літератури. Париж – видатний центр піаністичної культури – акумулював найкращі європейські ресурси композиторів, виконавців та педагогів, зокрема саме з цим містом пов'язана діяльність неперевершених новаторів етюдного жанру – Ф.Шопена і Ф.Ліста. Французький фортепіанний етюд подолав шлях від звичайної технічної вправи до програмної п'єси та в період поширення моди на виконання піаністів-віртуозів перетворився на лаконічну замальовку, характерну сценку чи пейзаж. Французькі композитори та піаністи створили чималу етюдну літературу. Для неї притаманна особлива живописність, фактурна розмаїтість та безумовний зв'язок з мистецтвом клавесиністів. У складних жанрово-стильових перипетіях ХХ–ХХІ століть, в неозорому музично-експериментальному просторі сучасності французький фортепіанний етюд зберігає «пам'ять» про свою генезу, спадкове методичне підґрунтя клавесиністів, завдячує знахідкам А.Герца, А.Лемуана, А.Бертіні, Ш.Алькана, Е.Прюдана та безнастанно живиться невичерпними плодами генія К.Сен-Санса та К.Дебюссі.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Алексеев А. Д. Из истории фортепианной педагогики. Руководства по игре на клавишно-струнных инструментах (от эпохи Возрождения до середины XIX в.): хрестоматия /А.Д.Алексеев. – Киев: Муз. Україна, 1974. – 163 с.
2. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства: учебник для очных, заочн. и вечерних отд-ний высш. муз. учеб. заведений. В 3-х ч. /А.Д.Алексеев. – М.: Музыка, 1967. – Ч. 2. – 301 с.
3. Алексеев А. Д. Французская фортепьянная музыка конца XIX – начала XX века. Камиль Сен-Санс, Сезар Франк, Клод Дебюсси, Морис Равель. /А.Д.Алексеев. – М.: Изд-во Акад. Наук СССР, 1961. – 220 с.
4. Друскин, М.С. Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI–XVIII веков /М.С.Друскин. – Л.: Музгиз, 1960. – 282 с.
5. Зингер Е.М. Из истории фортепианного искусства Франции: До середины XIX века /Е.М.Зингер. – М.: Музыка, 1976. – 112 с.
6. Кашкадамова Н. Історія фортеп'янного мистецтва XIX сторіччя: підруч. [для студ. вищ. муз. навч. закл.] /Н.Кашкадамова – Тернопіль: АСТОН, 2006. – 608 с.
7. Копчевский Н. Клавирная музыка: Вопросы исполнения /Н.Копчевский. – М.: Музыка, 1986. – 96 с.
8. Серов А. Н. Великое слово великого художника /А.Н.Серов. // Серов А.Н. Избранные статьи. М.-Л.: Музгиз, 1950. – Т.1. – 628 с.
9. Филенко Г. Французская музыка первой половины XX века: Очерки /Г.Филенко. – Л.: Композитор, 1983. – 231 с.
10. Deri O. Exploring twentieth century music. Exploring Twentieth-Century /Otto Deri. – New York : Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1968. – 546 p.

УДК 792.54: «18/19»(477)

I. M. IZVARINA

### ЛИСЕНКОВА ДОБА УКРАЇНСЬКОГО ОПЕРНОГО МИСТЕЦТВА

*У статті розглянуто проблему становлення українського оперного мистецтва у творчості видатного композитора М.Лисенка. Висвітлено особливості створення й сценічного життя його оперних творів.*

**Ключові слова:** українське оперне мистецтво, лисенковий період українського оперного мистецтва.

E. H. IZVARINA

### ЛЫСЕНКОВСКИЙ ПЕРИОД УКРАИНСКОГО ОПЕРНОГО ИСКУССТВА

*В статье рассматривается проблема становления украинского оперного искусства в творчестве выдающегося композитора Н.Лысенко. Освещаются особенности создания и сценической жизни его оперных произведений.*

**Ключевые слова:** украинское оперное искусство, лысенковский период украинского оперного искусства.

E. M. IZVARINA

### M.LYSENKO'S PERIOD IN THE UKRAINIAN OPERA'S ART

*There are considered the problem of the influence of M.Lysenko on forming of Ukrainian opera's art; to lighting peculiarity creation and life of his operas.*

**Key words:** Ukrainian opera's art, period of M.Lysenko's Ukrainian opera's art.

М.Лисенко увійшов в історію українського музичного мистецтва як фундатор національної композиторської школи, засновник національного оперного мистецтва. «Лисенкова доба» хронологічно припадає на другу половину XIX ст., коли дія заборон царських указів 1863 та 1876 рр. була послаблена. Композитор, звернувшись до тих самих сюжетів М.Гоголя, що й П.Сокальський, мав значний успіх саме на Батьківщині. Лисенкові судилося стати фундатором українського оперного мистецтва, хоча за часом створення його провідних творів він поступається П.Сокальському. Як і П.Сокальський, М.Лисенко звернувся до творів М.Гоголя, продовжуючи оперну гоголіану. «Оперний» період творчості М.Лисенка охоплює межі 1866-1912 рр. За цей час створені опери, різні за жанрами та ідейною спрямованістю.

Творчість М.Лисенка завжди викликала постійний інтерес дослідників. Так, у різні часи до його композиторського доробку звертались А.Ольховський, Л.Архимович, М.Гордійчук, О.Шреер-Ткаченко, В.Чаговець, Д.Ревуцький, Л.Корній, Л.Яросевич, І.Сікорська, Н.Толошняк, О.Ізваріна.

Актуальність звернення до проблеми лисенкового періоду в історії української музики полягає у висвітленні формування оперного мистецтва у творчості композитора.

Мета статті – висвітлити особливості створення й сценічного життя оперних творів композитора.

Перші спроби лисенкового «оперного пера» належать до 1864 р., коли він захоплюється сюжетом О.Стороженка з української історії («Гаркуша» на лібрето М.Старицького). Відтоді М.Старицький стає чи не єдиним лібретистом і постійним режисером опер М.Лисенка. Саме завдяки їх творчій співдружності з'явилися «Гарас Бульба», «Різдвяна ніч», «Утоплена», «Гаркуша», «Чономорці», «Андріашіада».

М.Лисенко та М.Старицький прагнули створити національну історико-героїчну народну музичну драму, якою врешті-решт і стала опера на сюжет М.Гоголя «Тарас Бульба». Проте на шляху до неї була ще одна невдала спроба – незавершена опера «Маруся Богуславка» на лібрето І.Нечуй-Левицького.

Після цих спроб М.Лисенко і М.Старицький звертаються до комічних і сатиричних сюжетів. Сучасні події в громадському житті Києва підказали сюжет, який став основою опери-памфлета «Андріашіада» (1866). Характеристика персонажів ґрунтувалася на використанні відомих фрагментів з популярних опер («Трубадур», «Травіата», «Ернані») та побутових романсів.

Пізніше, вже у зрілій творчості, М.Лисенко знову звернеться до сатиричного сюжету. На цей раз це буде «Енеїда» (1911) на сюжет І.Котляревського (лібрето М.Садовського), яку композитор визначить як «оперу-сатиру» на самодержавство, де в сцені на Олімпі езоповою мовою осміянно підлягла верхівка влади на чолі з царем. «Енеїда» залишається майже єдиним твором оперного мистецтва, який належить до політичної сатири, висловленої засобами музичного театру. Опера була завершена влітку 1911 р., і вже 23 листопада цього ж року відбулася її прем'єра у виконанні трупи М.Садовського у Києві. В наш час «Енеїда» відома в інструментовці Б.Лятошинського.

Оперета «Чорноморці» (1872) створена М.Лисенком на лібрето М.Старицького за п'єсою Я.Кухаренка «Чорноморський побут на Кубані». Саме в цьому творі М.Лисенко запровадив хорову обробку пісні «Засвітали козаченьки», яка пізніше була введена редакторами Л.Ревуцьким і Б.Лятошинським до опери «Тарас Бульба», де вона й здобула неабияку популярність.

Наступними сюжетами для опер М.Лисенка стали повісті М.Гоголя з «Вечорів на хуторі біля Диканьки» – «Різдвяна ніч» та «Утоплена». Обидві створювались майже водночас і мали по три редакції. Лібретистом обох творів українського оперного мистецтва виступив М.Старицький. Перші редакції представляли собою оперети («Утоплена» – 1872, «Різдвяна ніч» – 1873). Другий варіант обох творів здійснився у 1882 р., а третя редакція представляла вже зрілі опери (обидві – 1883). «Різдвяна ніч» визначена композитором як лірико-комічна опера, «Утоплена» – як лірико-фантастична.

Розробляючи сценарій опери «Різдвяна ніч», М.Лисенко і М.Старицький посилили жанрово-побутові елементи, збільшили обрядові сцени, ввели нові персонажі (Одарку, Марусю, Катрю, Грицька). Проте викинули з сюжету фантастичні епізоди (чаклунство Солохи і Пацюка, політ Вакули на чорті). Це дозволило перевести всі події сюжету у побутову площину і позбавило твір тієї таємничості й містичності, яка була притаманна йому у першоджерелі – повісті М.Гоголя. Прем'єрна вистава пройшла у Харкові 27 січня 1883 р. під керівництвом режисера А.Пальчинського, диригентом виступив Емануель. Партії виконували Медведєв (Вакула), Яниковська (Оксана), Мельников (Чуб), Родіон (Дяк), Леонов (Грицько). Виходячи зі значної насиченості опери народно-обрядовими сценами, зокрема сценами колядування, опера здобула назву «опера-колядка».

Опера «Утоплена» створена у 1883-1884 рр. на лібрето М.Старицького. З великим успіхом «Утоплена» ставилася музично-драматичними трупами М.Старицького та М.Садовського. В драматургії опери простежуються тісні зв'язки з традиціями українського музичного театру: музичні номери чергуються з розмовними діалогами. І в цій опері лібретист позбавляється фантастичних сцен, переводячи дію у більш спрощену, побутову, реальність. Так, сцена Левка з Панночкою і русалками подана у вигляді «чарівного сну» парубка, а історія із запискою одержує суто побутове вирішення.

У 1884 р. прем'єра опери пройшла в Одесі за участю трупи М.Старицького, весною 1885 р. прем'єра «Утопленої» відбулася у Харківському оперному театрі також з трупою М.Старицького. У виставі брали участь найкращі артисти: М.Заньковецька, М.Садовська-Барілотті, М.Садовський, М.Кропивницький, П.Саксаганський. Диригував спектаклем М.Лисенко. У 1887 р. вистава пройшла у Москві, куди трупа М.Старицького приїздила на гастролі. Клавір опери вийшов друком 1885 р. в Одесі, 1901 р. – у Києві. Сьогодні існує редакція і оркестровка цієї опери М.Вериківським.

Найвищим досягненням творчого генію М.Лисенка стала опера «Тарас Бульба» (1880-1890), національна героїко-патріотична опера. Композитор тривалий час працював над нею, постійно вдосконалюючи твір. Лібрето «Тараса Бульби» настільки переопрацьоване М.Старицьким, що можна говорити про створення опери за мотивами однойменної повісті М.Гоголя. Зокрема, так само сталося з «Виновою кралею» Чайковського-Пушкіна, «Кармен» Бізе-Меріме. У лібрето опери героїзація сюжету повісті М.Гоголя була замінена лінією особистих почуттів Андрія і Марильці. Це позбавило лібрето певної драматургічної цілісності.

П.Чайковський та М.Римський-Корсаков схвально відгукнулись на цю роботу М.Лисенка й обіцяли свою допомогу у постановці опери на столичній сцені. Про інтенсивну підготовку до постановки опери у Петербургу свідчить рукописна партитура опери, де рукою композитора зроблені авторські ремарки і пояснення до кожної дії твору (російською мовою). У партитурі міститься і лібрето опери, також російською. Там само вписані й імена можливих виконавців за дійовими особами: Тарас – Стравинський (Серебряков), Остап – Яковлев, Андрій – Фігнер, Настя – Славіна, Восвода – Чернов, Марильця – М.Фігнер, Татарка – Пальц, Кобзар – Васильєв III, Кошовий – Серебряков. Як зазначає В.Чаговець, наведені прізвища належать співакам Маріїнського оперного театру [3, с. 18]. Проте плани щодо столичної постановки не були реалізовані за життя композитора.

Згодом неодноразово планувалися вистави «Тараса Бульби» у Київському (1917, 1923) та Харківському оперних театрах (1923), але жодного разу справа до постановки так і не дійшла.

Вперше «Тарас Бульба» побачив світло рампі лише 3 жовтня 1924 р. у Харківському оперному театрі, який тоді очолював А.Кудрін. Режисером першої постановки був М.Богомолів, диригентом – Л.Штейнберг. Художнє оформлення здійснив О.Петренко. Оперні партії в спектаклі виконували П.Цесевич (Тарас), Г.Лукашевич (Настя), В.Любченко (Остап), В.Войтенко (Андрій), М.Баратова (Марильця), Чишко (Кобзар). Протягом сезону 1924-1925 рр. опера ставилася понад десять разів.

Можна було сподіватись на значний резонанс у пресі стосовно прем'єри й подальших вистав української опери, проте постановка «Тараса Бульби» не викликала тієї зацікавленості, на яку сподівались мистецькі кола. Відгуки на виставу були різнобічні: як позитивні, так і негативні. Позитивну оцінку дав Г.Хоткевич у статті «Тарас Бульба». Опера М.Лисенка, який з гіркотою констатував, що «виставлялася у нас перший раз українська опера – і пройшло це якось непомітно. Неначе се таке вже буденне явище, так багато у нас опер і так часто вони ставляться, що аж обридли» [4, с. 209]. Негативні відгуки поступили від Б.Яновського і С.Футурянського. Головне питання, об яке «ламалися списи» музичних критиків, полягало у визначенні цінності «Тараса Бульби» для української музики. Обидва критики звернулись до того факту, що опера ставилася в оркестровці диригента спектаклю Л.Штейнберга. Відомості про це вони почерпнули з афіші. Це ще більше налаштувало їх проти опери та її творця. Необхідно зауважити, що М.Лисенко створив повну оркестровку своєї опери. Деякі номери з опери виконувались на ювілейному концерті 18 лютого 1904 р. у Петербурзі: М.Чупринников співав Каватину Андрія у супроводі симфонічного оркестру під керівництвом С.Заремби. Дійсно, у 1918 р. оркестрову партитуру «Тараса Бульби» було передано Л.Штейнбергу для редагування. Він переписав партитуру, здійснивши деякі технічні виправлення та додав до складу оркестру партію труби. Отже, Л.Штейнберг партитуру не оркестрував.

Критика суворо поставилася до вистави, вимагаючи від неї виконання важливого на той час завдання створення української опери як такої. Однак цього статися не могло, оскільки не була розв'язана ціла низка питань економічного та кадрового характеру.

Попри всі складності перших кроків на сцені опера жила доволі насиченим життям. Так, 15 жовтня 1927 р. «Тарас Бульба» поставлений на сцені Київського оперного театру. Режисером-постановником став Г.Юра. Опера мала великий успіх. Журнал «Нове мистецтво» дав схвальну рецензію, у якій зазначалося, що «постановка опери ... безумовно великий крок уперед щодо перетворення «українізованої» опери в справжню українську оперу ...». Вистава «Тараса Бульби» – це важливий етап в історії української музичної культури. Це перша досить



вдала спроба дати справжню українську оперу, що її зміст та музика органічно зв'язані з побутом та художнім вихованням українського народу» [5, с. 4].

Харківська опера знову звернулася до «Тараса Бульби» у 1928 р., здійснивши постановку 25 лютого. Режисером був С.Каргальський, художником – А.Петрицький, диригентом – А.Ружницький. Преса дала схвальні відгуки.

Державний пересувний український оперний театр відкрив сезон 16 жовтня 1928 р. у Полтаві оперою «Тарас Бульба» з режисурою Юнгвальд-Хількевича. Художником був І.Курочка-Армашевський, диригентом – В.Йориш. Проте преса до вистави поставилася негативно.

Одеська опера відкрила театральний сезон 1928-1929 рр. також оперою «Тарас Бульба». Отже, «Тарас Бульба» вийшов на всі великі сцени тогочасної України. Проте над оперою постійно здійснювалися сценічні, драматургічні, музичні та інші експерименти: режисери, покладаючись на власний смак, скорочували, змінювали, подовжували оперу, виправдовуючи свої дії прагненням наблизити оперний твір до сучасності.

З ініціативи Київського оперного театру і за розпорядженням Наркомосвіти було вирішено здійснити нову редакцію «Тараса Бульби». Цю працю доручили Л.Ревуцькому, Б.Лятошинському та М.Рильському. В роботі брали участь також диригент Київської опери В.Дранишников і режисер-постановник І.Лапицький. За необхідне вважалося виправлення технічних помилок, внесення певних корективів сюжетної лінії, скорочення довгот задля більшої єдності драматургії, поглиблення психологічного відображення головних персонажів, сконцентрування уваги на показі народної героїки.

Прем'єра цієї редакції відбулася у Київському оперному театрі 27 жовтня 1937 р. Після кількох вистав «Тараса Бульби» театр виїхав на гастролі до Ленінграда, де 20 травня цього ж року відбулася друга прем'єра. Преса відзначила як досягнення саму постановку і майстерність виконання, так і певні хибі твору, зокрема прагнення редакторів відобразити в опері всі події повісті М.Гоголя. Проте опера як жанр не здатна цього зробити.

З 1937 р. по 1955 р. над партитурою «Тараса» продовжували працювати відомі композитори Л.Ревуцький (редагування) та Б.Лятошинський (оркестровка). Літературне лібрето редагував поет М.Рильський, який відкинув певні вади лібрето М.Старицького, спрямував увагу на героїку. Л.Ревуцький зробив деякі композиційні перестановки, написав на музичному матеріалі автора кілька нових епізодів, а також героїчну увертюру до опери. Б.Лятошинський намагався відбити авторський задум засобами сучасного симфонічного оркестру. Прем'єра нової, досконалої редакції «Тараса Бульби» відбулася 27 березня 1955 р. у Київській опері. В цій редакції опера ставиться й дотепер. Неперевершені образи Тараса і Насті створили видатні українські оперні співаки І.Паторжинський та М.Литвиненко-Вольгемут.

Особливе місце в творчості композитора посідає «Наталка Полтавка» (1899) – малоросійська опера І.Котляревського, музику до якої оркестрував і упорядкував М.Лисенко. Багато композиторів і до М.Лисенка, і після нього обробляли музику до цієї п'єси, але його редакція виявилася неперевершеною. Дослідниця історії української класичної опери Л.Архимович зазначала, що своєю працею «композитор звільнив «Наталку» від псевдонародних нашарувань, якими вона обросла протягом багаторічних подорожувань по провінційних сценах, розкрив усі виражальні можливості – музичні і драматургічні – української народної пісні, виніс народну музику на оперну сцену, надав їй високо професійної художньої обробки» [1, с. 202].

Незважаючи на величезну художню цінність музики М.Лисенка, зробити власну редакцію музики до цієї невмирущої п'єси, «п'єси на віки», прагнули композитори і в подальші роки. Так, 1919 р. був надрукований клавір, що належав композитору О.Горілому, свій варіант бачення музики представили В.Йориш (1936) та В.Костенко (1935). Проте пізніші редакції успіху не мали. На серйозне вивчення заслуговує лише музична версія В.Костенка.

У 1926 р. «Наталка Полтавка» йшла на сцені Харківської опери за участю відомих українських співаків: М.Литвиненко-Вольгемут (Наталка), П.Саксаганського (Виборний), І.Мар'яненка (Микола), Г.Борисоглібської (Терпилиха), І.Овдієнка (Петро).

У 1936 р. вистава йшла у Київській опері за редакцією В.Йориша і в Харківській опері у редакції В.Костенка. Останній здійснив нову оркестровку та зробив текстові додатки [2].

Наприкінці 80 – початку 90-х рр. XIX ст. М.Лисенко створює новий жанр українського оперного мистецтва: дитячу оперу. Причому це була не тільки опера для дитячої аудиторії, а й опера, яка виконувалась силами артистів-дітлахів. Дитячих опер у Лисенка три: «Коза-Дереза» (1888), «Пан Коцький» (1891), «Зима і Весна» (1892). Розраховані вони на дітей різного віку. Композитор, працюючи над «оперками», як він їх сам називав, орієнтувався насамперед на власних дітей. Виконували опери в приватних будинках (у Лисенка та професора Луцицького) саме силами дітей. Цими творами композитор прагнув простою музичною мовою і цікавими сюжетами залучити дітей і підлітків до оперного мистецтва через їхнє власне «входження» в оперу завдяки виконанню ними оперних партій.

М.Лисенко є творцем камерного напряму українського оперного мистецтва. Серед творів камерного плану драматичні сцени «Сафо» (1898-1900) та «Ноктюрн» (1912) – одноактна опера-мініатюра, «опера-хвилинка» (Лисенко). Обидві опери написані на лібрето Л.Старицької-Черняхівської.

Драматичні сцени «Сафо» складаються з 12 номерів (хори, арії, дуети, мелодекламації). Персонажі нечисленні – давньогрецька поетеса Сафо, Фаон, Іринія, молодий грек. Інтрига міститься у розкритті теми кохання Сафо до Фаона, чому і слугує драматургія твору. Безпосереднього зіткнення дійових осіб у творі немає.

У «Ноктюрні» автор відтворює «старосвітське життя» через атмосферу салонного музичного побуту дворянських садиб першої половини XIX ст. «Ноктюрн» – це одноактний твір на фантастичний сюжет. За життя композитора опера не виставлялася. Прем'єра відбулася вже після смерті М.Лисенка на сцені клубу «Родина». Вона йшла у супроводі роялів, адже партитури опери не існувало. На межі 1913-1914 рр. «Ноктюрн» чотири рази ставився у Київському міському театрі в оркестровці артиста оркестру Ф.Воячека. Оперні партії виконували Файнберг-Горська (Панна), Бурська (Вакханка), Коссарт (Офіцер), Ліскова і Кирієвська (Цвіркуни). Диригував оперним спектаклем Позен, балетмейстером був Романовський. Проте через невдалу оркестровку оперу невдовзі було знято з репертуару. Згодом були здійснені ще дві оркестровки: у 1919-1920 рр. – Я.Степовим, а у 30-ті роки – С.Людкевичем.

Таким чином, в творчості М.Лисенка був закладений фундамент національного українського оперного мистецтва. Ним вперше введені в український музичний театр опери ліричного, побутового, лірико-фантастичного жанру, опера-сатира, опера-політичний памфлет, опера-колядка, опера-хвилинка, дитяча опера. Остаточно сформувались жанри народно-побутової опери та історико-героїчної народної музичної драми. Його оперним творам властиві композиторська майстерність, що виявилася в розвитку драматургії творів та органічному поєднанні музики і сценічної дії, а також реалізм в передачі образів персонажів завдяки глибокому розумінню народної музичної творчості.

Сценічна доля оперного доробку М.Лисенка склалася вдало порівняно з долею опер композиторів-попередників і сучасників, адже майже всі його твори були поставлені. І, що найважливіше, поставлені саме в Україні. Жодна опера М.Лисенка не побачила світла рампи «великої» столичної сцени. В Україні ж його оперні твори ставилися українськими музично-драматичними труппами (М.Старицького, М.Садовського). Розраховані на національного глядача, опери М.Лисенка знайшли шлях до народного серця і завжди користувались заслуженим успіхом.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Архимович Л.Б. Українська класична опера. Історичний нарис /Л.Архимович. [Заг. ред. В.Довженка]. – К.: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1957. – 311 с.
2. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтв України. – Ф.328. Костенко В.Г. 1914-1989, оп.1. Програма опери «Наталка Полтавка», од. зб. 46, док. 3.
3. Чаговець В. М.В.Лисенко /В.Чаговець. – К.: Мистецтво, 1949. – 35 с.
4. Хоткевич Г. «Тарас Бульба» – опера М.Лисенка // Червоний шлях. – 1924. – №11-12. – С. 209.
5. Якубовський С. Перший місяць роботи в Київському театрі // Нове мистецтво. – 1927. – №25. – С. 4

С.М. КУДРИНЕЦЬКИЙ

**КОЛОМИЙКА У ФОРТЕПІАННІЙ ТВОРЧОСТІ ОСТАПА ТА НЕСТОРА  
НИЖАНКІВСЬКИХ**

*У статті розглянуто фортепіанну творчість Остапа та Нестора Нижанківських як одну з найбільш продуктивних спроб адаптації коломийкового комплексу виразності в артифіційній практиці галицьких композиторів. Проаналізовано конкретні твори композиторів, зокрема «Вітрогони» О.Нижанківського, «Коломийку» fis-moll, «Коломийку» d-moll, «Прелюдію і фугу на українську тему» Н.Нижанківського. Виявлено цілий ряд характерних композиційних прийомів, які розвивають складові фольклорного коломийкового комплексу засобами композиторського письма.*

**Ключові слова:** коломийка, коломийковий комплекс виразності, жанрова модель, фортепіанна творчість Остапа та Нестора Нижанківських.

С.Н. КУДРИНЕЦЬКИЙ

**КОЛОМЫЙКА В ФОРТЕПИАННОМ ТВОРЧЕСТВЕ ОСТАПА И НЕСТОРА  
НИЖАНКИВСКИХ**

*В статье рассмотрено фортепианное творчество Остапа и Нестора Нижанкивских как одно из наиболее продуктивных попыток адаптации коломыечного комплекса выразительности в артифиционной практике галицких композиторов. Проанализировано конкретные произведения композиторов, в частности «Ветрогоны» О.Нижанкивского, «Коломыйку» fis-moll, «Коломыйку» d-moll, «Прелюдию и фугу на украинскую тему» Н.Нижанкивского. Обнаружено целый ряд характерных композиционных приемов, развивающих составляющие фольклорного коломыечного комплекса средствами композиторского письма.*

**Ключевые слова:** коломыйка, коломыечный комплекс выразительности, жанровая модель, фортепианная музыка Остапа и Нестора Нижанкивских.

S.M. KUDRYNETSKYY

**KOLOMYJKA IN THE PIANO CREATIVITY OSTAP AND NESTOR NYZHANKIVSKYH**

*In the article considered piano works Ostap and Nestor Nyzhankivskyh as one of the most productive attempts to adaptation kolomyukovoho complex expression in practice Galician composers. Analysis of specific works by composers, including: «Skipper» O.Nyzhankivskoho, «Kolomyjka» fis-moll, «Kolomyjka» d-moll, «Prelude and fugue to Ukrainian theme» N.Nyzhankivskoho. There are a number of specific compositional techniques to develop components of folklor kolomyukovoho complex of the means composer's writing.*

**Key words:** kolomyjka, kolomyjkovyy complex expression, genre model, piano creativity Ostap and Nestor Nyzhankivskyh.

Коломийка репрезентує один з найдавніших зразків фольклорного синкретизму мистецтв, що розкриває глибинні особливості національної культури на різних її щаблях. Зародившись у дохристиянських часах як культовий танець оргієстичного характеру, коломийка вже з початку XIX століття стала потужним жанрово-семантичним знаком національної артифіційної музики. Невичерпний музично-інформаційний потенціал визначив її плідне засвоєння в композиторській практиці. Одним з перших композиторів, хто адаптував коломийку в професійній музиці, став М. Вербицький — основоположник «перемишльської школи» в галицькій музиці. Вся творчість композитора пронизана фольклорними архетипами, з яких найпоширенішим є коломийка. Заклавши міцний фундамент для становлення і розвитку національної музики шляхом авансування в артифіційну практику фольклорних елементів,

М. Вербицький започаткував розгортання етнохарактерного коломийкового комплексу в творчості українських композиторів.

Мета статті - висвітлити одну з найбільш вдалих спроб адаптації коломийкового комплексу виразності у фортепіанній музиці Остапа та Нестора Нижанківських. Їх творчість майстерно поєднала в собі традиційні жанрово-танцювальні фольклорні елементи з європейськими романтичними засобами виразності.

Побутуючи у фольклорному середовищі впродовж століть, коломийка на початку XIX століття стала предметом спеціального вивчення дослідників та музикознавців. Перш за все вражає безмежна кількість цих однорідних за формою та структурою пісень. Іван Франко називав коломийки «відламом нашої любовної поезії, ... яким, мабуть, у такій численності, різносторонності та свіжості мотивів не може повеличатися ні один інший народ. Скільки знаємо, аналогічні появи в інших народів (так звані Schnadahüpfeln (частівки) німецьких горців, «краков'яки» та «мазурки» поляків, свіжо постаючі «частушки» москалів, ані багатством тем, ані яркістю колориту, різnorodністю тону та правдивістю чуття, ані числом не можуть іти в порівнянні з нашими коломийками» [8, с. 148].

Усвідомлення коломийки як жанру відбулося приблизно у XVII ст. Саме тоді уперше були зафіксовані пісні коломийкової будови. Деякі дослідники зараховують коломийку та інші танки коломийкової структури до «давніх» танців на підставі деяких варіантів їхніх назв: «старовіцька», «давна», «стародавна» тощо. Один з найавторитетніший дослідників українських коломийок В. Гнатюк зазначає, однак, що питання генетичної архаїчності коломийки як жанру простежити важко «зادля браку відповідних джерел» [3, с. 15]. Фольклористи вважають, що місцем виникнення коломийки є Покуття, а походження цього слова пов'язують з назвою міста Коломия – адміністративним і культурним центром Гуцульщини. Існують також й інші гіпотези щодо походження назви. Семантика та етимологія слова сягає прадавніх українських мовних витоків, які збереглися ще в санскриті. Простежуються також і загальнослов'янські корені: «микатись», «умикати», «коломикати», що означало колись крутитися, трястися в круговому танці. Дехто з дослідників виводить назву слова від сербського танцю «коло».

У кінці XIX століття етнографічним записам коломийок приділяла велику увагу ціла плеяда українських дослідників. Серед них І.Франко, Я.Головацький, М.Лисенко, І. Колесса та Ф.Колесса, В.Гнатюк, О.Нижанківський, С.Людкевич.

У результаті проведених етнографічних зборів у національній фольклористиці склався багатий корпус тверджень про коломийку як пісенно-танцювальний жанр та архетипальну ритмоформулу. Про жанрову пісенно-танцювальну природу коломийки в українському музикознавстві писали В.Гнатюк, С.Людкевич, а згодом – А.Зачиняєв та М.Жінкин.

Підрунттям для виникнення іншої, «формально-структурної» гіпотези стало дослідження 14-складової метро-ритмічної структури строфи коломийки у працях І.Франка, Ф.Колесси, В.Гошовського, які доводили, що форма коломийки є старшою за жанр, а 14-складова модель двовірша сформувалася ще до періоду розселення слов'ян. Таким чином, дослідники сходяться на думці, що коломийка є спільним архетипальним явищем в музичному фольклорі індоєвропейських народів.

Таке синтетичне розуміння коломийки як архетипового комплексу виразності дозволяє нам простежити, як окремі його складові (метро-ритмічна структура, ладово-інтонаційна виразність) «прочитувались» у творчості українських композиторів. Особливу роль у процесі адаптації коломийки в композиторській творчості, створенні високохудожніх фортепіанових зразків національної артифіційної музики належить Остапу та Нестору Нижанківським, які стали чи не першими українськими композиторами, хто наважився експресивно-танцювальну стихію коломийки передати виразовими можливостями фортепіано. Будучи уродженцями Стрийщини, де коломийка була чи не найпопулярнішим видом народної творчості, композитори тонко розуміли і відчували цей жанр.

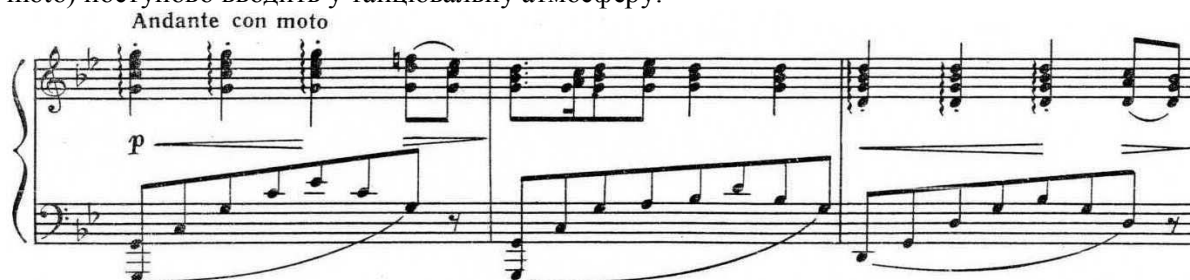
Життя і творчість **Остапа Нижанківського** — композитора, видатного диригента, організатора музичного життя та нотовидавничої справи в Галичині — ще не до кінця досліджене в історії галицької музичної культури. Як зазначає Р.Сов'як, «... в особі

О.Нижанківського Галичина мала найкращого послідовника М.Лисенка, найдіяльнішого пропагандиста його творчості» [7, с. 6]. О.Нижанківський був одним з творців «культу» М.Лисенка в Галичині, орієнтувався на його творчість як зразок національного стилю. І.Франко, говорячи про «школу національної української музики», писав: «Сучасними її представниками є українські композитори Лисенко і Ніщинський; в Галичині йде за ними молодий талановитий митець О.Нижанківський» [7, с. 5]. Засвоївши кращі традиції західноукраїнської, передовсім вокально-хорової музики (М. Вербицького, І.Лаврівського, В.Матюка, С.Воробкевича, А.Вахнянина), О.Нижанківський як композитор вийшов на свої оригінальні засади композиторського письма. Як справедливо зазначив С.Людкевич, «це був дуже сильний, правдивий, а до того доволі різномірний талант» [7, с. 8].

Працюючи виключно в жанрах вокально-хорової музики, О.Нижанківський епізодично звертався й до сфери інструментального музикування. Зразком у цій музичній царині є фортепіанна сюїта «Вітрогони» (1890 р.) – оригінальне коломийкове попури, жартівливу назву якого спрогнозувала сцена з приватного життя Нижанківського: «вітрогони» – подружки сестри композитора Осипи, котрі під час написання твору перебігали через кімнату, де працював О.Нижанківський. Вперше ця композиція була надрукована як 16-й випуск «Бібліотеки музикальної» у серії «Львівський Боян» (1890). Хоч «Вітрогони» автор й назвав коломийками для фортепіано, проте музично-інтонаційний матеріал цього твору виявляє сліди різних жанрів пісенно-танцювального фольклору – коломийки, козачка, шумки, мазурки, а також деяких лірико-побутових жанрів (початок твору). На структурно-композиційних принципах твору помітний вплив західноєвропейської інструментальної музики, а саме рапсодії – популярного жанру європейського бідермаєру, що опоетизував явища і жанри побутового музикування. Вступна частина (інтродукція) за фактурним викладом нагадує імпровізацію народно-інструментального ансамблю.



Октавні мартелято ніби імітують гру цимбал, а наспівна бандурна тема (Andante con moto) поступово вводить у танцювальну атмосферу.



Р.Сов'як: зазначає «Майже всі розділи «Вітрогонів» – це творче переосмислення композитором музично-танцювального фольклору, і лише один з них – останній (четвертий) – є дослівно фольклорною цитатою» [7, с. 44]. В основі цього розділу лежить народний танець «бичок» (різновид козачка), що його О.Нижанківський записав у м. Бучач на Тернопільщині.

Перший епізод твору (Allegro) написаний у простій двочастинній формі репризного типу, де перше речення має мелодично-інтонаційні ознаки козачка, а друге зберігає метроритмічну структуру коломийки.



Другий епізод привертає увагу характерним для коломийки і козачка зворотнім пунктиром, оригінальним лідійським ладовим «відсвітом», що надає першому епізоду форми лемківського колориту. За характером мелодики ця частина близька до коломийки-пісні, традиційно витриманій у простій двочастинній формі.



У третьому епізоді виразно проступає нетипова для коломийки мазуркова тридольність, що за характером звучання є близька до «етнічних» Шопенівських мазурок. Лаконічна за обсягом, написана у формі двочастинного періоду, вона виконує роль своєрідного інтермецо у творі, підготовлюючи тим самим масштабну фінальну частину.



Четвертий розділ твору, позначений композитором як кода, розпочинається вступним домінантовим предиктом, що наслідує типову фольклорну формулу вступу до танцю, заснованому на ритмічному подрібненні долей у кожному наступному такті. Таким чином виникає атмосфера танцювально-коломийкової стихії, де головна тема, зазнаючи фактурних змін, без порушення функційно-гармонічної основи, проводиться тричі, після чого повертається тема першого епізоду, ніби підсумовуючи інтонаційний розвиток твору, надаючи вільній формі танцювального попури рис репризності.



Майстерно оперуючи основними складовими коломийкової структури (ритмоформула, двоскладовість форми, характерні гармонічно-інтонаційні звороти), О. Нижанківський у

фортепіанній сюїті «Вітрогони» досягає певного рівня узагальнення жанрів танцювальної та пісенної коломийки із вкрапленням популярної в тогочасному побуті мазурки. А над всім цим витає жанрово-стильова модель Лисенкових рапсодій, добре знаних у галицькому середовищі.

Фортепіанна творчість **Нестора Нижанківського** стала виразно новим етапом в адаптації пісенно-танцювальних жанрів українського фольклору. Глибоко національна в своїй основі музична мова композитора майстерно поєднала етнічні та неоромантичні тенденції музичного вислову. Дарія Гординська-Каранович, характеризуючи його фортепіанний стиль, пише: «Нестора Нижанківського можна зачислити до неоромантиків з дещо імпресіоністичним забарвленням, але він має власну музичну мову, позначену стихійністю ритмів, поривною схвильованістю в кульмінаціях в поєднанні з теплим зворушливим ліризмом» [4, с. 3]. Сам про себе композитор писав: «Я є лірик з великою дозою героїзму» [2, с. 46]. Цим Н.Нижанківський є близький до С.Людкевича. Лірико-пісенна домінанта творчості проявляється навіть в суто танцювальних, моторних п'єсах. Ця спрямованість композиторського мислення відобразилась і на принципах музичної драматургії. Найбільш характерною ознакою творчого методу митця є секвентно-варіаційний тип розвитку тематичного матеріалу, що призводить до наявності динамізованих реприз та код, які усталюють провідний для цього твору тематичний елемент («Коломийка», «З мого щоденника», «Прелюдія і фуга на українську тему» та ін.). Стосовно ж фактури викладу, гармонічного мислення композитора, то типовою ознакою тут є романтична багатоплановість, поліфонічність, «тяжіння до хроматизації ладу, насичення музичної тканини альтерованими акордами, часте вживання еліптичних зворотів, захоплення збільшеними гармоніями тощо» [6, с. 63]. Незважаючи на визначальну роль фольклорних прообразів у фортепіанній творчості митця, ми все ж таки не зустрінемо автентичних зразків національних пісенно-танцювальних тем. Н. Нижанківський не вдавався до відвертих фольклорних цитувань, а досягав національного колориту завдяки стилізації тематичного матеріалу, використовуючи окремі, найбільш типові інтонаційно-ритмічні стереотипи, запозичені з того чи іншого фольклорного жанру, які майстерно поєднував у творах з «улюбленими романтичними засобами виразовості, насамперед фактурно-гармонічними, що й надає їм ознак неповторності» [2, с. 41-42]. Такий опосередкований тип взаємодії з фольклорними джерелами через наповнення жанрової пісенно-танцювальної моделі авторизованим модерним музичним змістом є властивою ознакою галицької музичної сецесії. Ця риса стилю виразно простежується у фортепіанній «**Коломийці**» **fis-moll**. Створивши власну тему в гуцульському ладі (підвищенні в мінорі IV та VI щаблі), композитор оригінально модифікує традиційну коломийкову ритмоформулу, а типізована фактура, синкопований ритм та дводольна пульсація підкреслює вируючу танцювальність твору.



Для супроводу характерне остигнате повторення основного тону (fis) з різноманітним гармонічним насиченням (тоніко-домінантні бурдонні співзвуччя). Мелодія в процесі музично-інтонаційного розвитку збагачується інструментальними прикрасами та ритмічно-імпровізаційною мінливістю (відповідно до побутування коломийки у фольклорній традиції), також мають місце окремі елементи звуконаслідувань та фактурні вкраплення імітації народного музикування. Форма твору дещо специфічна, оскільки поряд з принципом варіаційності має місце активний інтонаційний розвиток теми. Та все ж присутнє тяжіння до тричастинності.

Середній епізод форми, ліричний центр твору дещо пригальмовує вируючу танцювальну стихію експозиції. Типово коломийкова фактура першої частини змінюється на

романтичну з глибокими басами та мелодизованим середнім голосом. Семантика тональності (fis-moll), альтерація IV ст. (за Лисенком «додавання жалоців») надає головній темі характеру ліричної меланхолії.



Реприза твору продовжує принцип варіаційного розвитку головної теми, але її проведення є регістрово відтіненим. Насичена арпеджіоподібними салоно-віртуозними пасажами, романтичною багатоплановістю фактури, дещо надмірною емоційністю в кульмінації ця частина твору найбільш виразно відображає естетику та салонний тип піанізму композитора – *still brillante*, що панував в добу бідермаєру та сецесії.

«Коломийка» fis-moll є типовим зразком подолання композитором прикладного характеру у трактовці коломийки як фольклорного жанру. Тут має місце явище «узагальнення через жанр», коли крізь побутову модель автор створює багатоскладовий художній образ. Вільно послуговуючись метро-ритмічною формулою коломийки, Н. Нижанківський ніби передбачив шляхи дезінтеграції коломийкового комплексу в майбутньому, коли композитор, обираючи якийсь один складовий елемент, вільно модифікує його, зберігаючи при цьому виразні алюзії до жанрового прообразу. Цей прийом знайде своє плідне застосування у творчості М. Колесси та Є. Станковича.

Парним твором до великої fis-moll'ної «Коломийки» є п'єса з циклу **«Твори для молоді» «Коломийка» d-moll**. Ця приваблива інструментальна мініатюра, зберігаючи типові ознаки фольклорного прообразу – дводольний метр, пружний ритм, характерна ладовість й фактурні прийоми, – ознайомлює початкуючих виконавців з атмосферою гуцульського народного танцю. Лірико-пісенна домінанта творчого мислення митця позначається як на творенні мелодико-інтонаційного матеріалу, так і на способах його розвитку. П'єса написана в тричастинній формі з типовим для композитора варіаційним типом розвитку музичного матеріалу. Головна тема, що за характером близька до коломийки-пісні, супроводжується ламаними інтервалами з вкрапленням прихованої поліфонії. Фактурно видозмінений середній епізод форми містить окремі моменти звуконаслідувань (звучання ансамблю «троїстих музик»), а змінна акцентованість ніби імітує характерне для гуцульських танців притопування.

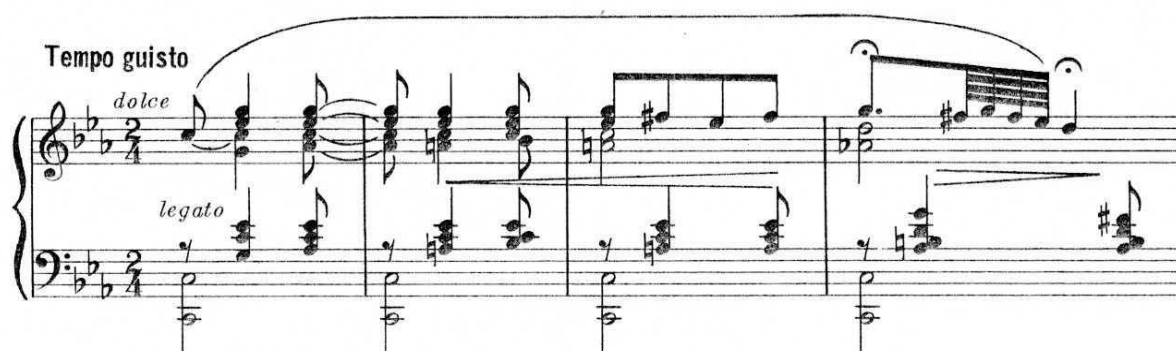
Поява такої п'єси Н.Нижанківського якісно збагатила педагогічний репертуар початківців впливанням в нього свіжих західноукраїнських мотивів. А весь цикл, за словами В. Барвінського, «був першою такого роду збіркою в Галичині, адресованою початкуючим піаністам» [6, с.49].

Деякі сучасники композитора (В.Барвінський, І.Соневіцький) згадують про наявність ще однієї, так званої «Концертної коломийки», яка спочатку входила до циклу «Великих варіацій» fis-moll, а згодом виконувалась автором і як самостійний твір. На жаль, ми не маємо змоги ознайомитися з цим твором, оскільки 1945 року повна колекція творів композитора була втрачена.

Ще одним зразком подолання прикладного характеру фольклорного прообразу стало перенесення окремих ознак коломийкового комплексу у сферу високоінтелектуального поліфонічного циклу прелюдії та фуги. **«Прелюдія та fuga на українську тему» c-moll** була написана у 1923 році як навчальний матеріал в класі контрапункту Й.Маркса. За образно-психологічним наповненням цей поліфонічний твір перегукується із солоспівом Нижанківського «Засумуй, трембіто». В основі прелюдії – тужлива, сповнена безмежного болю мелодія коломийкової метро-ритмічної структури. Прихована танцювальна жанровість



пісенної коломийки виявляється характерним синкопуванням першої фрази головної теми, багатой на фермати та мелізми, що за типом образності нагадує українські історичні пісні чи гуцульські співанки-хроніки. У фортепіанній фактурі переважає октавно-акордовий виклад, який насичений органними пунктами.



Фуга подвійна: перша тема (4-тактне речення) побудована на тій самій гуцульській мелодії, що й прелюдія; друга (двотактова) – на кварсектакордовій поспівці, запозиченій із середини прелюдії. Завдяки пунктирним вкрапленням друга тема фуги набуває героїко-вольових рис. У яскравій кульмінації циклу, яка припадає на кодус фуги, композитор використовує складні поліфонічні переплетення голосів, котрапунктичні зіставлення обох тем фуги, колосальні зростання фактурних та динамічних планів (аж до розщеплення клавіру до трьох нотонаосців). Всі ці засоби дозволили Нижанківському «симфонізувати» скромну пісенну тему, надати їй епічного відтінку. Таке сміливе подолання меж апріорно-канонічного фольклорного жанру стало багатообіцяючим кроком, що передбачив наступні узагальнюючі коломийкові «прозоріння» фортепіанної музики М. Колесси та А. Кос-Анатольського, опери Ю. Мейтуса «Украдене щастя», симфонічних композицій М. Скорика та Є. Станковича.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Булка Ю. Нестор Нижанківський / Ю. Булка. – К.: Музична Україна, 1972. – 39 с.
2. Булка Ю. Нестор Нижанківський. Життя і творчість / Ю. Булка. – Львів–Нью-Йорк: Вид-во М.П. Коць, 1997. – 60 с.
3. Гнатюк В. Коломийки Т. 1-3 / В. Гнатюк. Етнографічний збірник НТШ. – Львів, 1905-1907. – Т. 17-19. – 596 с.
4. Гординська-Каранович Д. Нестор Нижанківський / Д. Гординська-Каранович. Вибрані фортепіанні твори. – Нью-Йорк, 1984. – С. 3.
5. Ішук Я. Коломийка в українській фортепіанній музиці середини ХІХ – другої половини ХХ століть / Я. Ішук. Магістерська робота. – Львів, 2006. – 46 с.
6. Молчко У. Фортепіанна творчість Нестора Нижанківського / У. Молчко. – Дрогобич: Коло, 2001. – 66 с.
7. Сов'як Р. Остап Нижанківський. Нарис про життя і творчість / Р. Сов'як. – Дрогобич, 1994. – 87 с.
8. Франко І. Володимир Гнатюк. Коломийки. Т. II / І. Франко. Зібрання творів у 50 томах. – К.: Наукова думка, 1982. – Т. 37. – С. 147-149.

УДК 78.442

О.В. МІЗЮК

#### МАЙСТЕР ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ МІНІАТЮРИ

У статті визначено значення інструментальних мініатюр у концертному репертуарі видатного віолончеліста Емануеля Фойєрмана (1902-1942). Розглядаються інтерпретаторські принципи Е. Фойєрмана на прикладі його власних транскрипцій віртуозних п'єс для скрипки.

Проаналізовано найбільш відомі грамофонні та кінозаписи інструментальних мініатюр, зроблені віолончелістом протягом його життя.

*Здійснено спробу дати оцінку внеску Е.Фойєрмана в утвердженні віолончелі як солюючого інструмента на концертних сценах першої половини минулого століття.*

**Ключові слова:** *Е.Фойєрман, п'єси для віолончелі, віолончельні транскрипції віртуозних скрипкових п'єс.*

О.В. МИЗЮК

### МАСТЕР ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МИНИАТЮРЫ

*В статье определяется значение инструментальных миниатюр в концертном репертуаре выдающегося виолончелиста Эммануэля Фойерманна (1902-1942). Рассматриваются интерпретаторские принципы Э. Фойерманна на примере его собственных транскрипций виртуозных скрипичных пьес.*

*Проанализированы наиболее известные грампластинные и кинозаписи инструментальных миниатюр, сделанные виолончелистом.*

*Делается попытка оценить вклад Э. Фойерманна в процесс утверждения виолончели как солирующего инструмента на концертных сценах первой половины прошлого столетия.*

**Ключевые слова:** *Э. Фойерманн, пьесы для виолончели, виолончельные транскрипции виртуозных скрипичных пьес.*

O.V. MIZYUK

### MASTER OF INSTRUMENTAL MINIATURE

*The salon works in the concert repertoire of Emanuel Feuermann. The realization of interpretive principles of E. Feuermann in his own arrangements of virtuoso pieces for the violin*

*An analysis of Feuermann's most significant recordings of salon works.*

*Feuermann's contribution to the process of appreciating the cellist as a soloist on the concert stages of the first half of the last century.*

**Key words:** *E. Feuermann, salon works for cello, cello transcription of virtuoso pieces for violin.*

Виконавський талант видатного віолончелиста ХХ-го століття Емануеля Фойєрмана був універсальним та різностороннім. Вміння вибудувати драматургію великих музичних творів, чуйність справжнього ансамбліста поєднувались з майстерністю створювати яскраві образи в невеликих за розмірами віолончельних п'єсах. Необмежена свобода володіння інструментом дозволяли Фойєрманові блискуче виконувати віртуозні мініатюри, теплий звук та бездоганне відчуття музичної фрази робили його кантилену неповторною.

Як музикант Емануель Фойєрман формувався в добу, коли віолончель ще не зайняла належного їй місця на концертній естраді. На тогочасних сценах царювали скрипалі, піаністи та співаки. Пізніше у своїй незакінченій методичній праці «Нотатки з інтерпретації» Фойєрман визначить загальноприйнятий стандарт віолончельного виконавства початку минулого століття і як наслідок ставлення публіки до виконавців-віолончелістів: «Дряпання, брудний звук, бідність фразування, непередаване глісандо і навіть жахлива інтонація були характерними рисами віолончельної гри. Ніхто не уявляв можливості вислухати цілий сольний концерт віолончелиста – ну, хіба що декілька коротких соло; обробки гавоту, менуету чи адажіо, все загане з певним «шмальтцем». І хоча список славетних віолончелістів у той час вже прикрашали імена Д.Поппера, Ю.Кленгеля та навіть молодого П.Казальса – це були найімовірніше винятки; яскраві виконавці-віолончелісти були лиш невеликою групою поряд з цілою армією солістів-скрипалів.

У цей період особливою популярністю користуються виконавці-вундеркінди. Юні Яша Хейфец чи Міша Ельман дивували слухачів досконалою технікою та зрілою інтерпретацією складних музичних творів. Яскравим світлом запалилася і зірка маленького скрипаля Зигмунда Фойєрмана, старшого сина в родині Фойєрманів. Емануель, який був

свідком неспинного вдосконалення виконавської техніки свого брата, не міг уникнути скрипкової естетики і не сприймав свій власний інструмент як фізично вибагливіший через більші розміри. У тих самих «Нотатках з інтерпретації» Фойерман згадує, що в час, коли він почав концертувати, критиків шокувало, «що він грає на віолончелі як на скрипці, тому що вони звикли до прийнятого рівня гри на віолончелі», рівня, про який говорилося вище.

Невід'ємною складовою частиною Фойерманівського концертного репертуару початку 20-х років ХХ ст. є п'єси для скрипки. Деякі з них він буде часто виконувати протягом всієї кар'єри.

Поштовхом до транскрипцій віртуозних скрипкових мініатюр у ранньому періоді творчості музиканта стали три фактори – формування його музичної особистості під впливом близького знайомства зі скрипковою літературою; добре володіння верхніми регістрами віолончелі і досконалість техніки як правої, так і лівої руки; бажання поліпшити суспільну думку про можливість свого інструмента.

У той час не тільки Е.Фойерман старався довести, що можливості віолончелі набагато ширші, ніж було прийнято. Так, наприклад, в Берлінській філармонії існувала традиція: віолончеліст, який займає посаду концертмейстера групи, мав зазвати колегам власну транскрипцію «Циганських наспівів» П.Сарасате. І хоча Е.Фойерман ніколи не був музикантом оркестру Берлінської філармонії, це свого роду випробування привернуло його увагу. До нас дійшли дві версії обробки Е.Фойерманом першої, повільної частини «Циганських наспівів» П.Сарасате, записані віолончелістом в 1922 та 1927 роках. Ті записи, зроблені на тогочасних німецьких студіях, часом не дуже якісні, з невірним звуком дають можливість зрозуміти масштаб таланту артиста, простежити його творчий ріст, процес віднайдення особистої манери гри. Адже 20-ті роки – це час становлення виконавського стилю Е.Фойермана. І хоча в деталях транскрипції різняться (так, наприклад, на записі 1922 року для викладення основних тем Фойерман обирає скрипковий регістр, ніби максимально ускладнюючи завдання, а в записі 1927 року ці самі місця заграні октавою нижче), обидві інтерпретації вражають досконалістю техніки, бездоганною інтонацією, феєричністю виконання пасажів (у записі 1927 року віолончеліст навіть застосовує суто скрипковий прийом *pizzicato* лівою рукою у низхідному через весь гриф пасажі), майстерністю штрихів. Крізь хрипи старого запису можна почути безкінечну тугу пісень мандрівних музикантів – так Фойерман, вміло застосовуючи інтенсивну вібрацію та швидкі *glissandi*, імітує звучання циганської скрипки.

Хоч відомо, що в концертах Е.Фойерман виконував твір повністю, з якихось причин в обох випадках він обмежився записом тільки першої частини. У наш час віолончелісти намагаються повернути транскрипцію Емануеля Фойермана до концертного життя. Так, талановитий американський віолончеліст Брінтон Сміт, який є пропагандистом та дослідником творчості славетного виконавця, на вечорі пам'яті Фойермана, що відбувся в Нью-Йорку в кінці 2008 року, запропонував слухачам твір П.Сарасате повністю. Анонсуючи виконання, Б.Сміт наголосив, що власне так цей твір грав Фойерман на своїх концертах.

Довгий час лише відгуки рецензентів були основним джерелом інформації про долю опрацювання Фойерманом іншого твору Пабло Сарасате – «Сапатеадо». Зі статей радянських музикознавців, що були присутніми на концертах віолончеліста в Москві та Ленінграді в кінці 20-х років, можна дізнатися, що «Сапатеадо» Фойерман «виконував в оригінальній тональності, на відміну від інших віолончелістів, що грали цей твір квінтою нижче». [1, с. 258]. Але з виходом у 2001 році диска «Емануель Фойерман. Рідкісні записи 1934-1942» («Cello classics») у широкого кола шанувальників музики є можливість переконатися в майстерності віолончеліста. На диску представлений єдиний запис виконання Фойерманом власної транскрипції «Сапатеадо», що зберігся. Твір був записаний під час трансляції каліфорнійської радіопрограми «Крафт М'юзік Холл». Акомпанував Фойерманові піаніст Теодор Зайденберг. Якість запису невисока, тембри інструментів спотворені, але інтонаційна досконалість та легкість, з якою віолончеліст виконує п'єсу Сарасате, створюють незабутнє враження. Один з найяскравіших моментів цього виконання – пасажі *pizzicato* лівою рукою, зіграні настільки чітко та дзвінко, що в слухача виникає повна ілюзія стукоту підборів.

Згадки про ще одну обробку віртуозної п'єси для скрипки, яку грав Е.Фойерман, з'являються тільки на програмках концертів віолончеліста в Німеччині та Англії початку 20-х років ХХ-го сторіччя – це карколомно складний твір Ніколо Паганіні «I palpiti».

У репертуарі віолончеліста від перших днів його кар'єри чільне місце займали віртуозні твори, написані спеціально для віолончелі. Це насамперед мініатюри та концертні п'єси Д.Поппера, концертні п'єси А.Дворжака, К.Вебера, М.Бруха. Особливо часто у виконанні Е.Фойермана звучать п'єси Д.Поппера, дуже популярні у тогочасних віолончелістів і не менш актуальні в наші дні.

І в 20-ті, і в 30-ті роки минулого століття в концертах Фойерман виконує «Танець ельфів», «Прялку», «Іспанську серенаду», мініатюру «Метелик», урочисті «Угорську рапсодію» та «Концертний полонез». Майже всі ці твори були записані в період з 1921 по 1932 роки на німецьких студіях звукозапису. Так, «Танець ельфів» був записаний вісімнадцятирічним Фойерманом під час його першої спроби звукозапису 15 грудня 1921 року. У 1924 і в 1927 роках ним двічі була записана «Іспанська серенада», в 1926 році – «Близкучий полонез» та «Угорська рапсодія». Восени 1932 року віолончеліст записує «Метелик» та перезаписує «Угорську рапсодію». Записи двох останніх творів викликають особливий інтерес.

Коротенька п'єса «Метелик» стала справжньою перлиною в колекції записів Емануеля Фойермана. Дрібний бісер Фойерманівського *sautille* робить композиторський образ (метелика, що кружляє та тріпоче крильцями) майже зримим. Крім бездоганних штрихів – *sautille*, летючого *staccato*, враження безтілесності посилює знайдена віолончелістом тембральна барва – звук віолончелі нагадує легке людське дихання. Ця п'єса дає змогу оцінити майстерність як Фойермана-віртуоза, так і Фойермана-колориста. Партію фортепіано на записі виконав Арпат Шандор – один з акомпаніаторів Яші Хейфеца.

Виконання Фойерманом «Угорської рапсодії» Д.Поппера дозволило Анет Моро високо оцінити вміння віолончеліста відшукати приховані достоїнства у творі, який не вважається високохудожнім. Таким даром, продовжує Моро, володів і Яша Хейфец. Тож не даремно публіка так любила «салонні» п'єси в їхньому виконанні [6, с. 303].

Дійсно, дві версії «Угорської рапсодії» – записи 1926 та 1932 років – приваблюють природною імпровізаційністю та віртуозним блиском. І якщо, безумовно, рівень якості запису 1932 року вищий (це і не дивно, у 30-х роках процес звукозапису був набагато досконалішим, що пов'язано з винайденням мікрофону), то рівень якості виконання в обох випадках надзвичайно високий. У повільних речитативних частинах віолончеліст ніде не втрачає почуття міри; у записі 1932 року ці фрагменти звучать більш епічно, тоді як у версії 1926 року настрої більш елегійний. Швидкі, танцювальні частини, в яких Фойерман демонструє ідеальне *sautille* та швидке *spiccato* – це вихор бадьорості та життєрадісності. Особливо яскраво звучать пасажі, де мелодичний хід проходить у басу. У версії 1932 року швидкі фрагменти виконані більш легким летючим штрихом, тоді як штрихи, застосовані віолончелістом в швидких частинах «Угорської рапсодії» у записі 1926 року, більш пружні, «м'ясисті». В обох випадках Фойерманові акомпанує невеликий оркестр. У записі 1926 року – це група музикантів з оркестру Берлінської державної опери під керівництвом Міхаеля Таубе. У 1932 році віолончеліст записує п'єсу Д.Поппера в супроводі оркестру, що складався з музикантів Берлінської філармонії, яким диригував Пауль Клетцкі.

Під час свого другого турне на Далекий Схід у 1936 році на японській студії Ніппонофон Фойерман записує цілу низку «салонних» п'єс в основному кантиленного характеру. Серед них «Лебідь» К.Сен-Санса, «Мелодія» А.Рубінштейна, «Сентиментальний вальс» П.Чайковського та Мі-бемоль мажорний «Ноктюрн» Ф.Шопена. (Партію фортепіано виконує його тодішній постійний акомпаніатор піаніст і диригент Вольфганг Ребнер).

«Ноктюрн» Ф.Шопена віолончеліст записує вже втретє (дві попередні версії були зроблені в 1921 та 1927 роках). Він використовує обробку Д.Поппера, але вносить свої редакційні правки.

Ностальгійна музика Шопенівського «Ноктюрну» дозволяє нам побачити іншого Фойермана – Фойермана-лірика. Віолончеліст виконує п'єсу, роблячи порівняно мало темпових відхилень. Про цей ступінь свободи, доступний лише великим митцям, Ф.Ліст

писав: «Ти бачиш дерево - його листя підкорюється найменшому подиху вітру, між тим його стовбур зберігає свою попередню форму» [2, с. 239].

Порівнюючи виконання «Ноктюрну» Е. Фойерманом з виконанням цього твору видатними віолончелістами, зафіксованими в записі в різні роки ХХ ст. – Пабло Казальса (запис 1926 року), Д Шафрана (запис 1982 року), запис, зроблений Д.Л. Вебером в наші дні – можна без перебільшення сказати, що Фойерманові вдалося найточніше передати почуття, яке сам Шопен у своїх бесідах з Ф.Лістом називав польським словом «zal» і яке «складало основу його серця» [2, с. 93], живлячи його творчість.

Безкінечна ніжність, легкий сум за тим, що не збулося, охоплюють з перших нот звучання віолончелі майстра. Несподівано підкреслюючи танцювальність однієї з невеликих фраз, Е.Фойерман створює ілюзію відзвука блискучого та урочистого полонезу, принесеного вітром з далекого балу. Коротка мить – і знову світлий смуток огортає душу слухача, пронизаний вечірнім сонцем спокій розливається навкруги. Виконання Е.Фойерманом Мі-бемоль мажорного «Ноктюрну» можна назвати однією з найбільш зворушливих та поетичних картин світової виконавської скарбниці.

У репертуарі Е.Фойермана був ще один твір Ф.Шопена – власна редакція «Інтродукції та блискучого полонезу», який був записаний у 1939 році на американській студії RCA Victor. Цей твір прозвучить на останньому в житті Е.Фойермана сольному концерті, що відбувся в кінці березня 1942 року в філадельфійському Кертіс-інституті. Його інтерпретація «Інтродукції та блискучого полонезу» стала свого роду еталоном – через 30 років після смерті виконавця рецензент у захопленому відгуку на виступ іншого видатного віолончеліста ХХ століття Валентина Фейгіна, бажаючи дати найвищу оцінку, прирівнює виконання Шопенівського твору Фейгіним до виконання Фойермана.

На жаль, обсяг статті не дає можливості приділити увагу всім п'єсам з широкого репертуару Е. Фойермана. Але не можна не сказати хоч би кілька слів про єдине відео-свідчення виконавської майстерності віолончеліста.

Семихвилинний чорно-білий фільм кінця 1941 року представляє Е. Фойермана, що виконує у приміщенні кіностудії дві п'єси – «Рондо» А. Дворжака та «Прялку» Д. Поппера (обидва твори з відчутними купюрами) в супроводі піаніста Теодора Зайденберга. Це був фрагмент повнометражного просвітницького фільму «Музична пригода», в якому, крім Емануеля Фойермана, з'являлися інші відомі виконавці – інструменталісти та співаки.



Деякі розбіжності між звучанням і картинкою наштовхнули музикознавців на припущення, що звукозапис та кінозйомки проводилися в різний час, найімовніше «саундтрек» був записаний раніше.

Так, наприклад, один з пасажів в «Рондо», судячи зі звучання, зіграний на «Ля» струні; проте камера фіксує Фойермана, що грає цей хід на струні «Ре» [7].

Проте цей фільм дає нам унікальну змогу побачити на власні очі видатного віолончеліста, скласти уявлення про його постановку та унікальну манеру гри.

Що вражає найбільше – це відсутність найменшого фізичного зусилля, абсолютна природність рухів. Підозріння, що певна розслабленість спричинена тим, що віолончеліст тільки «ілюструє» перед камерою записаний попередньо звук, спростовують багаточисленні фотографії з концертів та репетицій, які підтверджують, що власне такою, позбавленою будь-якої напруги, була звична манера гри Фойермана. Єдине, чого бракувало свідкам його виступів, – це звички втягувати щоки під час грання. Протягом всього фільму Фойерман лише один раз опускає очі на струни, починаючи «Прялку». Весь інший час його погляд безтурботно блукає по студії – Фойерман зорозво не контролює бездоганну роботу рук.

Ще одна цікава деталь – віолончеліст інтенсивно використовує верхню частину смичка. Так, наприклад, *sautille* він грає досить високо у верхній половині, швидше ближче до шпича, ніж до середини смичка.

Підсумовуючи, хотілось би сказати, що записи віолончельних мініатюр, зроблені Е.Фойерманом протягом 20-30-х років минулого століття, дають нам змогу говорити про віолончеліста як про майстра невеликих жанрових п'єс, що володів чудовим талантом перевтілення, вмів створити вражаючий образ, розкрити безліч найделікатніших відтінків настрою.

Переглядаючи афіші виступів віолончеліста, можна зауважити, що він завжди старався завершити сольний концерт декількома «легкими» п'єсами, якою би серйозною не була основна програма. Можливо, власне «легкі» п'єси, виконані Фойерманом на найвищому художньому рівні, відіграли важливу роль у процесі завоювання його інструментом значно ширшої аудиторії слухачів, утвердженні віолончелі на великій концертній естраді.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Гинзбург Л.С. История виолончельного искусства : в 4 т. / Лев Соломонович Гинзбург – Москва: Музыка, 1978. - Кн. 4: Зарубежное виолончельное искусство XIX-XX веков. - 407 с.
2. Коптяев А.П. Музыка и культура: Сб. муз.-ист. и муз.-крит. ст. /Александр Петрович Коптяев. – Москва–Лейпциг: Издатель П.Юргенсон, 1903. – 279 с.
3. Лист Ф. Ф.Шопен /Ференц Лист; [Пер. с франц. С.А.Семеновского]. – Москва: Музгиз, 1956. – 430 с.
4. Худoley И. На концертах Валентина Фейгина /И.Худoley // Советская музыка. - 1973. - №11. – С. 70 - 72.
5. Itzkoff S.W. Emanuel Feuermann, virtuoso /Seymour W. Itzkoff. – The University of Alabama Press, 1979. – 247 p.
6. Morreau A. Emanuel Feuermann /Annette Morreau. - Yale University Press, 2002. – 420 p.
7. Brinton Averil Smith. The Physical and Interpretive Technique of Emanuel Feuermann : Doctoral thesis, Juilliard School of Music. - New York, 1997. - 65 p. (Матеріал з Інтернету).

### ДОДАТОК

П'єси, що входили в репертуар віолончеліста (список творів, що найчастіше виконувались на концертах, під час радіотрансляцій та були записані):

**Й. С. Бах.** Арія з третьої сюїти.

**Й. С. Бах – Ш. Гуно.** Ave Maria.

**М. Брух.** Kol nidrei.

**К. Глюк.** Мелодія.

**Е. Гранадос.** Іспанський танець. Інтермецо.

**К. Давидов.** Біля фонтана.

**А. Дворжак.** Рондо. Лісова тиша.

**Ц. Кюї.** Контабиле. Східна мелодія.

**Д. Поппер.** Танець ельфів. Іспанська серенада. Угорська рапсодія. Концертний полонез. Метелик. Прялка.

**П. Сарасате.** Циганські наспіви. Сапатеадо.

**К. Сен-Санс.** Allegro appassionato. Лебідь.

**П. Чайковський.** Сентиментальний вальс.

**Ф. Шопен.** Ноктюрн ми бемоль мажор. Вальс ля мінор. Інтродукція і блискучий полонез.

**Ф. Шуберт.** Ave Maria.

УДК 78.27 (Укр.)

Я.Р. ГОРАК

### **ВОЛОДИМИР САДОВСЬКИЙ ТА СТАНІСЛАВ ЛЮДКЕВИЧ: ДО ХАРАКТЕРИСТИКИ ВЗАЄМИН**

*У статті зроблена спроба якнайповніше зібрати і систематизувати факти майже 40-річних контактів священика, диригента, музичного критика Володимира Садовського і композитора Станіслава Людкевича в різних сферах музичного життя Галичини першої половини ХХ ст.: музично-громадській, видавничій, науковій, диригентській, музично-критичній. Зібраний матеріал показує, що взаємини обох митців були взаєминами однодумців, які своєю діяльністю в різних галузях музичного життя сприяли його активізації і професіоналізації.*

**Ключові слова:** Володимир Садовський, Станіслав Людкевич, «Союз співацьких і музичних товариств», «Артистичний вістник», Андрей Шептицький, Львівський архієпархіальний собор.

Я.Р. ГОРАК.

### **ВЛАДИМИР САДОВСКИЙ И СТАНИСЛАВ ЛЮДКЕВИЧ: К ХАРАКТЕРИСТИКЕ ВЗАИМООТНОШЕНИЙ**

*В статье впервые возможно полно собраны и систематизированы факты почти 40-летних контактов священника, дирижера, музыкального критика Владимира Садовского и композитора Станислава Людкевича в разных сферах музыкальной жизни Галичины первой половины ХХ в.: музыкально-общественной, издательской, научной, дирижерской, музыкально-критической. Собранный материал доказывает, что контакты эти были взаимоотношениями однодумцев, которые своей деятельностью в разных сферах музыкальной жизни способствовали ее активизации и профессионализации.*

**Ключевые слова:** Владимир Садовский, Станислав Людкевич, «Союз певческих и музыкальных обществ», «Артистический вестник», Андрей Шептицкий, Львовский архиепархиальный собор.

Y.R. HORAK

### **VOLODYMYR SADOVSKYI AND STANISLAV LIUDKEVYCH: TO THE CHARACTERISTIC OF RELATIONSHIPS**

*For the first time, the article attempts to gather and systematize the facts of 40-year contacts between V. Sadovskyi and S. Liudkevych. The contacts occurred in the various spheres of music life in Galicia of the first half of the XXth century, such as music and public, publishing, scientific, conductor, and music and critical spheres. The gathered materials reveal the relationships between the both artists as the ones of adherents, whose activity in the various spheres of music life assisted its activation and raise of professionalism.*

**Key words:** *Volodymyr Sadovskyi, Stanislav Liudkevych, Andrei Sheptytskyi, «The Union of Singers and Music Societies», Lviv Archdiocese Convocation.*

До кола багатолітніх друзів С.Людкевича, його однодумців і помічників у багатогранній діяльності належав Володимир Домет Садовський (1865-1940). Поза принагідними згадками прізвища В.Садовського у зв'язку з редагуванням С.Людкевичем «Артистичного вістника» їх взаємини не досліджувалися окремо. У першому томі монографії про С.Людкевича З.Штундер [24] подає дещо більше фактажу, однак і він не вичерпує повної картини їх взаємин. Мета статті – на основі доступних матеріалів якомога повніше окреслити історію їх стосунків. Актуальність реалізації такої мети двояка: передовсім цим збагачуються скупо розроблені нині монографічні огляди контактів С.Людкевича з різними митцями. Крім того, дослідження цих взаємин спонукає глибше вникнути у матеріали, пов'язані з малодослідженою нині постаттю В.Садовського, і збагатити деякі факти біографії С.Людкевича.

Точної дати і місця знайомства В.Садовського із С.Людкевичем невідомо. Фактичний джерельний матеріал дає підстави здогадуватися, що датою їх знайомства стали 1901-1902 роки. Раніше, правда, доля обох митців була пов'язана зі Львовом, але хронологічно їх перебування у столиці Галичини не збігалося: С.Людкевич прибув до Львова на навчання в університеті 1897 року, а В.Садовський був тут впродовж 1887-1891 рр. питомцем духовної семінарії.

29.06.1901 року зібралися у львівському приміщенні «Руської Бесіди» відпоручники всіх «Боянів» для обговорення питання спільної організації. Після дискусій шляхом голосування було утворено «Союз співацьких і музичних товариств». До комітету для створення статуту нової організації увійшли В.Шухевич, С.Федак, О.Нижанківський, Я.Вітошинський, Ф.Колесса і С.Людкевич. В.Садовський не міг брати участі в цьому з'їзді, оскільки лише 30.06. 1901 р. він виїхав з Відня до Перемишля, де мав обійняти посаду військового капелана. Однак питання організації подібного музичного «Союзу», який би організував, централізував у своїх руках музичне життя і музичну освіту в Галичині, було теж в колі його музично-громадських інтересів і метою його цілеспрямованої праці. Ще 1899 року, перебуваючи у Відні, він ініціював з'їзд галицьких музикантів з метою створення такого «Союзу», однак ініціатива ця не була належно підхоплена. Тому факт утворення «Союзу Боянів» мав бути ним радо сприйнятий і стати стимулом до активної діяльності. Що саме так і було – ілюструє стаття В.Садовського «В справі «Союза співачких і музичних товариств», яка, хоч і опублікована пізніше – 1904 року, великою мірою розкриває події попередніх років, і ці події є дороговказом для простеження взаємин В.Садовського з С.Людкевичем у той період.

Справа зі статутом «Союзу співацьких і музичних товариств» не пішла так швидко, як того сподівалися: перший варіант документа, запропонований для затвердження, намісництво відхилило. Робота над виправленням і повторним поданням на затвердження затягнулася так, що статут було затверджено лише 15 травня 1903 року. За той час «Союз» не міг оголосити про свої перші загальні збори, і тому так вийшло, що від часу створення «Союзу...» до тих перших зборів минуло 2 роки. Про перебіг офіційного затвердження статуту «Союзу співацьких і музичних товариств» преса не подавала ніякої інформації. Тому не дивно, що діячі в Перемишлі (в т.ч. В.Садовський) не були належно поінформовані, а навіть (як показує названа вище стаття В.Садовського) підозрювали львівських діячів у пасивності та індіферентності у провадженні початої справи.

Тому в Перемишлі вирішили взяти справу у свої руки. В.Садовський пише про це так: «Серед такого невідрадного настрою між рускою музикальною публікою з'їхався за попередньою умовою тісніший гурток музиків в Перемишлі дня 21 грудня 1902 року, 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 раціональнійше 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.» [14, ч. 235,



с. 1-2]. В.Садовський не вказує, хто саме прибув на той з'їзд у Перемишлі. З.Штундер називає серед запрошених О.Нижанківського, Д.Січинського, Й.Кишакевича, Ф.Колессу і С.Людкевича, але останній на з'їзд не приїхав [24, с. 164-165]. Цей факт засвідчує, що обидва митці на той час були знайомі. Причина ж відсутності С.Людкевича на тих зборах впливає з дальшого опису В.Садовського перебігу подій: «Загадане кількома охочими до роботи людьми діло було вже недалеко до зреалізованя, та з видавництвом часописи треба було конечно здержати ся, бо тим часом львівський комітет, а бодай деякі члени его, що не хотіли себе дати перебігти кружкови редакційному, «відозвою» з дня 10 червня 1903 повідомили руский загал не лиш про зложенє, але навіть про довершене затвердженє статута «Союза співацких і музичних товариств» (2 мая 1903 р.), скликаючи рівночасно всі музичні і співацкі товариства на перші загальні збори до Львова на 28 червня 1903» [14, ч. 235, с. 2]. Згадана В.Садовським «Відозва» з датою «у Львові дня 10 червня 1903» справді була опублікована, і «основателями», підписаними під цим документом, були В.Шухевич, С.Федак, Я.Витошинський, О.Бережницький, Р.Ганінчак і С.Людкевич [1, с. 3]. Таким чином, С.Людкевич не прибув на з'їзд у Перемишлі, бо в тому ж напрямку працював з гуртом львівських діячів. Виглядає так, що два гуртки – Перемишльський (з В.Садовським) і Львівський (з С.Людкевичем) – незалежно один від одного працювали (а з наведених слів В.Садовського проглядає і певна конкуренція, змагання між ними) для одної мети – закладин «Союзу» з подальшим відкриттям під його патронатом музичної школи.

Перші загальні збори «Союзу співацких і музичних товариств» відбулися 28 червня 1903 року. В.Садовський був на цих зборах відпоручником від «Перемиського Бояна», С.Людкевич як автор статуту теж брав у них участь. За рукописним протоколом, на цих зборах В.Садовський виступав «в справі формальній і вносить, щоби найперше перевести дискусію над статутом» [21, ар.2-3.], однак його внесення було відхилене. При виборах Виділу на цьому ж засіданні В. Садовський, набравши 14 голосів, стає виділовим у новообраному Виділі «Союзу...» [21, арк.2-3.]. Друкований варіант звіту про ці збори подає також цікаву деталь: після перелічення обраних до Виділу «дальше ухвалено: вже із слідуєчим роком [Формулювання неясне – чи йдеться про навчальний рік з вересня 1903 р., чи про 1904 рік. – Я.Г.] заложити бодай найнижший курс музичної школи, при чім прийнято внесок делег[ата] «Перемиського Бояна» о. В.Садовського, щоби поробити кроки в ціли зміни устава в тім напрямі, аби «Союз» мав право заснувати консерваторію музичну. Відтак ухвалено по можности вже із слідуєчим роком до видаваня музичної часописи, а вкінци: змінити ще сего року устав товариства по вислуханю гадок усіх «Боянів» і кружків співацких і музичних» [10, с. 3]. Після обрання Виділу, згідно з рукописним протоколом, «п. Людкевич порушує квестию заснованя школи музичної «Союза» і порозумітися з тов[ариством] «Сокіл», яке в тій справі дещо зробили. П[ан] Шухевич противить ся тому. П[ан] Людкевич пропонує до свого додаток іменно, щоб поручено Виділови отворене музичної школи вже з 1 вересня 1903. Внесенє п[ана] Людкевича ухвалено» [21, арк.3]. Таким чином, історія створення організації «Союзу співацких і музичних товариств» у Львові і участь обох митців у цьому процесі показує, що, незважаючи на перебування в різних містах (Перемишлі і Львові), обоє вже на початку взаємин виявилися однодумцями, працюючи з різними колами діячів (які ще й конкурували між собою) для здійснення однієї суспільно необхідної мети.

У зв'язку з перебуванням впродовж року від 1 жовтня 1903р на військовій службі у Відні С.Людкевич не відвідував засідань «Союзу співацких і музичних товариств». Лише один раз (27.05.1904) за весь цей час фіксують «протоколи» присутність на засіданнях В.Садовського. Навчальний рік 1903-1904 рр. В.Садовський працює у Перемишлі як учитель співу у дівочому ліцеї (згодом – Руський Інститут для дівчат) [13, с. 1; 19, с. 76-77]. Після повернення з військової служби до Перемишля С.Людкевич починає педагогічну працю в Українській перемишльській гімназії і в цьому ж Руському інституті для дівчат.

Почавши від зламу століть, В.Садовський наполегливо працює над здійсненням давньої мрії – видання музичного часопису. 1904 року йому вдалося зорганізувати видання «Альманаху музичного», який був літературною частиною «Першого ілюстрованого календаря музичного» і виходив за редакцією Ромуальда Зарицького – перемишльського приятеля В.Садовського.

Видання виходило впродовж 1904-1907 років. На жаль, документально його історія докладно не простежена і немає можливості констатувати причетність до того видання С.Людкевича і його співпраці з В.Садовським. У виданні «Альманаху...» за 1904 рік (повторене другим накладом в 1905р.) більшість становили статті В.Садовського, однак тут поміщено і статтю С.Людкевича «Про розвій та сучасне становисько т.зв. програмової музики».

Значно ширше розвинулася і більше відомою є співпраця обох митців у журналі «Артистичний вістник», ініціатором видання і співвидавцем якого був В.Садовський. Першою відомою документальною згадкою роботи В.Садовського в напрямку видання такого мистецького журналу є його лист від 16.08.1904р. до невстановленого адресата, в якому В.Садовський детально обговорює ціни на папір, друк нотних додатків, тиражу, транспортування тиражу з Перемишля до Львова [22, арк.1-2]. Згодом до справи видавництва В.Садовський залучає Анатолія Вахнянина як голову «Союзу співацьких і музичних товариств» і директора Вищого музичного інституту. Не без впливу В.Садовського, з ініціативи А.Вахнянина 28.09 1904 року було створено видавничу спілку, яка б мала видавати «Артистичний вістник». На жаль, допис, який інформує про створення цієї видавничої спілки, не подає бодай якогось переліку її членів, але ось як зазначає «контури» і потребу майбутнього видання [9, с. 3]. Після повернення до Перемишля С.Людкевича, в листі до А.Вахнянина 21.10. 1904 р. В.Садовський рекомендує свого приятеля на посаду редактора [3, с. 156]. У тому ж листі обговорюється ініціатива видання альманаху в Перемишлі, і В.Садовський категорично наполягає на виданні журналу у Львові. Остаточою відповідальним редактором журналу став Олександр Бережницький, а співредакторами – Іван Труш (пластичне мистецтво) та Станіслав Людкевич (музична частина). На засіданні Виділу «Союзу співацьких і музичних товариств» 23.11.1904 року «на внесенне п[ана] Голови [А.Вахнянина – Я.Г.] ухвалено одногосно приступити до Спілки Видавничої «Арт[истичного] вісника» з квотою 60 К[орон] і поручено єї панови Касирови виплатити на жадане адміністрації «Арт[истичного] Вісника» [21, арк.8]. «Союз співацьких і музичних товариств» став офіційним видавцем журналу. З листа В.Садовського до А.Вахнянина від 4 січня 1905 року випливає, що поява першого номера була результатом копіткої праці, хоч були і недоліки. У тому ж листі В.Садовський скаржиться, що «з Сясьом [С.Людкевичем. – Я.Г.] робота справді не легка! Він до того все мені грозить, що усуне ся зовсім, бо не має охоти!» [3, с. 160]. Наполегливу редакторську працю засвідчують також збережені матеріали архіву «Артистичного вісника»: рукописні варіанти обкладинок, реклам на форзацах, правлені і переписані начисто статті, які увійдуть в номер, а також відсіяні від друку [21, арк.10-18].

Співпраця В.Садовського з С.Людкевичем у «Артистичному вістнику» втілилась у співавторстві деяких опублікованих матеріалів. Так, в перших номерах журналу поміщена стаття «Наші видавництва і музикалії за останні літа (1900-1905)», написана ними. Для публікації в «Артистичному вістнику» В.Садовський ще восени 1904р. (як засвідчує лист до А.Вахнянина від 21.10.1904р [3, с. 157]) здійснив переклад відгуку Г.Берліоза про Д.Бортнянського, опублікованого в травневому зошиті журналу під назвою «Hector Berlioz про хор Придворної капелії в Петербурзі та про Бортнянського» і помилково приписуваний сучасними дослідниками С.Людкевичу [20, с. 254].

У 10 зошиті «Артистичного вісника» 1905 року без зазначення авторства і без кінця надруковано статтю «Наші шкільні співаники» [8], яку вважають статтею С.Людкевича і передруковують серед корпусу його праць [6, с. 257-259]. Тим часом у рукописному архіві Й.Кишакевича, переданого недавно до відділення «Палац мистецтв» ЛННБ ім. В.Стефаніка<sup>1</sup>, віднайшовся рукопис варіанта цієї статті з назвою на обкладинці «Вступне слово до співаників», написаний рукою В.Садовського у шкільному зошиті в лінійку [З цього рукопису матеріал передруковано: 2, с. 34-37]. Ця знахідка дає підстави припускати, що стаття або писалася у співавторстві з В.Садовським, або С.Людкевич використав матеріал В.Садовського, дещо дослівно залишивши, а в основній частині написавши новий текст. Віднайдення

<sup>1</sup> На момент написання статті архів ще не опрацьований для бібліотечних фондів, тому не маємо змоги вказати його координат (№ фонду, опису, справи).

рукопису цієї статті проливає світло на дальше її призначення. Разом з рукописом статті зберігся також рукопис підручника під заголовком «Елементарна теорія музики і співу для ужитку шкіл народних. Додаток до співаників укладу Людкевича і Домета». Весь рукопис підручника, написаного В.Садовським, завершує датування: «Перемишль 9-11 лютого 1907». Підзаголовок посібника – «Додаток до співаників укладу Людкевича і Домета» – свідчить, що, пишучи підручник, В. Садовський розраховував на підтримку і допомогу С. Людкевича, якого в той час у Перемишлі не було (він перебував на навчанні у Відні і лише восени 1908 року повернувся до українського міста). За відсутністю документальних джерел сьогодні важко сказати, як склалася спільна робота далі: чи підтримав С. Людкевич ініціативу В.Садовського стосовно дальшої роботи над підручником. Очевидно, наявність рукописного підручника і рукописної версії статті показує, що все це мислилося авторами як єдина цілісна праця, де стаття «Наші шкільні співаники» (у рукописі – «Вступне слово до співаників») мала бути вступом, після якого йшов сам співаник і, врешті, підручник як прикладний матеріал, який завершує всю цілість.

Окрім статейного матеріалу, «Артистичний вістник» містив ще й музичні додатки – нотні тексти творів різних жанрів, обробок і т.і. В.Садовський і С.Людкевич доклали творчої праці і для цих додатків: коляду «Бог предвічний народився (напів з Тернопільщини)» у версіях для чоловічого хору (C-dur) та мішаного хору (A-dur) гармонізував В.Садовський, а коляду «Нова радість стала (Напів з Ярославщини)» для мішаного хору (A-dur) – С.Людкевич. Поруч з «Ранньою молитвою» П.Чайковського (з «Дитячого альбому») та мелодіями кількох народних пісень ці обробки склали окремо виданий «Музичний Додаток до «Артистичного Вістника» за рік 1905». Одна із архівних справ містить рукописи згаданих обробок В.Садовського та С.Людкевича. Ці рукописи вказують дату і місце здійснення обробки В.Садовським – Перемишль, 14.12.1904 року [23].

Проживаючи поруч у Перемишлі, В.Садовський і С.Людкевич впродовж 1905-1906 рр. є учасниками різних імпрез. Так, від кінця грудня до 10 лютого 1906 року у Перемишлі давав вистави театр «Руської бесіди» під керівництвом Миколи Садовського. Сюди ж прибули з часом для виступів Марія Заньковецька та Северин Паньківський. Названих театральних діячів гостинно приймали в помешканні С.Людкевича і в присутності В.Садовського. 5 травня 1906 р. у Перемишлі давав концерт як бандурист Гнат Хоткевич, а після концерту задніпрянський гість відвідав помешкання В.Садовського разом з С.Людкевичем [24, с. 173].

Впродовж 1906-1913 рр. не маємо ніяких документально підтверджених фактів взаємин між С.Людкевичем та В.Садовським. Якоюсь мірою цю прогалину заповнюють опубліковані на шпальтах преси рецензії В.Садовського на концерти у Перемишлі та Львові, де виконувалися твори С.Людкевича. Рецензій тих небагато, і критик у них дає не стільки характеристику самого твору свого колеги, скільки характеристику виконань. Такими є рецензії «Рефлексії з приводу одного концерту» (1907р.) та «Концерт на дохід 101» (1911), де йдеться про виконання «Пісні побіди» (інша назва – «Вічний революціонер») С.Людкевича на слова І.Франка для хору в супроводі фортепіано в чотири руки. Про виконання солоспіву С.Людкевича «Черемоше, брате мій» Модестом Менцинським йдеться у двох рецензіях В.Садовського на перемишльські концерти співака 1909 та 1912 рр. [15; 16].

Принагідні подяки, згадки про В.Садовського в статтях С.Людкевича пізніших років натякають на спільні зацікавлення обох митців у роки перед першою світовою війною. Одним з таких зацікавлень було створення музично-теоретичних підручників. С.Людкевич як тогочасний директор Вищого музичного інституту розумів необхідність їх створення та поширення і впродовж 1912-1913рр. працював над створенням підручника «Загальні основи музики». У передмові до підручника, написаній 1913 року, С. Людкевич зазначає: «Уважаю своїм обов'язком зазначити, що в деяких партіях використав я деякі думки й помисли з рукописного невикінченого підручника «Загальної науки музики» о. В. Домета Садовського, який ласкаво відступив його для мого ужитку» [7, с. 4]. Названий С.Людкевичем підручник В.Садовського, на жаль, не зберігся.

Перша світова війна розкидала приятелів. Мобілізований до війська, С.Людкевич мусив залишити посаду директора Вищого музичного інституту. Попавши відтак до

російського полону, відбував його у Туркестані, у Перовську, а до Львова повернувся лише 27.02.1918р. В.Садовський був засланий до Сибіру, де перебував впродовж 7 років і лише 1921 року повернувся до Львова. Ніяких звісток про контакти митців протягом цих 7 років (1914-1921) поки не виявлено. Тим ціннішою є згадка С.Людкевича у статті «Бібліографія творів М.Вербицького» з 1920 року про побачені ним ще перед війною в бібліотеці В.Садовського автографи симфоній та полонезів М.Вербицького [5, с. 308-309]. С.Людкевич писав, що автографи недоступні йому в момент написання статті, оскільки «бібліотека неприсутнього досі Садовського спакована і опечатана від кількох місяців для висилки її до Українського Національного музею у Львові» [5, с. 309]. Наведена цитата свідчить, що С.Людкевич користав з досить масштабної і солідної бібліотеки свого колеги<sup>1</sup> і, розуміючи її цінність, клопотався нею в роки воєнної завірюхи, залишивши для дослідника важливу інформацію про долю бібліотеки в той період.

Після повернення В.Садовського із заслання С.Людкевич консультувався з приятелем у справі видання друком «Збірника літургічних і церковних пісень на основі народних напівів» власного упорядкування і опрацювання. Збірник вийшов 1922 року, у передмові С.Людкевич зазначив подяку «о. В.Садовському за його кілька цінних заміток, якими я міг ще в останню хвилину перед друкуванням збірника покористуватися» [6, с. 251].

1926 року В.Садовський разом з о. Т.Войнаровським, о. Д.Лопатинським та о. Г.Костельником входить до комітету, який організував ювілейну академію в честь 25-літнього ювілею вступлення на митрополичий престіл Андрея Шептицького. Про відзначення цього ювілею і свою участь в ньому В.Садовський написав у окремій замітці-рецензії. За цією публікацією, після вітальної промови С.Федака «обновлений а вишколений хор Львівського Бояна під вправною і умілою батугою свого діригента Д-ра Стан. Людкевича виконав два октети Дм.Бортнянського, на 2 точку «Се нині благословіте Господа», а на закінчення «Кто взидет на гору Господню». Невмовкаючи оплески були щирим признанням для співацької дружини, як і для її діригента. Виконання сих двох октетів, як і в муж. хорі питомців виведення псалми Бортнянського «Услышить Тя Господь», було рівночасно ювілейним святкуванням нашого церковного музика Дмитра Бортнянського перед ширшим загалом нашого народу» [17, с. 105]. Музичну сторону свята доповнив також виступ скрипаля Є. Перфецького у фортепіанному супроводі композитора В.Барвінського. Центром свята була промова Г.Костельника «Нова епоха нашої Церкви». «Святочний, а при тім сердечний настрій довершила коротенька прощальна промова о. Вол. Дом. Садовського до Ювілята від Комітету» [17, с. 106-107].

2 червня 1929 року В.Садовський разом з С.Людкевичем, С.Федаком, М.Волошином, Б.Вахнянином та І.Охримовичем взяв участь у святкуванні століття заснування першого мистецького хору в Галичині при греко-католицькій Катедрі в Перемишлі. С.Людкевич був одним з ініціаторів проведення цього концерту. Дописи преси називають С.Федака, В. Садовського, І.Охримовича та С. Людкевича «заслуженими піонерами нашої співацької культури», а «публика витала оваційно появу старших диригентів як д-ра Ст. Федака і о. Садовського» [18, с.4]. «На першу часть програми припали церковні твори Вербицького [«Алилуя», «Іже херувими», «Тебе поем», «Отче наш» –Я.Г.], Лаврівського і Бортнянського, дириговані по черзі д-ром Федаком, о. Садовським, І Охримовичем і д-ром Людкевичем, – читасмо в одній з рецензій на концерт. – [...] В виведенні д-ра Федака і о. Садовського ближчих до церковних традицій і багатших в пієтизм, зискали ці твори на стилю і поставили відразу настрій концерту на відповідний рівень. Видно в цих диригентів руку досвідних і обізнаних з хором мистців, і приходиться лише жаліти, що так рідко появляються вони на концертній

<sup>1</sup> Нині бібліотека В.Садовського в цілості не збереглася, однак певне (хоч далеко неповне) уявлення про неї дають збережені списки цієї бібліотеки, зроблені її власником: один такий список під назвою «Содержання бібліотеки музикальної і духовних композицій» зберігся у ЦДІА України у Львові [22, арк. 39-68] з описом 256 видань. Інший список з переліком 245 видань під назвою «Список книжок музичної бібліотеки Володимира Садовського» зберігся у відділенні «Палац мистецтв ім. Т. і О. Антоновичів ЛННБ ім. В.Стефаника НАНУ».

естраді» [4, с. 5]. У другій частині звучали твори А.Вахнянина, В.Матюка, І.Лаврівського, а також М.Леонтовича («Льодолом» і «Літні тони») у виконанні сполучених хорів Львівського та перемишльського «Боянів» під диригентурою С.Людкевича.

Впродовж останніх років життя (1939-1940) В.Садовський спільно з Й.Кишакевичем підготовляли матеріали з церковного співу – «правила» і «Декрет», – які мали бути розглянуті і затверджені на Львівському архієпархіальному соборі. Про те, що В.Садовський був співавтором «Правил», недвозначно серед обговорення констатує митрополит А.Шептицький, який, за протоколом пізнішого обговорення, «пояснює далі, що правила уложені оо. Садовським і Кишакевичем, а в них в дійсності міститься все, що оо. підносили» [12, с. 96]. Передруковуючи протоколи собору, видавці збірника «Калофонія» у короткому вступному слові зазначили, що В.Садовський і Й.Кишакевич уклали також «Декрет» про церковний спів, який обговорювався і був прийнятий на тому ж соборі [11, с. 207]. Матеріали були підготовані, однак собор, на якому вони мали бути розглянуті і затверджені, відбувся навесні 1941 року, коли В.Садовського вже не було в живих. На Х сесії Архієпархіального собору у Львові 18.04.1941 року було запропоновано до обговорення «Правила». У дискусії взяли участь отці Ів. Миронюк, В.Фіголь, Ігн. Цегельський, Мих. Волинець, Й.Сліпий, митрополит Андрей Шептицький [12, с. 96]. За протоколом святкової сесії Архієпархіального собору 25.04 (8.05), «Правила» про церковний спів ухвалив Собор одногolosно [...]» [12, с. 104].

До практичного переведення постанов «Правил» і «Декрету» на соборі 1942 року було визначено серед інших С.Людкевича. Як свідчить протокол підготовчої сесії львівського архієпархіального собору з дня 3 грудня 1942р., «на пропозицію Предсоборової Комісії ухвалено Організаційну комісію для церковного співу в такому складі: 1. о. крилошанин Рудь Стефан, 2. о. совітник Кишакевич Йосиф, 3. проф. Др. Людкевич Станислав з тим, що протонотар Собору [о. Вас. Лициняк. – Я.Г.] входить з уряду в склад цієї комісії» [12, с. 303]. На урочистій сесії того ж собору 10 грудня 1942 «цей внесок ухвалив собор одногolosно» [12, с. 306].

Отже, майже 40-літні взаємини між С.Людкевичем та В.Садовським були взаєминами одностороннім. Їхня співпраця спрямовувалася на закладення фундаменту для професійної музичної освіти і піднесення рівня цієї професіоналізації у всіх сферах музичного життя Галичини. Цією ідеєю були пронизані їхні старання щодо організації «Союзу співацьких і музичних товариств», спроби видання музичного (мистецького) часопису (яким став «Артистичний вістник») і публікацій на його сторінках, написання музично-теоретичних підручників українською мовою. Окремого дослідження в майбутньому потребують їхні спільні інтереси у сфері церковної музики, які виявилися у розшукуванні автографів та зборі спадщини перемишльських композиторів (зокрема М.Вербицького), вшануванні ювілею Д.Бортнянського 1926 р., виступах митців як диригентів на концерті до століття з нагоди заснування хору при кафедральному соборі в Перемишлі, праці над «Правилами» і «Декретом» про церковний спів, затвердженій по смерті В.Садовського на архієпархіальному соборі у Львові.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Відозва // Діло. – 1903. – Ч.121. – 2 (15).06. – С.3. – Підписано: Проф. Волод. Шухевич, Др. Стефан Федак, Ярослав Витошинський, Олександр Бережницький, Роман Ганінчак, Стан. Людкевич.
2. Горак Я. До історії та характеристики українських музично-теоретичних підручників у Галичині першого десятиріччя ХХ століття: Методична розробка. /Яким Горак – Львів, 2008. – 37 с.
3. Горак Я. Листи Володимира Садовського до Анатолія Вахнянина /Яким Горак // Музична україністика: сучасний вимір. – Випуск 4: Міжвідомчий збірник наукових статей на пошану доктора мистецтвознавства, професора Марії Загайкевич /Редкол. Скрипник Г.А. (голова), Калениченко А. (заст.голови); [Ред.-упоряд. А. Терещенко]. – Київ: ІМФЕ ім. М.Рильського, 2009. – С.152-163.
4. З концертової салі (Концерт з нагоди 100-літніх роковин оснування першого хору на Галицькій

- Землі в Перемишлі) // Діло. – 1929. – Ч.124. – 6.06. – С.5. – Підписано: І.О-вич.
5. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи /Станіслав Людкевич. [Упоряд З.Штундер]. – Т.1. – Львів: Видавництво М.Коць, 1999. – 496 с.
  6. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи /Станіслав Людкевич. [Упоряд З.Штундер]. – Т.2. – Львів: Видавництво М.Коць, 2000. – 816 с.
  7. Людкевич С. Загальні основи музики (Теорія музики). /Станіслав Людкевич – Коломия: Накладом «Загальної книгозбірні», 1921. – 136 с.
  8. Наші шкільні співаники // Артистичний вістник. – 1905. – Зошит IX і X. – за вересень-жовтень. – С.122-123.
  9. Новинки. Нова часопись під заголовком «Артистичний Вістник» // Діло. – 1904. – Ч. 208. – 16 (29).09. – С. 3.
  10. Перші загальні збори товариства «Союз співацьких і музичних товариств» // Діло. – 1903. – Ч. 133. – 16 (29).06. – С. 3.
  11. Протоколи і декрети соборів про богослужбовий спів // Калоф́оніа: Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. – Число 1: До 70-ліття Олександри Цалай-Якименко. – Львів: Видавництво Львівської Богословської академії, 2002. – С. 207-224.
  12. Протоколи засідань львівських архієпархіальних соборів 1940-1944. [Упоряд. Августин Баб'як]. – Львів: Місіонер, 2000. – 443 с.
  13. Руский дівочий ліцей в Перемишлі // Діло. – 1904. – Ч. 257. – 15 (27).11. – С. 1.
  14. Садовський В. В справі «Союза співацьких і музичних товариств» (під розвагу всій «співолюбивій» Руси) /В.Садовський // Діло. – 1904. – Ч. 235. – 18 (31).10. – С. 1-2; Ч. 237-20.10 (2.11). – С. 1-2. – Підписано: Домет.
  15. Садовський В. Концерт Менцинського у Перемишлі // Перемиський вістник. – 1909. – Ч. 13. – 25.06. – С. 1-2. – Підписано: Домет.
  16. Садовський В. Концерт Модеста Менцинського в Перемишлі // Діло. – 1912. – Ч. 125. – 6.06 (24.05). – С. 1-2. – Підписано: Домет.
  17. Садовський В. Ювілейна Академія в честь Митрополита Андрея // Нива. – 1926. – Ч. 3. – С. 105-107. – Підписано: Домет.
  18. Століття першого українського хору в Галичині (Святочний хоровий концерт львівського, перемиського і стрийського «Бояна», «Бандуриста», «Сурми» і хору українських богословів у Львові) // Діло. – 1929. – Ч.123. – 5.06.-С. 4. – Без підпису.
  19. Український інститут для дівчат у Перемишлі 1895-1995: Ювілейна книга Пам'яті 100-річчя заснування. [Упоряд., вст. сл. І.Гнаткевич] // Редкол.: І.Гнаткевич, І.Дзядик-Сухорська, У.Єдлінська та ін. – Дрогобич: Відродження, 1995. – 168 с.
  20. Цвенгрош Г. З історії дискусій навколо церковно-музичної спадщини Дмитра Бортнянського (з додатком відгуку Гектора Берліоза про українського композитора) /Г.Цвенгрош // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Том ССХХХІІ: Праці музикознавчої комісії / Ред. О.Купчинський, Ю.Ясіновський. – Львів, 1996. – С. 249-266.
  21. ЦДІА України у Львові. – Ф. 867 (Іл. Гриневецький). – Оп.1. – Спр. 24.: Протоколи музичного товариства імені М.Лисенка. – Т.1.
  22. ЦДІА України у Львові. – Ф.309 (НТШ) – Оп.2. – Спр.224: Листи, статті, опис бібліотеки, документи «Артистичного вістника». – 70 арк.
  23. ЦДІА України у Львові. – Ф. 309 (НТШ). – Оп.2. – Спр.98: Ноти творів Штрауса, Чайковського та інших композиторів, що належали І. Свенцицькому.
  24. Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість. /З.Штундер. – Т.1: 1879-1939. – Львів: ПП БІНАР-2000, 2005. – 636 с.

**ЯРЕМА ЯКУБЯК ПРО ВТІЛЕННЯ ШЕВЧЕНКОВОГО СЛОВА В МУЗИЦІ МИКОЛИ ЛИСЕНКА І СТАНІСЛАВА ЛЮДКЕВИЧА**

*У статті розкрито «механізм» композиторської роботи з поетичним словом Тараса Шевченка. Висвітлено музикознавчі спостереження одного з видатних сучасних українських мистецтвознавців Яреми Якуб'яка, які стосуються питання інтерпретації поезії Тараса Шевченка у творчій спадщині корифеїв української професійної музики – Миколи Лисенка і Станіслава Людкевича.*

*Проаналізовано характерні особливості музичного втілення поетичного слова в звукообразжальних моментах, синтаксичній будові, елементах формотворення та ритмічній організації.*

**Ключові слова:** Шевченкове слово в музиці М.Лисенка і С.Людкевича.

О.С. ЗАХАРЧУК

**ЯРЕМА ЯКУБЯК ОБ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ШЕВЧЕНКОВОГО СЛОВА В МУЗЫКЕ НИКОЛАЯ ЛЫСЕНКО И СТАНИСЛАВА ЛЮДКЕВИЧА**

*В статье раскрыт «механизм» композиторской работы с поэтическим словом Тараса Шевченко.*

*Освещены музыковедческие наблюдения одного из выдающихся современных украинских искусствоведов Яремы Якуб'яка относительно вопроса интерпретации поэзии Тараса Шевченко в творческом наследии корифеев украинской профессиональной музыки – Николая Лысенко и Станислава Людкевича.*

*Проанализированы характерные особенности музыкального воплощения поэтического слова в звукоизобразительных моментах, синтаксическом строении, элементах формообразования и ритмической организации.*

**Ключевые слова:** Шевченковское слово в музыке Н.Лысенко и С.Людкевича.

O.S ZAKHARCHUK

**YAREMA YAKUBYAK ABOUT SCHEWCHENKO'S POETRY INTERPRETATION IN MUSIC OF MYKOLA LYSENKO AND STANISLAW LYUDKEWICH**

*Uncovered «mechanism» of composer's work with T. Schewchenko's poetry. Shown musicological observations of one of the famous contemporary Ukrainian art critics Yarema Yakubyak about Schewchenko's poetry interpretation in creative heritage of the leading figures of Ukrainian professional music – Mykola Lysenko and Stanislaw Lyudkewich. Analysed characteristic peculiarities of poetry musical interpretation in sound-imitating moments, syntactic structure, elements of form creation and rhythmic organization.*

**Key words:** Schewchenko's word in music of M. Lysenko and S. Lyudkewich.

Проблема взаємовпливу поезії та музики завжди була і залишається актуальною для музикознавчої науки. Мабуть, не знайдеться жодної музикознавчої розвідки про вокальну музику, де б не розглядалося в той чи інший спосіб питання синтезу мистецтва слова з музикою. Поряд із спільністю образно-емоційної сфери обох видів мистецтва у кожному вокальному творі виникають і часткові моменти, а саме – співвідношення поетичної та музичної композиції, мовної, вербальної і музичної інтонації, поетичного та музичного ритму. Таким чином, розробка методу аналізу вокальної музики належить до одного з першочергових завдань теоретичного музикознавства. Власне цим і зумовлена актуальність теми статті. Нам видається, що особливе зацікавлення у розв'язанні цієї проблеми може викликати музична інтерпретація творів одного з найбільш музикальних поетів світу – Тараса Шевченка. Метою статті є висвітлення музикознавчих спостережень Яреми Якуб'яка про

втілення Шевченкового слова у творчому доробку корифеїв української професійної музики – Миколи Лисенка і Станіслава Людкевича.

Це питання тою чи іншою мірою висвітлювали такі українські музикознавці, як М.Грінченко, С.Людкевич, М.Загайкевич, М.Білинська, М.Гордійчук, Л.Архімович, С.Павлишин, О.Цалай-Якименко, З.Штундер, Т.Булат, В.Дяченко, Л.Корній, О.Козаренко. Дослідники музичної шевченкіани Лисенка та Людкевича розкривали окремі аспекти проблеми взаємодії Шевченкового слова і музики, а Якуб'як підійшов до неї комплексно. Його глибокі, всесторонні музикознавчі спостереження становлять особливу наукову цінність.

Насамперед Якуб'як окреслює ту визначальну роль, яку відіграла поетична спадщина Великого Кобзаря у професійному становленні обох митців. У ній «закодовані» характерні риси національної ментальності українців, що виявилось суголосним світоглядним настановам і виражало глибинну, духовну сутність внутрішнього світу наших композиторів. Людкевич, зокрема, висловлювався, що коли б не поезія Шевченка, то він, мабуть, взагалі не став би композитором. А Лисенко визнавав, що мистецький і життєвий подвиг Шевченка спонукав його усвідомити свою місію і стати на шлях служіння рідному народові.

Спостереження Якуб'яка кореспондують з думкою М.Грінченка про те, що в історії світової культури ми не зустрінемо аналогічного прикладу такого широкого, глибокого і дійового впливу поета на творення музичного мистецтва свого народу. Кількість музичних інтерпретацій поезії Шевченка нараховує понад півтисячі. Їх авторами стали не тільки українські композитори, яких загалом – понад 120. Один «Заповіт» має більше п'ятдесяти музичних втілень в композиціях різних жанрів (від пісні до симфонічної поеми).

На відміну від пісенних циклів Ф.Шуберта і Р.Шумана, в яких поезія об'єднана певною сюжетною тематикою, в «Музиці до «Кобзаря» М. Лисенка», за висловом М.Грінченка, «вся широка різноманітність творчості поета відбита в творчості музиканта-художника» [2, с. 359]. Що саме приваблює композиторів у поетичному всесвіті Шевченка? Поряд з глибиною ідейного наповнення визначальною тут є музичальність Шевченкового слова, що зумовлена унікальністю мистецького обдарування Тараса Григоровича. Вже сучасники, зокрема П.Куліш, визнавали Шевченка потрійним поетом – слова, пензля і співу. Символічним є той факт, що першу свою збірку поезій Шевченко називає «Кобзар», що свідчить про органічну єдність поетичного і музичного чинників у його літературному слові.

Слід зазначити, що особливій музичальності Шевченкового слова сприяють також певні лінгвістичні характеристики української мови, а саме її акцентуація. Мовознавці відзначають гнучку рухливість акцентів та плавні сполучення звуків в українській мові на відміну від латинської, польської та німецької. Вчені дослідили, що акцент в українській мові залежить не від градації сили голосу, а від звуковисотної його позиції і має схильність більше до тоничності, ніж до динамічності. Власне тому є дуже влучним спостереження О.Козаренка стосовно того, що «Лисенко... шукав інтонаційних відповідників Шевченковому віршу не тільки в народній пісні..., а й у виразності живої, розмовної інтонації..., порушуючи пісенну симетричність акцентів та структурних побудов» [5, с. 69].

У монографії Яреми Якуб'яка «Микола Лисенко і Станіслав Людкевич» музикознавчій проблемі втілення поезії в музиці присвячений окремий розділ «Слово і музика» [9, с. 169-213]. Тут з притаманною Якуб'яку всеохопністю та глибиною аналізується творчий метод обох композиторів у музичному втіленні геніальної поезії Шевченка. Розглядаючи феномен співності поезії Шевченка, Ярема Якуб'як посилається на авторитетні думки С. Людкевича з його розвідки «Про основу і значення співності в поезії Тараса Шевченка». Якуб'як робить цікаве зауваження, що порушена і досліджена Людкевичем проблема в західноєвропейському літературознавстві була поставлена значно пізніше й у вужчому об'ємі.

У загальних положеннях стосовно композиційних підходів до музичної інтерпретації поезії Якуб'як виділяє два типи зв'язку слова і музики. Характеризуючи перший із зазначених типів, вчений має на меті якомога точнішу подачу семантики, фонетики та акцентуації слова. У другому підході слово вокалізується, трактується більш узагальнено при збереженні основного настрою поезії і посиленні емоційного музичного чинника. З огляду на відзначені тенденції інтерпретації поезії в музиці Якуб'як відносить творчість Людкевича до першої з них,



а в творчості Лисенка відзначає нахил до другої тенденції. Музикознавець розглядає взаємозв'язок мовної та музичної акцентуації в їхніх творах. Йдучи за наспівною природою силабічних віршів Шевченка, Лисенко, як правило, членував текст по піввіршах або силабічних групах, що було причиною розходжень між ритмікою слова і музики. Стосовно Людкевича, то тут спостерігається нормативна акцентуація.

У подальших аналітичних спостереженнях Якуб'як звертає увагу на музичне втілення ключових слів поезії. Вчений характеризує вокальну мелодику Людкевича, зазначаючи, що їй властива рівновага між деталізацією поетичного тексту і цілісною мелодичною лінією, тобто «мелодичною дугою». Для ілюстрації включення окремих ключових слів зі сфери духовного, надбуттєвого Якуб'як вибирає тексти кантат «Заповіт», «Кавказ», хор «Чи ми ще зійдемося знову». Науковець зазначає, що здебільшого сакральні слова, зокрема «Бог», трактуються маєстатично, з використанням відносно більших ритмічних вартостей, хорального викладу у вищій тесатурі, натурально-ладових гармоній. Під впливом контекстуальних значень хорал може змінюватися на марш, зокрема, в кантаті-симфонії «Кавказ» (IV частина) на закличні слова «Боріться – поборете, Вам Бог помагає!», або експресивний характер початку хору «Чи ми ще зійдемося знову» поступово умиряється, а темп сповільнюється при переході до наступного розділу «Смиріться, молитесь Богу», якому властиві хоральні риси.

На вказаній Якуб'яком увазі Людкевича до музичного втілення ключових слів поетичного тексту наголошує М.Загайкевич: на думку дослідниці, відтворюючи загальний зміст і настрої поеми «Кавказ», композитор «вдається до розгорненого тлумачення емоційного підтексту окремих зворотів і фраз, розвиває лаконічні образи поезії Шевченка, часто створюючи на основі уривків тексту цілі музичні картини» [3, с. 7]. Про поєднання деталізованої та узагальненої образності писала Т. Булат: «Панівний принцип загальної відповідності змісту емоційній настроєності вірша немов час від часу «розмикається» художньо важливими мікроосередками, де змістовно виразні деталі тексту висвічуються несподіваними інтонаційними зворотами, акордово-гармонічними послідовностями» [1, с. 73].

Стосовно Лисенка Якуб'як відзначає довільне ставлення композитора до поетичного тексту, аж до перестановки рядків поезії. Наприклад, в солоспіві «Хустиночка» спостерігається перекомпонування Шевченкового тексту, в результаті чого стало можливим використання рефренних варіативних завершень у музичній композиції.

Ярема Якуб'як розглядає явища звукозображальності та її функцій в мистецькому творі, посилячись на працю Людкевича «Дві проблеми розвитку звукозображальності». Зокрема, композитор поділяє звукозображальність на два різновиди. До першого він відносить наслідування реальних звуків, що є в природі, а до другого – зображення звуками тих чи інших зорових образів та відповідних почуттів. Людкевич часто використовував звукозображальні елементи. Якуб'як наводить приклад імітації співу півнів відповідно до поетичного тексту – «треті півні співали» з останнього розділу солоспіву «За байраком байрак» (коротка репетиція одного звука з наступним низхідним хроматичним ходом). Одночасно вчений робить цікаве зауваження, що на характер музичного наслідування пташиного співу впливають особливості національного музичного мислення та властивості звичайної мови. Стосовно другого різновиду, Якуб'як вибирає приклад з третьої частини «Кавказу», де мелодія на слова «Лягло кістьми людей муштрованих чимало» імітує сигнальні звуки військової труби (хід по звуках мажорного тризвука з пунктирним ритмом). Як зазначає З.Штундер, «Людкевич дає музичні характеристики через жанр. Завдяки жанровим асоціаціям музична семантика виразових засобів ясна і зрозуміла... Неодноразово вдається композитор до виразових засобів жанру військової музики, таких як трубні сигнали або фанфароподібні теми...» [8, с. 447-448]. Ця думка З.Штундера збігається з характеристикою відповідного уривка Я.Якуб'яком.

У Лисенка також спостерігаються моменти звукозображальності, зокрема у фортепіанній партії солоспіву «Садок вишневий» (трелі, репетиції високих звуків), «Гетьмани, гетьмани» (відтворення звучання козацьких сурм, наслідування гри кобзаря тощо).

Торкаючись питання синтаксичного поділу, Якуб'як зазначає, що важливою ознакою композиції є збіг членування поетичного тексту з музичним синтаксисом з огляду на ідейний зміст. З метою кращого виявлення певних розбіжностей науковець робить порівняльний аналіз

музичних інтерпретацій однієї поезії Шевченка «Сонце заходить» у С.Людкевича, М.Лисенка, Я.Степового, А.Кос-Анатольського. В порівнянні з Людкевичем, у Лисенка відзначається більша свобода членування поезії в її музичному втіленні. Це привело до того, що усі розділи композиції мають різний тематичний матеріал, тобто в цілому форма вокального тріо Лисенка «Сонце заходить» є розімкненою і тим самим адекватною до змісту поезії. Якуб'як відзначає також і наявність великої кількості інструментальних інтермедій, часом досить масштабних. Вільне розгортання музичної думки виявляє схильність Лисенка до певної рапсодичності форми.

На думку Якуб'яка, форма мішаного хору Людкевича «Сонце заходить» є п'ятичастинне рондо. Динаміка словесного тексту в сторону драматизації образу спонукала композитора до динамізації рефрену. Таким чином, як зазначає Якуб'як, Людкевичу вдалося порушити статику рондо у відповідності з розвитком змісту поезії та побудувати чітку репризну музичну форму. Усі засоби музичної виразовості (мелодія, гармонія, динаміка, темп) детально відображають зміни у семантиці тексту. Власне в цьому полягає основна відмінність музичної інтерпретації поезії Шевченка в творчості Людкевича і Лисенка.

Щодо принципів формотворення, Якуб'як відзначає у Лисенка тенденцію до поділу композиції на «цілий ряд тематично різних побудов, котрі є достатньо завершені в собі і котрі взаємно більше зіставляються (чи нанизуються), ніж динамічно переходять одна в одну. Вільні мотивні запозичення, варіативність на рівні розділу та порівняно стабільна тональна основа забезпечують в таких випадках єдність цілого з музичного боку» [9, с. 211]. На підтвердження свого спостереження вчений пропонує звернутися до солоспіву «Учітеся, брати мої». Стосовно Людкевича Якуб'як зазначає: «Хоча й композитор ревно слідкує за поетичним словом, він намагається водночас побудувати й міцну в суто музичному сенсі форму, якою б вона не була – куплетною чи наскрізною» [9, с. 212]. Чіткій структурованості музичної форми у творах Людкевича, яку вдало підмітив Якуб'як, сприяли унікальні особливості Шевченкової поезії. Питання зближення Шевченкових поетичних побудов з музичними розглядала О.Цалай-Якименко. Вона, зокрема, відзначала багатоплановість узгодження синтаксичних і мелодичних структур: «Так, на рівні віршових складів («силаб») це музичні «такти», тоді як «синтаксичним стопам» – силабічним групам вірша – відповідають музичні «такти вищого порядку»; на рівні цілісних «віршових рядків» функціонують «музичні речення», а «двовіршам», що поєднуються «римами», відповідає «музичний період» з двох «музичних речень», об'єднаних «кадансами»... Ритміко-синтаксичне членування віршового тексту – це прямі аналоги до поширених у музиці прийомів структурного розвитку – «дроблення», «підсумовування», «подвійного підсумовування» як типів «масштабно-тематичних перетворень» [7, с. 23].

Окремо слід відзначити оригінальний підхід Якуб'яка до виявлення особливостей ритмічної організації в творах Лисенка і Людкевича. Науковець створює умовні теоретичні моделі відповідно до ритмо-метричної основи мелодичної лінії, пов'язаної з поетичним текстом. Вони дали добру можливість вченому робити аналітичні порівняння та висновки. Цю ритмічну структуру, або так звану «праформу», Якуб'як будував за принципом «один склад – одна нота». В порівнянні з такою простою однотипною ритмічною структурою науковець виявив техніку ритмічного урізноманітнення в творах Лисенка на Шевченкову поезію. Це проявилось в таких прийомах, як ритмічне «розтягування» звуків та ритмічне дроблення тактових долей. Наприклад, в першій темі кантати «Б'ють пороги» замість трьох нот в тридольному такті композитор пише дуолі, що є ефективним засобом для уникнення парної метричної пульсації. Тенденція до ритмічної варіативності та схильність до вільнішої метрики забезпечують більшу плинність музичного розвитку і є спричинені ритмічними особливостями Шевченкової поезії. Як вказував свого часу Людкевич, ситуація стосовно композицій Лисенка на тексти Івана Франка та Лесі Українки є трохи іншою.

Розглядаючи ритмічну організацію творів Людкевича, Якуб'як зазначає, що тематизм композитора є чітко структурований завдяки мотивній повторності та роздільності і тісно пов'язаний з метричною сіткою. Показовим щодо цього може бути солоспів «За байраком байрак». Використовуючи різні форми ритмічного поділу, Людкевич тут не порушує

метричної пульсації. Вмілим вуалюванням повторності мотивів та цезур композитор досягає враження вільного розгортання мелодичної лінії.

На підтвердження своїх аналітичних спостережень щодо втілення Шевченкового слова в музиці М.Лисенка та С.Людкевича Я.Якуб'як у вищезгаданій монографії подає унікальний, безпрецедентний в музикознавчій практиці приклад. Як спосіб перевірки теоретичних положень вчений створює «композиції» квазі-Лисенко і квазі-Людкевич. З цією метою було вибрано фрагмент з поезії Т.Шевченка «Перебендя» («Вітер віє-повіває...»). Спочатку Якуб'як аналізує образно-емоційний зміст і ритмічну структуру поетичного вірша та подає загальну характеристику музичної інтерпретації ключових слів-образів у творах Лисенка та Людкевича. І лишень після цього науковець відтворює теоретичні моделі інтерпретації Шевченкової поезії, які він вивів з творчості корифеїв української професійної музики. Необхідно відзначити, що спроба Якуб'яка щодо реконструкції композиторського стилю Лисенка і Людкевича вдалася якнайкраще.

Дослідження Я.Якуб'яка ще раз підтвердили загально визнану тезу, що твори Миколи Лисенка і Станіслава Людкевича за Шевченковою поезією стали найдосконалішими зразками синтезу музично-поетичних образів. Як для Лисенка, так і для Людкевича Шевченкова муза була близькою, бо обидва митці мали однакове життєве кредо, яке висловив Лисенко в одному з листів до Ф. Колесси: «Не моє особисте я мені любе в моїх роботах, бо я освічений собі чоловік і перенятий глибоко ідеєю добра до моєї Вітчизни, роблю й працюю на користь їй. Під цим стягом тільки й повинно ходити й ділати...» [6, с. 267].

Докладно опрацювавши «механізм» композиторської роботи з поетичним словом Т.Шевченка, Я.Якуб'як вийшов на вищій ступінь осмислення й узагальнення рис поезики М.Лисенка і С.Людкевича, окресливши їх роль як співтворців національно визначеного обличчя української музики, джерелом якого стала творчість Тараса Шевченка.

Сучасний стан музичного мистецтва відзначається інтенсивними пошуками нових форм синтезу слова і музики. Глибокі аналітичні спостереження Яреми Якуб'яка можуть стимулювати творчий композиторський процес. Очевидно, що є можливим припустити і зворотній процес, коли аналіз вокального твору талановитого композитора здатний відкрити в поезії такі невлімові для філолога ритмо-інтонаційні нюанси тексту, які чітко розрізняються гострим слухом музиканта.

Таким чином, музикознавче дослідження Яреми Якуб'яка стало зразком аналізу вокальних творів як синтетичних в своїй основі музично-поетичних композицій.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Булат Т. Питання музично-поетичної єдності в солоспівах С. Людкевича /Т.Булат // Творчість С.Людкевича. Зб. статей [упор. М. Загайкевич]. – К.: Музична Україна, 1979. – С. 54–81.
2. Грінченко М.О. Шевченко і музика /М.О.Грінченко. Вибране. – К., 1959. – С. 304–380.
3. Загайкевич М. «Кавказ», кантата-симфонія С. Людкевича /М.Загайкевич. – К.: Мистецтво, 1964. – 24 с.
4. Козаренко О. Вплив поезики Тараса Шевченка на формування творчого методу Миколи Лисенка /О.Козаренко // Записки Наукового товариства імені Шевченка: Праці Музикознавчої комісії /ред. О.Купчинський, Ю.Ясиновський. – Львів, 1996. – Т. ССXXXII. – С. 112–124.
5. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови /О.Козаренко. – Львів, 2000. – 286 с.
6. Лисенко М.В. Листи /М.В.Лисенко /упор. О.Лисенко, заг. редакція Л.Кауфмана. – К.: Мистецтво, 1964. – 533 с.
7. Цалай-Якименко О. Музичні принципи ритмоформотворення у силабічному вірші Тараса Шевченка /О.Цалай-Якименко // Записки Наукового товариства імені Шевченка: Праці Музикознавчої комісії /ред. О.Купчинський. – Львів, 2004. – Т. ССXLVII. – С. 20–49.
8. Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість. Т. 1 (1879–1939) /З.Штундер. – Львів: ПП «Бінар-2000», 2005. – 636 с.
9. Якуб'як Я. Микола Лисенко і Станіслав Людкевич: монографія /Я.Якуб'як. – Львів, 2003. – 264 с.

УДК 78.27.

М.М. ГЕРЕГА

### **ФОРТЕПИАННА ПОСТАСЬ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ БОГДАНА ВЕСОЛОВСЬКОГО**

*У статті розкрито особливості адаптації жанрово-характерних ознак, засвоєння національних традицій та вияву індивідуального авторського стилю фортепіанних композицій Б.Весоловського естрадного та академічного спрямувань у контексті провідних мистецьких орієнтирів українського музичного мистецтва середини ХХ століття.*

**Ключові слова:** естрадна та академічна фортепіанна творчість, стилеві спрямування, творча індивідуальність.

М.М. ГЕРЕГА

### **ФОРТЕПИАННАЯ ИПОСТАСЬ ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ БОГДАНА ВЕСОЛОВСКОГО**

*В статье раскрыты особенности адаптации жанрово-характерных признаков, опосредствование национальных традиций и выявление особенностей индивидуального авторского стиля фортепианных композиций Б.Весоловского эстрадного и академического направлений в контексте ведущих художественных устремлений украинского музыкального искусства середины ХХ века.*

**Ключевые слова:** эстрадное и академическое фортепианное творчество, стилевые направления, творческая индивидуальность.

М.М. ГЕРЕГА

### **PIANO ASPECT CREATIVE PERSONALITY B. VESOLOVSKYJ**

*The article exposed the adaptation genre characteristics, assimilation of national traditions and the manifestation of an individual author's style of piano compositions B. Vesolovskyj variety and academic aspirations in the context of major artistic landmarks of Ukrainian music mid-twentieth century.*

**Keywords:** piano pop and academic work, directing style, creative individuality.

Постать львівського композитора Богдана Весоловського (1915–1971), учасника естрадного колективу «Капела Леоніда Яблонського», для якого він створював національно окреслений репертуар (зокрема «Прийде ще час», «Ти і твої карі очі», «Усміх» та інші) і який перебував на піку популярності у міжвоєнне двадцятиліття та окупаційні роки, вже неодноразово опинялась у полі зацікавлення дослідників та публіцистів. Однак здебільшого досліджувалася його знана й актуальна сьогодні естрадна камерно-вокальна музика. Найповніше творчість Богдана Весоловського вивчав О.Зелінський, який впорядкував та підготував до друку три томи композицій галицького музиканта («Прийде ще час», 2001; «Я знов тобі...», 2002; «Усе моє життя», 2006), доповнивши їх обширними вступними статтями [2, с. 3]. До їх розгляду в контексті іншої проблематики зверталися А.Житкевич, І.Наталенко [6], Б.Конончук [4], У.Молчко [5]. Інформація про львівського митця фігурує й в енциклопедичному виданні В.Симоненка про естрадно-джазове мистецтво, дописи у вітчизняній популярній періодиці йому присвятили Л.Брюховецька С.Чужинова, В.Козловський, у виданнях діаспори – О.Зорич, Р.Рахманний, Т.Терен-Юськів.

Естрадна та камерно-вокальна спадщина Богдана Весоловського є унікальною за значимістю в контексті формування музичної сфери легкого жанру на Західній Україні. Ця жанрова група є центральною у доробку композитора, вона налічує понад 150 зразків і досі

залишається репертуарною як в оригінальних авторських версіях, так і у вигляді аранжувань. Однак менше відомим є камерно-інструментальний, зокрема фортепіанний, доробок митця, який наділений принципово відмінними стильовими рисами і комплексом виразовості, а в силу історико-культурних обставин залишився поза концертною практикою і науковим розглядом.

Розгляд цієї ділянки творчості митця вимагає ближчого ознайомлення із засадами і чинниками формування творчої особистості. Випускник Стрийської гімназії (зак. 1933 р.), магістр права університету Яна Казимира (1937), Консульської академії у Відні, музичну освіту Б.Весоловський здобував як піаніст в стрийській філії ВМІ ім. М. Лисенка у класі З. Лиська, під чийм керівництвом і реалізував перші композиторські спроби [3, с. 3].

Камерно-інструментальна творчість самого З. Лиська – представника «празької» композиторської школи в Галичині, учня З. Неєдли на Музикологічному відділі Карлового університету, В. Новака та Й. Сука з композиції у Празькій консерваторії та Федора Якименка з гармонії та контрапункту [8, с. 9] – відрізняється, окрім засвоєння національного спрямування та сецесійно-імпресіоністичного словника своїх наставників, сміливістю творчого пошуку, ладовими експериментами, тяжінням до збільшених гармоній, виходом за тональні межі.

Особливо показовими у цьому сенсі є двочастинний Струнний квартет op. 12 (1928), фантазія «Ченчик» для трьох фортепіано op. 17 (існує також у перекладі для трьох скрипок та двох фортепіано) та фортепіанний цикл «Мініатюри на українські теми» (1925-1933) [7, с. 273-275].

Серед педагогів Б.Весоловського у центральній ВМІ у Львові також були освічені високопрофесійні музиканти, що вдосконалювали музичну освіту у Празі та Відні – В.Барвінський, М.Колесса, С.Людкевич, однак найбільший вплив на творчість композитора у цей період мали Б.Кудрик (під його керівництвом митець вивчав гармонію) та Р.Савицький (педагог з фортепіано).

Фортепіанні твори включають оригінальні концепційні композиції (за висловом самого автора – «музику для слухання») і танцювальні п'єси, які охоплюють період 1934-1951 рр. О.Зелінський у результаті дослідження архівів музиканта приходять до висновку про наявність близько 20-ти оригінальних композицій. «Ці твори засвідчують неординарне музичне мислення молодого митця, його прагнення творити у дусі тогочасного українського мистецтва... мають ознаки високого рівня і є цікавим документом української музичної культури» [2, с. 3].

Серед опублікованих інструментальних творів – низка розважальних фортепіанних п'єс ужиткового характеру (польки «На здоров'я», «По півночі», фокстроти «Золота рибка», «Орхідеї», «Танго-серенада», «Наше танго», «Перший сніг», «Beguine», «Український куявк»), оригінальні програмні композиції («Мавка» та «Ноктюрн»), а також два гітарні опуси («Зірка» та «Rendezvous»).

Так, наприклад, слоу-фокс «Орхідея» (Andante, Es-dur, 4/4) характеризує шлягерність пластичної, чуттєво альтерованої мелодики, відносна доступність фактури (що є вагомим вимогою до музики, призначеної для побутового музикування). Водночас особливістю організації музичного матеріалу є співвіднесення горизонтального та вертикального рівнів фактури: мелодичне начало – інструментальна кантілена, яка опирається на фігурації, що мають гармонічну природу (зокрема у першому розділі складної тричастинної композиції на чергування  $T_7 - VI_5^6 - VII_3^5$ ), із характерним для окресленого жанру фактурним типом супроводу на цих же гармоніях. Репризи повтори побудов (що також є традиційною ознакою композицій, призначених для найширшого кола аматорського виконавства) трактуються варіантно, демонструючи змінність домінування мелодичного начала у різних прошарках фактури і тенденцію до мелодизації викладу загалом. Особливого шарму музики для відпочинку надають кадансові доповнення на ускладнених, однак сформованих у межах діатоніки плагальних зворотах.

Середній розділ твору демонструє характерне для естрадно-джазового мистецтва інтерпретування декламаційно-оповідного типу мелодики (репетиційність, вузькі за діапазоном поступеневі секвентно-варіантні поспівки) і тяжіння до домінантової тональної

сфери (поступове утвердження B-dur). При збереженні остинатної ритмічної фігури супроводу та незмінності помірному темпу (що впливає з ужиткового призначення) цим комплексом засобів досягається нагнітання глибинної внутрішньої експресії. Напруга розвитку підкреслюється переходом у високу теситуру, яка зберігається також на початку динамізовані репризи, у якій мелодична лінія збагачується мелізматичними оспівуваннями, що привносять у твір риси вільної естрадної імпровізації. У другому проведенні тема тимчасово повертається у початковий середній регістр, однак фактурно прозорий каданс відновлює високу теситуру на тлі ускладненої тоніки, чим досягається ефемерна невагомість заключного кадансового звороту.

Ефектна композиція «Beguine» вводиться бурхливим, ритмізованим та широким за діапазоном остинато плагальною гармонією (VI<sub>7</sub> в основній тональності F-dur) на тлі октавного тонічного органного пункту, після якого у супроводі встановлюється жанрово характерна ритмічна фігура боса-нови. Провідна мелодична лінія наділена складним синтаксисом з дотепними цезурами в кульмінаційних передкадансових зворотах, збагачена мелізматикою, яка у цій композиції несе жанрово-семіотичну функцію, відтворює традицію естрадного інструментального виконавства. Цікавим є й гармонічний план крайніх розділів твору, де активне чергування тоніко-домінантових гармоній приводить до модуляції у тональність VI ступеня в кадансі. Нетрадиційна для танцювальної композиції і форма твору – двочастинна реприза, у якій провідним способом розвитку є варіантність: усі розділи форми будуються на подібності мелодичного начала та фактурно-гармонічної послідовності зі збереженням масштабів структурних побудов. Варіантному переосмисленню підлягає структура та ускладнення гармонічних функцій, регістрові зміщення та імпровізаційно трактована мелізматика-оспівування.

Таким чином принцип формотворення наближається до традицій фольклорного інструментального музикування.

Для творів першої групи властиве оперування яскраво індивідуальними шлягерними інтонаціями та фахове володіння жанровими ознаками та актуальними тенденціями, притаманними тогочасному естрадному мистецтву Європи.

Цілком іншими за музично-виразовими засобами є твори другої групи. За слушним спостереженням О.Зелінського, композитор «у солоспівах і «поважних» фортепіанних творах намагався знайти виразові засоби, які б не повторювали прийоми композиторів минулих епох, а були б у ідейній сув'язі з творцями, що проклали у той час нові шляхи українського та світового музичного мистецтва» [3, с. 4].

Так, композиція «Nocturne», що була написана у 1934 р., тобто у період навчання митця у філії ВМІ під проводом З. Лиська, є зразком неромантичної стилістики з сецесійними та імпресіоністичними ознаками. Романтичні рефлексії знаходять відображення у складених жанрових рисах: вишуканій, витончено-нюансовій емоційності, панівній ролі мелодичного начала. Композиція має традиційну для цього жанру динамізовану складну тричастинну форму з похідним контрастом розділів.

Поряд з цим тут яскраво експоновані сецесійно-модерністичні риси. Звідси – дуже вільно трактована тональність, складний гармонічний план, значна доля колористики у гармонії, філігранна нюансовість у поєднанні з стрімкими змінами емоційних станів, свобода форми з інтонаційною спільністю побудов.

Водночас варто відзначити й ознаки імпресіоністичного мистецтва: позафункційність акордики та ускладненість гармонічних моделей, поліметрія, мелодизація фактурних пластів, декоративність пасажів, посилена увага до тембральної сонорики.

Перший розділ (A, Andante moderato, E-dur, 4/4, *p*) гомофонно-гармонічний за складом. Його мелодика складна за синтаксисом, кантиленно-декламаційна, що свідчить співзвучність трактування мелодичного начала із провідними тенденціями ХХ століття. Фрази, що починаються з пауз на сильних долях, завершуються майже виключно на ввідних ступенях, що надає звучанню особливої загостреної незавершеності. Подібні прийоми широко застосовують у своїх фортепіанних композиціях О.Скрябін, С.Рахманінов, В.Косенко та Ф.Якименко.

Середній розділ першої частини драматизує, мотивно та ритмічно розвиває інтонацію з другого речення у складних поліритмічних поєднаннях та далеких тональних зіставленнях (E-dur – C-dur), що наочно демонструє колористичне трактування тонального чинника. У видозміненій репризі синтезовано матеріал першого та другого речень зі зміщенням у більш високу теситуру з пасажним завершенням до основної тональності.

Тріо (B, Agitato, *mf*) вносить принципово новий фактурний тип і принципи гармонічного мислення. Розвиток відбувається за принципом безперервного руху (*perpetuum mobile*) з накладанням змінної метрики 6/4 та 3/2 у різних шарах фактури. Цей розділ тонально невизначений (можна стверджувати тяжіння автора до стихійної атональності). Октавно-акордовий виклад доповнюють хроматизовані пасажі, що рефлектують до романтичної естетики. Драматургія розвитку – аркоподібна, з кульмінацією в центрі. Поступовий спад динаміки та пониження теситури приводить до повернення до основної тональності, а широкий за діапазоном «арфовий» пасаж готує репризний розділ.

Реприза (A<sub>1</sub>) майже точно відтворює експозиційний виклад. Виняток становить каданс (3 такти), де розвиток заключного мотиву, переосмислюючись і видозмінюючись, веде до утвердження ускладненої тоніки (T<sub>11</sub> - T<sub>3</sub><sup>5</sup>).

Глибокою індивідуальністю і своєрідністю вирішення вирізняється програмна мініатюра «Мавка». Це п'єса простої тричастинної форми з тонально, фактурно і тематично відмінними структурними підрозділами, пронизана химерною, фантастичною танцювальністю, що викликає алузії до подібного трактування жанру у доробку М.Метнера, Ф.Якименка, В.Косенка.

Вступ твору – колористичний, з барвистою гармонічною палітрою, яка характеризується та ладовими перебарвленнями: T<sub>3</sub><sup>5</sup> – III н.<sub>4</sub><sup>6</sup> – D<sub>3</sub><sup>5</sup> – VI н.<sub>3</sub><sup>5</sup> – T<sub>3</sub><sup>5</sup>.

Основна тема (*mf*, *rosso a rosso crescendo*) – химерна кантилена інструментального типу з синкопованим акордовим супроводом, яка у процесі розвитку приводить до генеральної кульмінації твору, підкресленої цезурами, ферматами, теситурою і динамікою (*ff*).

Середній розділ (*al tempo*, *fis-moll*) імперсіоністично-колористичний з охопленням великого звукового діапазону, просторовими ефектами та мінливою ритмікою. Його кульмінація збігається з репризою – скороченою за масштабами, але більш масивною та щільною: акордово викладена мелодика, у якій акцентовано другу долю, та октавно-квінтове дублювання басової лінії з октавними короткими форшлагами на першій і третій долях такту.

Коротка кода (8 тактів, *al tempo*, F-dur) побудована на згортанні діапазону, октавних подвоєнь і осягненні тональної стійкості (T<sub>3</sub><sup>5</sup> на *ppp*).

Таким чином, розглядаючи оригінальні композиції Б.Весловського як академічного, так і естрадно-розважального плану можемо зауважити, що у кожному з напрямків митець прагне осягнути і засвоїти з позицій власної індивідуальності провідні тенденції сучасності, найбільш знакові інтонемі та жанрові характеристики. У танцювальних мініатюрах він прагне доступності при ладовому, ритмічному та метричному багатстві, оригінальності тонально-гармонічних рішень, відкритій і безпосередній емоційності, демократизмі та особливій шлягерності провідних інтонацій, які є необхідною, якщо не вирішальною, характеристикою творів подібного плану. Беручи до уваги специфіку цієї жанрової групи в українському музичному мистецтві, слід вважати Б. Весоловського одним із основоположників її опанування на національному ґрунті.

В академічно спрямованих композиціях Б. Весоловський відображає прогресивні тенденції своєї епохи та стильові орієнтири, найбільшою мірою притаманні власному творчому доробку його видатних наставників – В.Барвінського, Б.Кудрика, З.Лиська – національну окресленість з загалом неоромантичним спрямуванням, збагаченим ознаками сецесії та імпресіонізму. Характерними рисами його фортепіанного стилю є сміливі гармонічні експерименти, наявність позатональних розділів зі збереженням локальних централізуючих опорних звуків, розташування кульмінації у центрі твору з симетричним спадом-стабілізацією, тяжіння до нетипових акордових структур – кварто-квінтових, ускладнених звуками-доповненнями, оперування далекими тональними зіставленнями, тяжіння до метро-ритмічної змінності, багатшарової фактури з переакцентуванням функцій.

Важливим аспектом вивчення доробку композитора є також необхідність популяризації етапних здобутків прогресивної української музичної культури середини ХХ століття та усвідомлення потреби її включення у концертну практику, з якої вона була вилучена внаслідок історичних та політичних обставин (еміграція Б.Весоловського до Закарпаття, Австрії, Канади, несприйняття модерно-орієнтованої творчості в контексті ідеології тоталітарної системи, втрата значної частини спадщини композитора, обмеження власної діяльності виключно колом української еміграції).

### ЛІТЕРАТУРА

1. Весоловський Іван-Богдан // Центральний державний архів-музей літератури і мистецтв України. Путівник. – Київ, 2002. – Вип. 2 – С. 69-70.
2. Зелінський О. Богдан Весоловський та його пісні / О.С.Зелінський // Богдан Весоловський. Прийде ще час: Пісні і танцювальні мелодії. [упоряд.-ред. О.Зелінський; Ілюстрації М.Зелінської]. – Львів: Галицька видавнича спілка, 2001. – Ч. I. – С. 3-4.
3. Зелінський О. Що писав Богдан Весоловський та хто співав його пісні / О.С.Зелінський // Богдан Весоловський. Усе моє життя: Пісні, романси, танцювальні мелодії, фортепіанна музика. [упоряд.-ред. О.Зелінський; Ілюстрації М.Зелінської]. – Львів: Галицька видавнича спілка, 2006. – Ч. III. – С. 3-4.
4. Конончук В.О. Богдан Весоловський та його світ танкової музики / В.О.Конончук. // Музикознавчі студії / Наукові збірки. ЛДМА ім. М.Лисенка. – Львів, 2004. – Вип. 9. – С. 20-30.
5. Молчко У. Сторінки життя та творчості композитора і диригента Богдана Весоловського / У.Молчко // Наукові записки Тернопільський держ. пед. ун-т ім. В.Гнатюка та Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського. Сер.: Мистецтвознавство. – Тернопіль; К.: НМАУ-ГНПУ, 2003. – № 2 (11). – С. 9-14.
6. Наталенко І. Україна і Чехія: віхи історичних взаємин / Іван Наталенко. – <http://www.ualogos.kiev.ua/fulltext.html?id=601>.
7. Сивохіп В. Композиторська спадщина Зиновія Лиська: деякі штрихи до питання музичного стилю / Володимир Сивохіп // Музика Галичини. Musica Galiciana. – Львів: СПОЛОМ, 1999. – Т. II. – С. 271-275.
8. Сивохіп В. Сторінки, написані Зиновієм Лиськом / В.Сивохіп // Зиновій Лисько. Піонери музичного мистецтва Галичини. – Львів-Нью-Йорк: Видавництво М.П.Коць, 1994. – С. 3-17.

УДК 78.077

М.І. ІЗДЕПСЬКА-НОВІЦЬКА

### ПРОСВІТНИЦЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ХОРОВОГО ТОВАРИСТВА «ТЕРНОПІЛЬСЬКИЙ БОЯН» З 1901 ПО 1914 РОКИ

*У статті простежено історію становлення, концертно-виконавську, просвітницьку та освітньо-виховну діяльність хорового товариства «Тернопільський Боян» в період з 1901 по 1914 роки на тлі розвитку аматорського хорового мистецтва Галичини та процесів його професіоналізації початку ХХ ст.*

**Ключові слова:** хорове виконавство, кантата, концертна діяльність, диригент.

М.И. ИЗДЕПСКАЯ-НОВИЦКАЯ

### ПРОСВЕТИТЕЛЬСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ХОРОВОГО ОБЩЕСТВА «ТЕРНОПОЛЬСКИЙ БОЯН» В 1901-1914 ГОДАХ

*В статье прослеживается история развития, концертно-исполнительская, просветительская и образовательно-воспитательная деятельность хорового общества «Тернопольский Боян» в 1904-1914 гг. на фоне развития любительского хорового искусства Галичины и процессов его профессионализации начала ХХ в.*

**Ключевые слова:** хоровое исполнительство, кантата, концертная деятельность, дирижер.



**THE ACTIVITY OF CHORAL SOCIETY «TERNOPIL BOYAN»  
SINCE 1901 TO 1914**

*The article highlights the formation, concert-performing, enlightening and educational activity of the choral society «Ternopilsky Boyan» within the period of 1901 to 1914 as reflected in the development of amateur choral art of Galychyna and the processes of its professionalization in the beginning of the 20<sup>th</sup> century.*

**Key words:** *choral activity, cantata, concert activity, conductor.*

В останні десятиліття українське музикознавство приділяє значну увагу вивченню і висвітленню досягнень регіональної культурно - мистецької спадщини. Тому у цій царині щороку з'являється все більше цінних наукових публікацій. Це, зокрема, дослідження М.Загайкевич, Й.Волинського, П.Медведика, М.Черепанина, Л.Ханика та інших.

Проте деякі аспекти розвитку українського регіонального музикознавства висвітлені ще недостатньо. Значною мірою це стосується музичної культури Західного Поділля. Так, зокрема, дещо розмитою і маловивченою сторінкою розвитку культурологічних процесів Західної України є діяльність хорового товариства «Тернопільський Боян», яке на початку ХХ століття відіграло значну роль в мистецькому житті краю. Оскільки архів та бібліотека товариства «Боян» були втрачені, в цій статті нами зроблено спробу зібрати розрізнений документальний матеріал з періодичних видань, бібліотек та архіву м. Тернополя.

Мета статті – висвітлити, реставрувати і деталізувати історію створення та діяльність українського хорового товариства «Тернопільський Боян», визначивши його досягнення та здобутки на історичному та культурно-мистецькому тлі означеного періоду.

У 1891 році у Львові завдяки ініціативі музичних діячів на чолі з А. Вахнянином виникло перше в Галичині суто українське музично-хорове товариство «Львівський Боян». За задумом організаторів це мала бути високомистецька організація, яка ставила собі за мету піднести музичне життя Західної України на професійний рівень. Ця ідея виникла і розвинулась на одному із засідань Львівської «Руської Бесіди» і зразу ж знайшла широку підтримку в українських мистецьких колах. Назву було вирішено запозичити із безсмертного «Слова о полку Ігоревім», у якому з великою любов'ю змальовано епічний образ народного співця – Бояна. Статут товариства ставив перед собою великі завдання в справі пропаганди музичного мистецтва серед української людності і розвитку вітчизняної музики, зокрема пріоритетним вважалося «плекання головно руско-національного (українського) співу, як хорального, так і сольного, а також інструментальної музики» [7, 31].

За короткий період ця організація, розвинувши розгорнуту мережу відділень в усіх більших містах Галичини, сконцентрувала в собі майже все її музичне життя. По суті, поступово вона почало виконувати роль сучасної філармонії, що, окрім організації свят, конкурсів, концертів, засновувала музеї, музичні школи, бібліотеки, нотне видавництво. Ця діяльність мала визначальне значення у справі відродження і розвитку українського професійного мистецтва в складних умовах австро-угорського панування.

На Тернопіллі перше українське музичне товариство подібного типу виникло у містечку Бережани завдяки відомому в Галичині композиторові Остапові Нижанківському у 1892 році, який у Львові разом з А.Вахнянином стояв біля витоків хорового товариства «Львівський Боян». Після закінчення Львівської духовної семінарії він прибув до Бережан на душпастирську працю. Організоване ним товариство на зразок матірнього отримало назву «Бережанський Боян».

Тернопільська філія хорового товариства почала організовуватися лише у 1901 році. Ініціаторами і натхненниками її створення стали прогресивні представники місцевої

української інтелігенції – вчителі музики та співу гімназії Омелян Терлецький<sup>1</sup> та Іван Левицький<sup>2</sup>, юрист-правник Ісидор Мидловський<sup>3</sup> та композитор Генріх Топольницький<sup>4</sup>.

Отже, ініційовані вчителем української школи О.Терлецьким перші збори, на яких відбулося обговорення нагальних питань з організації хорового товариства, відбулися 10 жовтня 1900 року. Серцевину новоствореного осередку складала обдарована міська інтелігенція, вчителі, студенти, працівники культури, музиканти та державні урядовці. Вони розглянули та обговорили статутні вимоги, що були напрацьовані при організації «Львівського Бояна», у якому внутрішнє життя товариства було чітко регламентоване точними і добре продуманими правилами. Остаточне схвалення і затвердження статуту відбулося на зборах ініціативної групи 17 січня 1901 року. Головою товариства було обрано І. Мидловського, першим диригентом – О.Терлецького.

Судячи з усього, українці Тернополя охоче відгукнулися на мистецьку ініціативу, бо вже на перших загальних зборах товариства, що були незабаром скликані, зголосилося 30 дійсних членів і 25 допоміжних [8, с. 97]. Останніми вважалися особи, які безпосередньо не брали участі у творчій роботі, а підтримували його діяльність будь-якими іншими засобами – організаційно, матеріально та ін. Забігаючи наперед, відзначимо, що творча праця членів «Тернопільського Бояна», як і інших українських національно-культурних товариств, відбувалась у складних умовах цілковитої відсутності реальної допомоги з боку держави, всупереч байдужості, а іноді і супротиву офіційної австрійсько-польської влади. Товариство не мало жодної державної підтримки, не отримувало субсидій та існувало виключно за рахунок членських внесків і прибутків від концертів.

З перших років заснування діяльність товариства знайшла дієву підтримку української громадськості Тернополя. З огляду на відсутність власного приміщення у 1901–1924 роках товариство «Українська бесіда» надало «Тернопільському Бояну» одну з бічних кімнат в центрі міста. Там же була гарна зала, де вечорами відбувались репетиції хору, концерти, вечорниці чи танці. Упродовж всього часу існування «Тернопільського Бояна» його діяльність широко відображалася в газетах «Подільський голос», «Подільське слово», «Діло», «Нове слово» та в інших періодичних виданнях.

Про прем'єрний виступ перед тернопільською публікою довідуємось із рецензії в газеті «Діло» від 20 березня 1901 року. Це був концерт пам'яті Т.Шевченка, який відбувся 8 березня 1901 року, в якому після вступного слова прозвучав традиційний «Заповіт» М.Вербицького, «Вулиця» Ф.Колесси, 12-й концерт Д.Бортнянського та хорові фрагменти з опери «Купало»

<sup>1</sup> Омелян Терлецький був вчителем історії та музики реальної гімназії, де організував 4-голосий учнівський хор, який у 1901-1904 роках виступав на Шевченківських вечорах та на уроcinaх А.Міцкевича. У 1913 р. виїхав до Львова.

<sup>2</sup> Іван Левицький був диригентом, скрипалем, композитором та педагогом, він керував ансамблем скрипалів-гімназистів, серед яких, до речі, був і юний Мар'ян Крушельницький. Музичну освіту І.Левицький здобув у Львові в скрипаля Йосифа Цетнера. З 1901 по 1910 рр. І.Левицький в «Тернопільському Бояні» був другим диригентом, переважно при підготовці камерно-інструментальних творів, а також виступав як соліст-скрипаль. У 1913 р. виїхав до Львова.

<sup>3</sup> Ісидор Мидловський, займаючи посаду повітового судді в Бережанах, у 1902 році був одним із засновників хорового товариства «Бережанський Боян». Прибувши до Тернополя і професійно займаючись юридичною практикою, одночасно був драматургом і режисером аматорського театру в Тернополі. У 1910 р. виїхав до Львова. До речі, власне він є автором тексту дуже відомої в Галичині пісні «Родимий краю», мелодію до якої склав В. Матюк. Цю пісню з великою любов'ю нерідко під власний акомпанемент виконувала у своїх концертах славетна українська співачка Соломія Крушельницька під час своїх світових турне.

<sup>4</sup> Генріх Топольницький, вивчаючи юриспруденцію у Львівському університеті, одночасно студіював музику у Львівській консерваторії. У 1891–1985 роках був учасником і акомпаніатором «Львівського Бояна». У 1895 році, приїхавши на роботу до Тернополя, став тут відомий як ініціатор та організатор музичного життя. При «Тернопільському Бояні» він заснував бібліотеку, фондами якої користувались не лише члени товариства, але українська громадськість міста і краю. Через брак вітчизняної хорової літератури своєю творчістю, Г.Топольницький значно збагатив репертуар товариства, написавши багато творів для виконання його музичними колективами.

А.Вахнянина. Сольні номери програми включали виступ співачки Емілії Крушельницької (солоспів В.Матюка «Веснівка»), другого диригента «Бояна» скрипаля І.Левицького («Легенда» Венявського та іспанський танець), а смичковий квартет під його керівництвом – «Серенаду» Чібукля та інші твори. Рецензент відзначив особливу теплоту і сердечність, з якою були прийняті всі номери програми

Розмаїття та технічна складність вищеперелічених поважних творів, які, окрім фрагментів з опери «Купало», передбачають хорове виконання а capella, свідчать про те, що молодий хор та його керівник ставлять перед собою далекосяжні та амбітні цілі і успішно досягають їх своєю наполегливою та завзятою працею. Починаючи з перших своїх кроків, хор «Тернопільського Бояна» став улюбленим співочим гуртком міста, навколо нього гуртувалася українська інтелігенція, любителі хорового і сольного співу та інструментального виконавства.

Упродовж кількох наступних місяців хор «Тернопільського Бояна» зумів добротню підготувати нову складну програму і 4 липня 1901 року дає в Тернополі великий концерт, у якому військовий оркестр та хор виконали «Заповіт» М. Вербицького, «Було колись» Ф.Колесси, вокальний дует М.Лисенка «Зацвіла в долині» у виконанні Е. Крушельницької та О.Сіяка. На цю подію зразу відгукнулася Львівська газета «Діло» від 2 серпня 1901 року. Окрім вокальної музики, цього вечора глядачі ознайомилися з інструментальною творчістю зарубіжних композиторів. Військова капела під керуванням І.Мазака виконала увертюру до опери Пауло Тона «Раймонд», «Фантазію» з опери «Фауст» Ш.Гуно та «Експромт» Ф.Шопена. Треба зазначити, що на той час «Тернопільський Боян» не мав достатнього інструментального складу, і тому в подібних товариствах існувала практика, коли за згодою військових властей та за певний гонорар запрошували до участі в концертах військовий оркестр місцевого полку. В Тернополі на той час був дислокований 55 полк австрійської піхоти, який мав добрий оркестр, що йому під силу було виконання вищеперелічених складних оркестрових творів. Львівський рецензент зазначив, що «фрагмент з опери «Купало» в супроводі військового оркестру виконано так вдало і з таким артистизмом, що кращої інтерпретації годі собі зобразити. Вишколений хор співав з одушевленням так природно, що викликав бурю заслужених оплесків. Знавці музики і любителі пісні, що були на концерті, висказували повне визнання хору. Заслуга в тому працьовитого диригента Терлецького, що не щадить свого труду і праці»[3, с. 449-450].

Концертна діяльність «Тернопільського Бояна» не обмежувалась виступами лише у своєму місті. Вже в перший рік своєї праці хор в повному складі 2 рази виїжджав з концертами до Золочева, Тереховлі, а 15 грудня давав благодійний концерт на допомогу шкільній молоді.

26 листопада 1901 року всі українські товариства урочисто відзначали 25-літній ювілей товариства «Просвіта» і «Боян» дав концерт, присвячений цій даті [8, с. 98]. На ньому з особливим захопленням публіка зустріла виконання «Коломийок» М. Лисенка.

Як бачимо, вже перший рік творчої праці «Тернопільського Бояна» мав щедрий ужинок – 7 добре підготовлених концертів із непростю у виконавському розумінні програмою.

29 червня 1901 року у Львові відбувся з'їзд «Боянів». Від Тернопільської філії були делеговані О.Терлецький та Я.Миколаєвич. З'їзд окреслив нові шляхи активізації, координації та зміцнення національного музичного життя. З цією метою був організований «Союз Боянів» – центр, який керував та координував музично-хорове життя краю.

У 1903 році всі українські музичні товариства Галичини урочисто відзначали 35-ліття творчої діяльності основоположника української національної класичної музики М.Лисенка. Тернопільські аматори теж долучилися до святкування цієї події, підготувавши програму з творів М.Лисенка, до якої входили дві його кантати.

Грандіозне свято, яке почалося 7 грудня 1903 року у залі Львівської філармонії, за словами сучасників, «перетворилося на свято національної культури і за масштабом не мало собі рівних на Україні» [1, с. 177]. У святковому авторському концерті хор «Тернопільського Бояна» в числі 8-ми сполучених «Боянів» у складі понад 300 осіб під керівництвом О.Нижанківського виконав Лисенків «Заповіт», кантати «На вічну пам'ять Котляревському», «Радуйся, ниво непопалая» та ряд народних пісень[8, с. 33] Концертна програма, що складалася з творів М.В.Лисенка, підготовлена тернопільськими аматорами, невдовзі була

виконана в Тернополі, у новозбудованому приміщенні українського «Міщанського братства» (нині тут знаходиться обласна філармонія). Концерт «Бояна» відбувся 12 червня 1904 року, і в ньому прозвучали декілька творів М.Лисенка у супроводі військового оркестру – кантата «На вічну пам'ять Котляревському», «Б'ють пороги» і дві народні пісні.

За досить незначний відрізок часу хорове товариство у Тернополі завоювало собі любов і авторитет серед любителів музики, хор досяг значного виконавського рівня, а музичні імпрези ставали значною мистецькою подією краю. Тодішній секретар товариства О.Постригач висловив думку про те, що «Тернопільський Боян» «причинився много до стягнення русинів (особливо з подібних польських товариств) в одно руско-українське огнище» [5, с. 121-122].

Щороку хор влаштовував концерт на честь Т. Шевченка, запрошуючи при цьому знаменитих виконавців. В репертуарі цих святкувань були такі твори: XII концерт Д.Бортнянського, «Заповіт» М.Вербицького, «Лічу в неволі» Д.Січинського, «На вічну пам'ять Котляревському», «Б'ють пороги», «Ой Дніпре мій, Дніпре», М.Лисенка, «Ой три шляхи широкії» Г.Топольницького, фрагменти з опери «Купало» А.Вахнянина, твори Р.Шумана, С.Монюшка, П.Чайковського [3, с. 449]. Доволі часто хор брав участь у спільних концертах інших співочих гуртків міста «Просвіти», «Волі», збагачуючи своїм виступом їхні мистецькі заходи.

Значну увагу приділяло товариство підтримці сільських хорових колективів, які функціонували при читальнях «Просвіти», тому не раз запрошувало до співучасті у своїх виступах сільські хори з с. Сороцького ( диригент – відомий на всю Галичину соліст-цитрист, священик Є.Купчинський) з с.Острів(Михайло Антків), з с.Денисів (Іллярій Блажкевич) та міський хор «Воля». Такі мистецькі імпрези значно сприяли розвитку виконавської хорової культури, заохочували значну кількість українських аматорів до участі в мистецькому житті міста, що сприяло переходу українців з польських музичних гуртків до українських.

У 1909 році при «Тернопільському Бояні» були організовані курси для диригентів сільських хорів, заняття на яких проводив головний диригент Омелян Терлецький [3, с. 450] Організацією таких курсів товариство виконувало свої статутні вимоги у справі піднесення виконавського рівня селянських хорів. Організація курсів сприяла піднесенню музичної культури не лише певної частини тернопільського міщанства, а й ширших мас українського населення на Західному Поділлі.

У своїй діяльності «Тернопільський Боян» використовував різні форми культурно-просвітницької та освітньо-виховної роботи. Часто виступи «Бояна» відбувались у формі музичних вечорів, які здебільшого мали характер музично-декламаційних концертів, на яких поруч звучала поезія та камерні твори у різному співвідношенні. Найчастіше на таких імпрезах слухачам пропонували художнє читання поезій Т.Шевченка, Ю.Федьковича, І.Франка, Лесі Українки у виконанні Дмитра Климовського та молодої тоді письменниці Іванни Блажкевич.

Окрім популяризації творчості провідних діячів української культури, хорове товариство значну увагу приділяло збереженню народних традицій та обрядів. Так, хор неодноразово проводив музичні вечорниці, де звучали народні обрядові пісні, колядки, щедрівки, щорічно святкували новорічну Маланку.

Окрім того, хор «Тернопільського Бояна» влаштовував концерти, присвячені Б.Хмельницькому (1906), Б.Грінченку (1910), М.Шашкевичу (1911) та місцевій «Просвіті». У хорі товариства співали і виконували сольні партії Олена та Емілія Крушельницькі, сестри відомої співачки С.Крушельницької з с. Біла, які спеціально приїжджали на репетиції.

У своїй мистецькій діяльності товариство не обмежувалося колом своїх учасників. До участі у своїх концертах «Тернопільський Боян» постійно запрошував відомих українських оперних та камерних співаків, піаністів, скрипалів та цитристів. Виступи обдарованих і освічених митців з високим фаховим рівнем вносили елементи професіоналізму і виховували музичний смак у численних слухачів, знайомили їх з новими музичними творами.

Так, навесні 1907 року на Шевченківських вечорницях виступили львів'яни Ольга Вахняківна, що познайомила тернополян з романсами М.Лисенка, та молодий композитор, засновник і директор музичного видавництва «Торбан» Я.Ярославенко, який виконав солоспіви Д.Січинського «Із сліз моїх», «Фінале» та «Як почуєш вночі».

На свої ювілейні 10-літні урочини «Тернопільський Боян» для виконання сольних номерів запросив відомого співака Михайла Гарасевича, який виконував романси М.Лисенка та Д.Січинського.

З надзвичайним успіхом пройшов концерт «Тернопільського Бояна» 12 червня 1912 року. Перед тернополянами виступила солістка «Львівського Бояна», відома оперна співачка Олександра Парахоняк. Тернопільська публіка гаряче вітала майстерне виконання творів М. Лисенка «Садок вишневий коло хати», «Якби мені черевики», солоспіви Д.Січинського та Я.Степового. У цьому ж концерті виступила Ганна Крушельницька з багатою програмою за участю піаніста Тараса Шухевича зі Львова та Івана Левицького – диригента «Тернопільського Бояна». У виконанні Г.Крушельницької прозвучали арія з опери «Манон Леско» Дж. Пуччіні, романси Пауло Тості, Ріхарда Штрауса, Джузеппе Верді, Роберта Шумана, українські «Ой стрічечка до стрічечки», «Досить невільная думка мовчала» Я.Степового, народні пісні. Хор «Тернопільського Бояна» вперше представив широкій публіці твори К.Стеценка «Ніченька», «Чого мені тяжко» І.Волошина, «Непереглядною юрбою» Д.Січинського та кантату М.Лисенка «Б'ють пороги» в оркестровому супроводі. Окрім того, симфонічний оркестр товариства виконав симфонічну поему «Влтава» Б.Сметани.

Вищенаведений перелік виконаних в одному концерті творів свідчить про те, що рівень досягнутих самодіяльними митцями творів був надзвичайно високий, а загалом програма самого концерту була настільки цікавою, складною як для виконання, так і для сприйняття, серйозною та різноманітною, що, практично, нічим не відрізнялася від сучасних нам філармонічних програм. Проте не слід забувати, що більшість виконавців хору та оркестру були аматорами. Складність досягнутих ними творів переконує в тому, що творча праця учасників хорового товариства «Тернопільський Боян» в цей період була на високому професійному рівні. Невдовзі при товаристві були організовані драматичний та вокальний гуртки.

Виконуючи статутні вимоги про організацію мистецьких навчальних закладів, які ставили перед собою завдання виховання місцевих виконавських кадрів, при товаристві «Тернопільський Боян» у 1913 році в Тернополі була відкрита перша музична школа, де учнів навчали гри на фортепіано, скрипці, цитрі та вокалу. На початку у школі навчався 21 учень. Тодішній голова товариства «Тернопільський Боян» В.Хирівський з метою піднесення професійного рівня хору та розширення діяльності музичної школи звертався до австрійського уряду з проханням про щорічну дотацію, у якій, на жаль, було відмовлено. Як зазначає П. Медведик [4, с. 75], у Львівському архіві [2, с. 76-82] зафіксована його громадська заява – звіт від 2-го лютого 1914 року, що є цінним документом до історії «Тернопільського Бояна» з печаткою-екслібрисом цього товариства. У 1928 році музична школа, директором якої була піаністка Ірина Любчак-Крих перетворилась на філіал Вищого Музичного Інституту.

Кульмінаційним моментом у творчому зростанні товариства передвоєнного періоду став березень 1914 року, який пройшов під знаком святкування сотої річниці з дня народження Т.Г.Шевченка. Тернопільських «бояністів» було запрошено до Львова як учасників триденних святкових музичних урочистостей, які організували львівські митці. В концертах брали участь львівський, перемишльський, тернопільський, стрийський і буковинський «Бояни» та львівський студентський хор «Бандурист». На величких ювілейних урочистостях 9 березня були присутні понад дві тисячі учасників, всі визначні українські національні діячі, сеймові і парламентські послы, українські професори Львівського університету, тодішній німецький консул в Австро - Угорщині князь Макс Саксонський, а також Іван Франко. В концерті виступили уславлений співак Олександр Мишуга, що приїхав з Варшави, піаністка Софія Дністрянська, поет Богдан Лепкий з Кракова. Концерт почався виконанням кантати Й.Кишакевича «Шевченкові» на слова Лесі Українки, а закінчився «Заповітом» М.Вербицького, який відспівав збірний хор «Боянів».

Вибух Першої світової війни на деякий час припинив добре налагоджену роботу товариства, яка відновилася у 1918 році.

Створення хорового осередку та мистецька діяльність «Тернопільського Бояна» в духовному та культурно-суспільному житті українців Тернополя стала важливою подією,

значення якої важко переоцінити. З перших же виступів хор «Тернопільського Бояна» став центром музичного життя міста, навколо нього гуртувалася прогресивна українська інтелігенція, яка очолила рух за відстоювання своїх національних прав. Пропагуючи кращі твори українського музичного мистецтва, залучаючи до хорового співу широкі верстви українства, діяльність товариства проводилась у просвітницькому, концертно-виконавському та освітньо-виховному напрямках. Хоровий колектив, що складався головним чином з співаків-аматорів, зумів досягнути досить високого виконавського рівня, здобувши широке визнання серед поціновувачів хорового мистецтва Галичини, успішно рухався шляхом професіоналізації в царині хорового виконавства.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Архімович Л.Б., Гордійчук М.М. М. Лисенко: Життя і творчість. 3-тє вид., доп. й перер. /Архімович Л.Б., Гордійчук М.М. – К.: Муз. Україна, 1992. – 256 с.
2. ДАЛО, ф. 165, оп. 2, спр. 289. – С. 76-82.
3. Медведик П. Терлецький Омелян. Діячі української музичної культури. Матеріали до біо-бібліографічного словника /Петро Медведик // Записки НТШ. Праці Музикознавчої комісії. – Львів, 1993. – Т. ССХХVI. – С. 449-450.
4. Медведик П. Тернопільський Боян /Петро Медведик // Тернопільський краєзнавчий музей. Наукові записки. Збірник. – Тернопіль, 1993. – С. 172 – 178.
5. Постригач О. Тернопільський Боян /О.Постригач // Ілюстрований музичний календар. – 1905. – С. 121-122.
6. Рух руських товариств // Діло. – 1901. – Ч. 146.
7. Статут товариства «Львівський Боян». – Львів: Накладом товариства «Львівський Боян», 1901. – С. 31.
8. Ханік Л.Р. Історія хорового товариства «Боян». – Львів, 1999. – 121 с.

УДК 78.25

О.М. ЛУЧАНКО

### СТИЛЬОВА ЕВОЛЮЦІЯ КОНТРАБАСОВОГО КОНЦЕРТУ: ПРОБЛЕМА ПЕРІОДИЗАЦІЇ ТА МОДИФІКАЦІЇ ЖАНРОВОГО ІНВАНІАНТА

*У статті висвітлено питання еволюції контрабасового концерту в європейському музично-історичному процесі XVIII-XX століть. Дослідження здійснено в контексті теорії та історії інструментального концерту як жанру парадигми вищезначеного хронологічного періоду. На основі систематизації жанрових модифікацій концерту для контрабаса з оркестром на композиційно-драматургічному та образно-семантичному рівнях запропоновано періодизацію його еволюційної ходи, узагальнено спостереження стосовно ролі і значення досліджуваного жанру в процесі розвитку європейської інструментальної традиції.*

**Ключові слова:** контрабасовий концерт, контрабас, жанр, структурно-семантичний інваріант, контрабасове мистецтво, музично-історичний процес.

О.Н.ЛУЧАНКО

### СТИЛЕВАЯ ЭВОЛЮЦИЯ КОНТРАБАСОВОГО КОНЦЕРТА: ПРОБЛЕМА ПЕРИОДИЗАЦИИ И МОДИФИКАЦИИ ЖАНРОВОГО ИНВАНІАНТА

*В статье освещены вопросы эволюции контрабасового концерта в европейском музыкально-историческом процессе XVIII-XX веков. Исследование осуществлено в контексте теории и истории инструментального концерта как жанра парадигмы вышеупомянутого хронологического периода. На*

основе систематизации жанровых модификаций концерта для контрабаса с оркестром на композиционно-драматургическом и образно-семантическом уровнях предложено периодизацию его эволюционной ходы, обобщено наблюдения относительно роли и значения исследуемого жанра в процессе развития европейской инструментальной традиции.

**Ключевые слова:** контрабасовый концерт, контрабас, жанр, структурно-семантический инвариант, контрабасовое искусство, музыкально-исторический процесс.

O.M.LUCHANKO

### THE STYLISTIC EVOLUTION OF THE DOUBLE BASS CONCERTO: THE PROBLEM OF PERIODIZATION AND GENRE INVARIANT'S MODIFICATION

*The article is devoted to study of formation and evolution processes of a double bass concerto genre in musical-historic process of second half 18<sup>th</sup> – 20<sup>th</sup> centuries. The research is made in a context of a theory and a history of an instrumental concert as a genre of this chronological period's paradigm. On the basis of systematization of genre modifications of double bass concert with orchestra on the composition-dramaturgical and figure-semantic levels the periodization of its evolutionary development is proposed, the observers from role and meaning of this genre in the process of a development of European instrumental tradition are generalized.*

**Key words:** double bass concert, double bass, genre, structural-semantic invariant, double bass art, musical-historic process.

Проблема вивчення контрабасового репертуару є гостро актуальною як в цілому, так і стосовно жанру концерту зокрема. Пов'язано це передусім зі специфікою контрабасового виконавства, яке розвивалося паралельно з процесом удосконалення інструмента, перетворенням його в сольний та ансамблевий. Утвердження класичних виконавських традицій на тлі збагачення художнього репертуару – складний, багатовимірний процес, який змушує музикознавців сконцентрувати увагу на його дослідженні. Виходячи з того, що в літературі для контрабаса найбільш репрезентативним жанром є концерт, пропонуване дослідження присвячене саме цій художньо-естетичній царині.

Метою дослідження є здійснення періодизації розвитку жанру контрабасового концерту та виявлення ознак модифікації жанрового інваріанта.

Завдання дослідження:

- визначити періодизацію розвитку контрабасового концерту, пов'язавши жанрово-стильову еволюцію жанру з основними віхами розвитку контрабасового виконавства;
- виявити основні риси модифікації структурно-семантичного жанрового інваріанта контрабасового концерту в залежності від естетики та психології культурної епохи.

Цінний фактологічний матеріал міститься у «Школах для контрабаса», численних науково- та навчально-методичних посібниках, періодичних виданнях. З-поміж фундаментальних джерел з питань контрабасового мистецтва назвемо праці:

- Warnecke F. «Der Kontrabass. Seine Geschichte und seine Zukunft, Probleme und deren Lösung, zur Hebung des Kontrabassspiels» [19];
- Planavsky A. Geschichte des Kontrabasses; Pelczar T. «Kontrabas od A do Z» [18];
- Pelczar T. Kontrabas od A do Z [17];
- Gajdos M. «Slovník kontrabasistů» [16];
- дисертацію Л. Ракова «Контрабас в симфонической, оперной и камерной музыке конца XIX – XX вв. (К вопросу о роли оркестрового исполнительства в развитии советской контрабасовой школы)» [11];
- методичну працю під редакцією Б. Доброхотова «Контрабас. История и методика» [3] та ін.

В українському музикознавстві окреслений комплекс питань практично не вивчався, що і спонукало звернутися до цієї теми. У процесі дослідження шляхів становлення та етапів

еволюції контрабасового концерту виникає необхідність висвітлення деяких проблем історії та теорії сольного інструментального концерту як жанрової парадигми. Вказані вище наукові та методичні праці стосуються насамперед суто виконавських чи методичних аспектів, полишаючи без належного вивчення аспект жанрово-стильовий. Останній висвітлюється у дисертаційному дослідженні автора «Жанр контрабасового концерту в музично-історичному процесі» [4] та в загальному окреслюється у пропонованій статті.

Досліджуючи жанрово-стильову еволюцію контрабасового концерту в європейському музично-історичному процесі, насамперед констатуємо, що цей жанр розвивався тим самим шляхом, який пройшов сольний інструментальний концерт, передусім скрипковий, віолончельний, фортепіанний та інші. У цих різновидах концерту були сформовані основні засади жанру як «генотипу музики-мистецтва», що є централізованою системою, централізованість якої проявляється в специфічній функції типологізування (Г. Дауноравічене [2]).

Вивчення «об'єму жанрового простору» (Л. Шаповалова [12]), що є характерним у зв'язку з його змістом, способом та умовами виконання, формою організації, художніми та життєвими функціями тощо, дало можливість окреслити «схематичний проект», який, за визначенням М. Арановського, є «семантичним інваріантом» жанру або «структурно-семантичним жанровим інваріантом» [1]. Цей інваріант, за трактуванням В. Москаленка, функціонує в творчому континуумі музичного твору, пов'язаному з «первинним» і «вторинним» інтонуванням, «первинною» та «вторинною» жанротворчою ситуацією, де «первинне» відповідає етапу створення музики композитором, «вторинне» – її інтерпретаціям [10].

У дослідженні еволюційного аспекту жанру контрабасового концерту ми виходили з культурологічного розуміння жанру як «генотипу музичних артефактів», з яким внаслідок зміни зовнішніх умов може відбуватися мутація, який може споріднюватися з іншими родами, утворювати новий генотип чи «розчинятися» в структурі фенотипу (С. Шип [15]). При цьому особлива увага зверталася на принципи концертнування й персоніфікації, категорії концертності та ігрової комунікативності виконавських партій, які є найважливішими іманентними ознаками композиційно-семантичного інваріанта жанру сольного інструментального концерту.

Пов'язавши жанрово-стильову еволюцію контрабасового концерту з основними віхами розвитку контрабасового виконавства, визначимо наступну періодизацію.

Перший період – початковий етап розвитку сольного контрабасового виконавства, що охоплює середину XVIII століття – перші десятиліття XIX століття. Він ознаменований появою перших солістів-контрабасистів. У стильовому сенсі це період від раннього до зрілого класицизму.

Становлення європейських контрабасових шкіл розпочалося в другій половині XVIII століття, що було насамперед зумовлено технічним вдосконаленням контрабаса. Попри існування багатьох різновидів інструмента з'являється триструнний контрабас, розповсюдження якого пов'язується з утвердженням інструмента в якості сольного, оскільки у триструнного контрабаса значно підвищувалася сила звучання. Важливим фактором, що сприяв зростанню ролі сольного контрабаса, стало використання його виразових можливостей в симфонічних та оперних партитурах. З реформою Х. В. Глюка басова партія диференціюється на віолончельну та контрабасову; більш значну роль, ніж попередники, відводить контрабасам Й. Гайдн, а у В. А. Моцарта партія контрабасів є рівноправною з іншими тембровими групами (показовою є арія «Per questa bella mano» (KV 612) для баса і контрабаса з оркестром); щоразу інтенсивніше еволюціонує контрабас як інструмент зі специфічними виразовими можливостями у Л. Бетовена.

Найвидатнішими контрабасистами-новаторами стали австрієць Йоган Матіас Шпергер (1750–1812), що відкрив новий тип інструментальної віртуозності, залишив значну композиторську спадщину, в якій 18 контрабасових концертів, та італієць Доменіко Драгонетті (1763–1846) – перший соліст-контрабасист світового значення, основоположник «вертикальної» техніки гри на контрабасі, що остаточно встановив квартовий стрій, сучасний метод постановки смичка, став автором 3-х концертів для контрабаса з оркестром.

У перших зразках жанру [9] – Концерті D-dur Вацлава Піхля (1741 – 1805), Концертах E-dur та Es-dur Карла Діттерса фон Діттерсдорфа (1739 – 1799), Концерті C-dur Франца Антона



Гофмайстера (1754 – 1812) – концертність ще має характер орнаментальної віртуозності, але проявляється не лише через естетику змагання та діалогу соліста й оркестру, як це було у бароковій моделі жанру, а й через тематично самостійну партію соліста, гранично насичену прийомами віртуозної репрезентації можливостей інструмента. Контрабасовий концерт відрізняється чіткою композиційною структурою, виваженістю тонального плану, функціональною логікою розділів, при цьому абриси форми зумовлені характером розвитку матеріалу. Тематизм і його розвиток підпорядковуються типізованому змісту та стилістиці, притаманним для періоду раннього класицизму. Проте в Концерті Ф. Гофмайстера (1754 – 1812) вже накреслюється шлях до формування більш яскравого, рельєфного тематизму та принципів інтонаційно-мотивного розвитку.

Зразком зрілого класицизму в контрабасовому репертуарі став Концерт A-dur Доменіко Драгонетті (1763–1846), в якому втілено різноманітні (моторні, кантиленні, діапазонні) можливості інструмента. Поєднання «зовнішньо-фактурної» віртуозності, пов'язаної з демонстрацією виконавської майстерності, з новими явищами в синтаксисі та фактурі є домінуючим принципом концерту доби класицизму.

Таким чином, художня цінність вищеназваних творів полягає в розкритті яскравого образного змісту виразовими можливостями сольного контрабаса, в торуванні нових шляхів та обривів європейської традиції. Жанрово-стильові процеси в контрабасовому концерті в період його становлення еволюціонують від раннього до зрілого класицизму; від типізованого до індивідуалізованого змісту; від зовнішньої діалогічності до діалогічності дворівневої; від віртуозної репрезентативності до ансамблевої комунікативності; від пасажності й фігуративності до інтонаційного, мотивного розвитку рельєфного тематизму.

Другий період – розвиток сольного контрабасового виконавства XIX століття, романтичний культ індивідуально-особистісного начала та його сценічно-віртуозної репрезентації, відкриття перших консерваторій. Романтизм визріває в межах першого періоду розвитку, тому цей період поділяємо на два етапи.

Перший етап – перша половина XIX століття, коли контрабасове мистецтво ще знаходилося під впливом класицизму, в надрах якого визрівали романтичні тенденції виконавства й творчості.

Другий етап – друга половина XIX століття, оскільки лише з середини XIX століття контрабасове мистецтво починає виявляти яскраві ознаки романтичних впливів; на цьому етапі виникають оригінальні контрабасові концерти, зумовлені естетикою романтизму.

Значну роль відіграє використання тембрової специфіки контрабаса в камерно-ансамблевих та оперно-симфонічних творах Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Мендельсона-Бартольді, Дж. Россіні, М. Глінки, М. Римського-Корсакова, П. Чайковського, К. Сен-Санса, А. Дворжака, Е. Гріга, А. Брукнера, М. Равеля, Г. Малера, Р. Штрауса та ін.

Провідні шляхи розвитку контрабасового мистецтва визначаються діяльністю двох перших музично-освітніх осередків – Міланської (1808) і Празької (1811) консерваторій, на базі яких формуються перспективні контрабасові школи – італійська (триструнний контрабас) і чеська (чотириструнний контрабас), що сприяють подальшому розвитку контрабасового виконавства й репертуарної політики в інших національних музичних культурах. Італійська школа контрабасового виконавства особливо яскраво представлена постаттю Джованні Боттезіні (1821–1889) – блискучого віртуоза, автора «Методи» для триструнного контрабаса, низки концертів для контрабаса з оркестром та ін. Чеській школі належить заслуга введення у виконавський обіг чотириструнного контрабаса, що надало можливості використання значно ширшого регістрового діапазону, сприяло розширенню, збагаченню виразових можливостей інструмента. Основоположник чеської контрабасової школи Вацлав (Вензель) Гаузе (1764–1847) в «Школі» для чотириструнного інструмента утверджує новаторські принципи передусім щодо аплікатурної системи, принципу вивчення грифу за позиціями та ін. Методичні принципи В. Гаузе акцентували представники майже всіх європейських шкіл (у тому числі української), за винятком опозиційної італійської школи, її послідовників в Росії та іспанських контрабасистів.

Інтенсивний розвиток контрабасової виконавської культури, еволюція інструмента, поширення контрабасової педагогіки в усе більшій кількості міст Європи сприяли активізації

жанру контрабасового концерту як такого, що орієнтується на особистість віртуоза-соліста, безпосередньо впливали на композиційно-семантичний інваріант жанру, його майбутні художні обрії.

Серед зразків жанру XIX століття, відомих і репертуарних сьогодні – твори Я. Й. Аберта, Дж. Боттезіні, В. Гаузе, Й. Граб'є, Ф. Грегора, Я. Гейселя, Г. Ласки, А. Мойсля, К. Россаро, Л. Россі, Ф. Сімандля, Е. Шторха та ін. Особливості підходів до трактування жанру контрабасового концерту в епоху романтизму можемо простежити на прикладі Концерту *fis-moll* та «Бравурного» концерту *A-dur* Джованні Боттезіні (1821–1889), Концерту *A-dur* Йозефа Граб'є (Граббе) (1816–1870), Концерту (концертштюку) *A-dur* Еммануїла Шторха (1841–1877) та ін [7].

Другий період розвитку сольного контрабасового виконавства та жанру концерту характеризується такими ознаками:

– насичення змісту жанру яскравими проявами патетики, віртуозності, героїки, лірики тощо як семантичних ознак зрілого романтизму (віртуозні концерти Дж. Боттезіні з яскравим образним контрастом тематизму, інтенсивним тематичним розвитком, індивідуалізованим образом соліста-віртуоза та ін.);

– модифікація жанрового інваріанта: співіснування традиційного тричастинного циклу (концерти Дж. Боттезіні) та одночастинного варіанту концерту, що розділяється на твори малої (Концертштюк Е. Шторха з рисами поемності, варіаційності та імпровізаційності, тенденцією до паритетності у взаєминах соліста й оркестру при високій художній і технічній розвиненості партії соліста-віртуоза) та великої форм (Концерт Й. Граб'є – перший відомий в історії контрабасової літератури одночастинний зразок жанру, що, попри доволі тривіальний пісенно-романсовий мелодичний матеріал і тонально-гармонічний розвиток, є показовим тим, що вперше демонструє романтичну поемність у контрабасовому концерті).

Третій період – інтенсивне збагачення сольного контрабасового виконавства у XX ст., активізація мобілізаційних процесів жанроутворення. Цей період також вважаємо за доцільне поділити на два хронологічні етапи.

Перший етап – перша половина XX століття – насамперед пов'язаний з інструментально-диригентською діяльністю С. Кусевицького, постромантичною стилістикою, збереженою в жанрі контрабасового концерту.

Другий етап – друга половина XX століття – етап активного розвою контрабасового мистецтва, виникнення міжнародних асоціацій, конкурсів, форумів контрабасистів тощо, збагачення контрабасового репертуару значною кількістю оригінальних творів, у яких повному трактується композиційно-семантичний інваріант жанру.

Значну роль у пізнанні природи контрабаса й збагаченні репертуару для цього інструмента відіграло його використання в сольних епізодах симфонічної, оперної і камерної музики Г. Малера, Р. Штрауса, І. Стравинського, П. Гіндеміта, А. Шенберга, А. Берга, Б. Мартину, А. Русселя, Г. Ейслера, Д. Мійо, Б. Бріттена, С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича, Р. Глієра, А. Хачатуряна, С. Губайдуліної, А. Шнітке, Г. Генце та ін.

Відбувається «експансія» контрабаса в межах європейського виконавського простору. Знаковою є постать митця світового значення, що переніс європейські традиції на американський ґрунт – Сергія Кусевицького (1874–1951), блискучого віртуоза, що прекрасно володів звуком густого й теплого тембру, технікою смичка, бездоганністю штрихової техніки й довершеністю фразування. У спадщині митця – Концерт для контрабаса з оркестром *fis-moll*. Неперевершений контрабасист світового рівня, С. Кусевицький відкриває «нову еру» в контрабасовому мистецтві.

Яскравими постатями, що сприяли розвитку контрабасового виконавства й педагогіки XX століття, є чеські музиканти Франтішек Черни (1861–1940), автор праці «Сучасна школа для контрабаса» та чотирьох концертів для контрабаса з оркестром, і Франтішек Гертль (1906 – 1973) – автор «Школи для контрабаса» та «Школи гри на контрабасі в джазі і танцювальному оркестрі» (написаної у співавторстві з В. Гора), публікацій з історії контрабасового мистецтва, а також Концерту для контрабаса з оркестром. Плідно працювали австрійський контрабасист польського походження Едуард Маденський (1977–1923), визначний соліст, відомий своєю

методичною діяльністю щодо технології гри лівою рукою; представник французької школи Едуард Нанні (1872–1942), соліст-віртуоз, автор «Школи», композитор, у його доробку – Концерт для контрабаса з оркестром A-dur (a la Д. Драгонетті), Концерт для контрабаса з оркестром fis-moll.

Протягом ХХ століття в контрабасовому мистецтві розвиваються національні школи: італійська – Г. Галліньяні, німецька – Л. Гедеке, Т. А. Фіндейзен, М. Шульц, угорська – Л. Монтаг, З. Тібай, польська – А. Б. Цеханський, Т. Пельчар, болгарська – А. Вапорджиев та інші європейські школи, а також китайська, японська, американська – Л. Е. Манолі, Л. Вінсель та ін. В Росії з-поміж кращих виконавців і педагогів виділимо Й. Гертовича, М. Фокіна, М. Кравченка, О. Мілушкіна, С. Буяновського, В. Хоменка, Л. Ракова, Р. Азархіна, Р. Габдулліна, О. Міхно, І. Котова, О. Шила, А. Бабія (контрабас-пикколо) та ін. У другій половині ХХ століття засновують контрабасові асоціації, інформаційні видання.

Історія розвитку контрабасового мистецтва свідчить про підвищення виконавської майстерності солістів-контрабасистів, розширення сфери застосування інструмента, піднесення його популярності, що вплинуло й на розвиток концертного жанру.

У контрабасовому мистецтві ХХ століття жанр концерту представлений на першому етапі творами С. Кусевицького, А. Т. Фіндейзена, Е. Нанні, С. Б. Порадовського, Г. Конюса, Т. З. Кассерна; на другому етапі – Е. Тубіна, З. Тібая, Ф. М. Фонтена, Ф. Гертля, Л.-Е. Ларссона, А. Богатирьова, П. Черноіваненка, Г. В. Генце, А. Мірзоева, Я. Лапинського, Г. Оканя, І. Жванецької, Г. Ляшенка, Г. Глазачова, О. Чайковського, А. Семенова, А. Давидова. Якщо перший етап характеризується домінуванням пізньоромантичної стилістики, то на другому етапі формується неокласична, неоромантична, неофольклорна стильові тенденції. Вони проявляються на лексичному, тембровому, динаміко-агогічному, виконавсько-комунікативному, історико-діалогічному рівнях [5].

«Етапними» для цього періоду визначимо Концерт для контрабаса з оркестром fis-moll Сергія Кусевицького (1905), що високим рівнем розвитку сольної партії та виразовими засобами знаменує початок нового періоду еволюції жанру, та Концерт для контрабаса з оркестром Едуарда Тубіна (1948), який вирізняється високим рівнем симфонізації жанру, рисами концерту-симфонії та бачиться як кульмінація першого етапу в ХХ столітті й початок нових пошуків в жанрі на пізньому етапі розвитку контрабасового мистецтва.

У межах цього періоду виділимо такі ознаки еволюційного процесу:

– на композиційному рівні (поряд з усталеним віртуозним концертом) – тенденції до поємності (С. Кусевицький, С. Б. Порадовський); до створення контрастно-складового циклу (Г. Конюс, Е. Тубін та ін.); тенденція до збільшення кількості частин та їх функційного переосмислення (І. Жванецька); до симфонізації жанру (П. Черноіваненко, Ф. Гертль та ін.); до синтезу жанрів (Е. Тубін); до камернізації, ансамблевості (Г. Конюс, Л.-Е. Ларссон, Ф. Шенкер);

– на стильовому рівні – неоромантична модель (С. Кусевицький, П. Черноіваненко); неокласична модель (Л.-Е. Ларссон); неофольклорна модель (А. Богатирьов).

Контрабасовий доробок українських композиторів (Я. Верещагіна, Л. Грабовського, А. Загайкевич, С. Колобкова, В. Лиховид, Г. Ляшенка, В. Маника, В. Мартинюка, Є. Мілки, І. Небесного, О. Пушкаренка, Б. Стронька, К. Цепколенко, Л. Юріної) виникає в той час, коли в національному мистецтві вже відбулося зрушення в бік радикального концептуального та стилістичного оновлення. До прикладу, Концерт для контрабаса з камерним (струнним) оркестром Г. Ляшенка як модифікований варіант жанру є оригінальною постмодерною композицією з широким образним спектром [8].

Таким чином, контрабасовий концерт від моменту формування пройшов три еволюційні фази:

- перша – класицистична (середина XVIII – перші десятиліття XIX століття);
- друга – романтична (XIX століття);
- третя – модерна (XX століття).

Діапазон модифікацій контрабасових концертів вражає своєю широтою та багатомірністю, залишаючи при цьому неабиякі перспективи майбутнього розвитку.

**ЛІТЕРАТУРА**

1. Арановский М. Симфонические искания. Проблемы жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов: [исследовательские очерки] /Марк Арановский. – Л.: Сов. композитор, 1979. – 287 с.
2. Дауноравичене Г.Л. Проблема жанра и жанрового взаимодействия в современной музыке (на материале творчества литовских композиторов 1975–1985 годов: автореф. дис... канд. искусств. /Г.Дауноравичене. – Вильнюс, 1990. – 24 с.
3. Контрабас. История и методика: [уч. пособие] /[ред.-сост. Б.Доброхотов]. – М.: Музыка, 1974. – 336 с.
4. Лучанко О.М. Жанр контрабасового концерту в музично-історичному процесі: автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво» /Олег Лучанко. – Львів, 2008. – 19 с.
5. Лучанко О. Жанр концерту у контексті контрабасового мистецтва ХХ століття /Олег Лучанко // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В.Гнатюка. – Серія: Мистецтвознавство. – Тернопіль, 2005. – Вип. 3 (15). – С. 60–66.
6. Лучанко О. Комунікативність партії солюючого контрабаса в жанрі концерту (на прикладі творів І.Жванецької та А.Ешпая) /Олег Лучанко // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В.Гнатюка. – Серія: Мистецтвознавство. – Тернопіль, 2006. – Вип. 2 (17). – С. 84–89.
7. Лучанко О. Контрабасовий концерт у пошуках доби музичного романтизму (на прикладі чеських традицій) /Олег Лучанко // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В.Гнатюка. – Серія: Мистецтвознавство. – Тернопіль, 2007. – Вип. 18. – С. 59–64.
8. Лучанко О. Концерт для контрабаса з оркестром Геннадія Ляшенка – явище в українському контрабасовому мистецтві /Олег Лучанко // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку // Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету. – Вип. 15: у 2-х томах. – Т. 1. – Рівне, 2009. – С. 159–165.
9. Лучанко О. Концерт для контрабаса з оркестром: проблема становлення жанру /Олег Лучанко // Наукові збірки Львівської державної музичної академії ім. М.В.Лисенка. Музикознавчі студії: [зб. ст.]. – Вип. 9. – Львів, 2004. – С. 53–60.
10. Москаленко В.Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа): [исследование] /Виктор Москаленко. – К., 1994. – 157 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» /Лев Раков. – М., 1980. – 24 с.
12. Шаповалова Л. Рефлексия как текст культуры /Л.Шаповалова // Київське музикознавство. – Вип. 7. Текст музичного твору: теорія і практика: [Збірка статей]. – К., 2001. – С. 17–26.
13. Шаповалова Л.В. О взаимодействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости: автореф. дис... канд. искусствоведения: 17.00.03 «Музыкальное искусство» /Л.Шаповалова. – К., 1984. – 22 с.
14. Шаповалова Л. Проблеми жанрової типології /Л.Шаповалова // Музика. – 1984. – № 4. – С. 12–13.
15. Шип С. Музичний жанр в методологічному аспекті /Сергій Шип // Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. – Вип. 16. Культурологічні проблеми української музики (наукові дискурси пам'яті академіка І.Ф.Ляшенка). – К., 2002. – С. 154–177.
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. Warnecke F. Der Kontrabass. Seine Geschichte und seine Zukunft, Probleme und deren Lösung, zur Hebung des Kontrabassspiels /F. Warnecke. – Gamburg, 1909.

УДК 78.27; 78.2

О.Б. ВЕЛИЧКО

### ВОЛЬФГАНГ АМАДЕЙ МОЦАРТ ЯК ВТІЛЕННЯ ФЕНОМЕНУ ВУНДЕРКІНДА

*У статті висвітлено феномен вундеркінда через призму сприйняття Вольфганга Амадея Моцарта його оточенням.*

*Досліджено факти, пов'язані з надмірним виявом ранніх здібностей, ґрунтуючись на науковому підтвердженні геніальності В. А. Моцарта.*

*На основі аналізу достовірних документів, матеріалів газет і журналів того часу, а також листів і спогадів сучасників по-новому трактується виконавська діяльність В.А.Моцарта, особливо у ранній період.*

**Ключові слова:** феномен вундеркінда, геній, талант, унікальний.

О.Б. ВЕЛИЧКО

### ВОЛЬФГАНГ АМАДЕЙ МОЦАРТ КАК ВОПЛОЩЕНИЕ ФЕНОМЕНА ВУНДЕРКИНДА

*В статье освещается феномен вундеркинда через призму восприятия Вольфганга Амадея Моцарта его окружением.*

*Исследованы факты, связанные с чрезмерным проявлением ранних способностей, основываясь на научном подтверждении гениальности В. А. Моцарта.*

*На основе анализа достоверных документов, материалов газет и журналов того времени, а также писем и воспоминаний современников по-новому трактуется исполнительская деятельность В. А. Моцарта, особенно в ранний период.*

**Ключевые слова:** феномен вундеркинда, гений, талант, уникальный.

O.B. VELICHKO

### WOLFGANG AMADEUS MOZART EMBODIMENT PHENOMENON WUNDERKIND

*The article highlights the phenomenon through the prism of perception prodigy Wolfgang Amadeus Mozart and its surroundings.*

*Investigated the facts relating to the excessive expression of early abilities, based on scientific evidence of genius Mozart.*

*On the basis of reliable documents, records, newspapers and magazines of the time, as well as letters and memoirs of contemporaries, a new interpretation of performing activities of Mozart, especially in the early period.*

**Key words:** phenomenon of infant prodigy, genius, talent, unique.

Нижний геній світла і любові  
Ріхард Вагнер

Актуальність теми зумовлена значною зацікавленістю до виконавської діяльності та композиторської творчості класика XVIII століття. Кожне наступне дослідження сприяє різнобічному висвітленню унікальних здібностей В.А.Моцарта та підтверджує геніальність у можливості передбачити музично-драматургічні концепції творчості, випереджаючи свою добу.

Українське музикознавство не стоїть осторонь постаті В.А.Моцарта, йому присвячено багато розвідок. Зокрема, до 250-річчя з дня народження великого австрійця ЛНМА імені Миколи Лисенка випустила збірник наукових статей під редакцією доктора мистецтвознавства, професора Любові Кияновської, в якому акцентується на поглибленні історичних та

теоретичних аспектів дослідження творчості В.А.Моцарта. Авторами публікацій є Л.Кияновська, О.Козаренко, Н.Савицька, З.Ластовецька, Н.Совва, Я.Горак, І.Антонюк, Д.Колбін, О.Біба, Г.Льоос, І.Фукс, А.Смудітс та інші.

Мета пропонованої статі – висвітлити малодосліджені факти, пов'язані з надмірним виявом ранніх здібностей, ґрунтуючись на науковому підтвердженні геніальності В.А.Моцарта, та проаналізувати вплив Леопольда Моцарта на формування музичного світогляду сина на основі достовірних документів, матеріалів із газет та журналів того часу, листів та спогадів сучасників.

Величний геній світової музичної культури – В.А.Моцарт (1756–1791) – належав до віденської класичної школи. Його композиторська творчість охопила всі без винятку жанри і форми, які існували в музичному мистецтві на той час. При цьому у всіх жанрах він створив істинні шедеври.

Незрівнянним було мистецтво гри В.А.Моцарта та імпровізації на клавесині, а в пізніші роки на фортепіано. Про це свідчать його багаточисленні концертні виступи з ранніх дитячих років, які викликали захоплення у слухачів у різних країнах. 19 червня 1763 року «Європейська газета» помістила таке повідомлення: «Він [батько – О.В.] представив музичному світові дівчинку 11 років і хлопчика 7 років, чудо, як нашого часу так і минулих літ, у грі на клавесині» [12, с. 12].

У музичній культурі В.А.Моцарт залишився символом абсолютної довершеності музичного стилю, зразком найвищої досконалості у клавірному виконавстві. Підтвердженням цього є рядки з розділу «Мандрівник» А. Ейнштейна: «Великий Моцарт, як і інші генії, служать яскравим прикладом, як в людині поєднуються різні начала і чим видатніша особистість, тим чіткіше видно рівновагу, осяйну гармонію, яка наступає при вирішенні дисонансів» [5, с. 21].

Найталановитіших людей називають геніями (лат. *genius* – дух). Про наявність геніальності (лат. *genialis* – притаманний генієві, плідний) можна стверджувати лише у разі досягнення індивідом таких результатів творчості, які є незаперечним внеском у культуру. В українську культуру такий внесок зробили Т.Шевченко, М.Лисенко, І.Франко.

Одним із перших проблему геніальності, талановитості, дослідив Френсіс Гальтон (1822–1911). Об'єктом його дослідження стали 997 англійців – відомих суддів, державних діячів, полководців, письменників, музикантів. Як з'ясувалося, вони належали лише до трьохсот сімей. Застосувавши методи математичної статистики, він довів, що спадковість і соціальні умови сприяють розвиткові здібностей. Цікаво, що сам Ф.Гальтон був двоюрідним братом Ч.Дарвіна (1809–1882). Про рівень його власної обдарованості красномовно свідчить такий лист: «Мені чотири роки, і я можу прочитати будь-яку англійську книжку. Я знаю напам'ять всі латинські іменники, прикметники і перехідні дієслова. І ще я знаю 52 рядки з латинської поезії. Я вмю додавати будь – які числа і множити.... Френсіс Гальтон. 5 лютого 1827р.» [4, с. 52].

Справді, відомі люди минулого мали різнобічні здобутки. Леонардо да Вінчі (1452–1519) був не лише великим живописцем, а й видатним математиком, механіком, інженером; Н.Макіавеллі (1469–1527) – державним діячем, істориком, поетом, письменником; А.Дюрер (1471–1528) досягнув великих успіхів у гравюрі, живописі, скульптурі, архітектурі, теорії мистецтв, фортифікації. Різнобічні здібності мали представники пізнішої історичної епохи – Г.В.Лейбніц (1646–1716), М.В.Ломоносов (1711–1765), Й.В.Гете (1749–1832).

Проте чимдалі рухається колесо історії, то менше можна знайти людей, що нагадують геніїв минулого. Навіть найвидатніші наші сучасники є людьми досить вузької спеціалізації. Це явище, можливо, відбиває закономірності людського пізнання, яке, як і мислення індивіда, також підпорядковується принципу конкретизації – переходу від більш до менш загальних, а далі до часткових проблем, розв'язання яких потребує і спеціалізації здібностей, і значних витрат зусиль та часу. До того ж таку вузьку спеціалізацію заохочує саме суспільство, яке відповідним чином організовує підготовку людей до потрібних йому професій.

В.А.Моцарт синтезує поняття генія і вундеркінда. Вундеркінд – (нім. *Wunderkind* – дослівно «чудо дитина») – обдарована дитина, яка має вищі темпи розумового розвитку

порівняно з ровесниками і виявляє виняткові здібності в навчанні, музиці, мистецтві, спорті та інших видах діяльності.

Раннє виявлення задатків – один із показників наявності природних даних, що сприяють розвиткові здібностей. Біографії визначних осіб свідчать про раннє виявлення здібностей до музики, літератури, поезії. У Миколи Андрійовича Римського-Корсакова (1844–1908) схильність до музики виявили вже у дворічному віці, а у Вольфганга Амадея Моцарта – в три роки, Олександр Пушкін (1799–1837) свій перший вірш написав у 9 років, Михайло Лермонтов (1814–1841) – у десять, Леся Українка (1871–1913) – в тринадцять.

Талант спрямовується на розв'язання завдань, висунутих суспільством. Особливу роль у становленні таланту відіграє характер, насамперед такі його показники, як спрямованість і світогляд.

Природа здібностей є предметом численних дискусій, позиції в яких визначаються певним розумінням проблеми біологічного і соціального. Якщо одні психологи наполягають на «соціальній спадковості», «особливо сприятливому в культурному відношенні сімейному середовищі» (Ю.Гільбух), то інші наголошують на ролі генотипу (Г.Айзенк, Н.Термен). У цьому ракурсі посідає місце концепція, яка акцентує на психологічних механізмах обдарованості, зокрема здібностей (Н. Лейтес).

Здібності включають не тільки пізнавальні, а й емоційні властивості. Музичні здібності ґрунтуються на особливості емоційної реакції, музичному враженні (Б.Теплов). Існує тісний зв'язок музичних здібностей з вольовими якостями, ініціативністю, наполегливістю, вмінням володіти собою, переборювати труднощі. П.Чайковський (1840–1893) зазначав, що увесь секрет в тому, що він працював щоденно і акуратно, мав залізну волю і коли не мав наснаги до занять, завжди вмів змусити себе захопитися.

Здібності кожної людини є результатом її розвитку. Обґрунтовувати такий погляд необхідно, оскільки існували різні тлумачення впливу спадковості на формування людських здібностей.

Платон (427/428–347 до н.е) стверджував, що здібності є природженими, і всі знання, які застосовує людина, – це її спогади про перебування в ідеальному світі «абсолютних знань». Р.Декарт (1596–1650) дотримувався переконання, що походження здібностей є вродженим.

Можна стверджувати, що найбільш правильною є гіпотеза про зв'язок задатків з мікроструктурою мозку та органів чуття, залежно від чого і здійснюється функціонування клітин, а також з диференційними особливостями нервових процесів. Так, у родині Й.-С.Баха (1685–1750) було 57 музикантів, з них 20 – видатні.

Можна провести паралель з родиною Моцартів. Батько Вольфганга Амадея Леопольд Моцарт (1719–1787) був скрипалем і придворним композитором архієпископа Зальцбургського. В 1756 році, в рік народження сина, він видав методичну працю «Досвід ґрунтовної скрипкової школи», яка близько 90 років вважалася кращим навчальним посібником з вивчення гри на скрипці. Відчуваючи велич врученого йому скарбу, яким був Вольфганг Амадей, Леопольд Моцарт з небувалою життєвою практичністю і безкінечним терпінням педагога і суворого батька взявся за виховання сина-музиканта. Він навчав його гри на скрипці, клавесині, органі, серйозно займався з ним композицією, також вивчав арифметику, історію, географію, латинь, італійську мову. Цьому сприяли багаторічні концертні подорожі Європою. Подорожувати Вольфганг Амадей почав, коли йому ще не було 6 років, і майже всі його подорожі до 1773 року супроводжував батько. Ось запис з робочого зошита В.А.Моцарта: «Займався строгим контрапунктом за посібником «Gradus ad Parnassum» Й. Й. Фукса (1725) [1, с. 133].

Вольфганг Амадей не просто запам'ятовував музику, він її відчував у собі у всій красі і всеохопленні. Напевно, Бог любив В.А.Моцарта, раз дав йому ім'я Амадей – «любимий Богом», не залишав його все життя, вибираючи йому в наставники найбільш гідних людей. Найкращим педагогом і люблячим батьком був Леопольд Моцарт. Він відіграв величезну роль у його розвитку, сприяв вияву ранніх здібностей, систематизував музичні твори, написані у дитячому віці.

У 1764 році у Лондоні Вольфганг Амадей під час концертних турів познайомився з відомим композитором Й. Х. Бахом – молодшим сином Й.-С.Баха. Незважаючи на різницю у віці (Вольфганг Амадей мав 8 років – О.В.), вони вели тривалі бесіди про музику, грали в чотири руки, імпровізували, займалися композицією. В.А.Моцарт відчував духовну опіку і підтримку свого наставника Й.Х.Баха.

Долучитися до вокального мистецтва Вольфгангу Амадею допоміг відомий контр-тенор Джованні Манцуолі, це дало можливість відкрити драматургію оперної музики.

Одним із хоронителів мистецьких багатств Італії був падре Д.Мартіні (1706–1784). Все життя він працював над написанням багатотомної «Історії музики», поєднував життєву мудрість, простоту і людяність. Його учнями були Й.Х.Бах, Н.Йоммеллі, М.С.Березовський і В.А.Моцарт. Падре Мартіні навчав своїх учнів мистецтва контрапункту, уміння поєднувати голоси різних партій, дбати про красу мелодії. Історик Чарльз Берней у I томі «Щоденника музичної подорожі» написав: «Його [В.А.Моцарта – О.В.] недовгі заняття з відомим італійським теоретиком і композитором падре Мартіні привели до феноменальних результатів» [9, с. 286].

В.А.Моцарт самотужки намагався підбирати в терцію твори, які чув вдома, знайшовши їх, з радістю повторював, мав чудову музичну пам'ять, грав зі слуху п'єси строго в ритмі і досконало чисто. П'ятирічним він складав музичні твори, які грав батькові і просив записати на папері. У віці шести років маленький музикант виконував складні віртуозні твори. Родичі і друзі не переставали дивуватися такому неймовірно швидкому розвитку дитини. Вольфганг Амадей разом з талановитою сестрою грали на клавесині в чотири руки складні музичні твори. Він імпровізував, одночасно створював і виконував на задану мелодію, акомпанував співакам невідомі йому твори. Його називали «чудом XVIII століття», він грав на клавішах, накритих хустиною, виконував важкі пасажі одним пальцем.

Улюбленою розвагою публіки була перевірка його найтоншого слуху В.А.Моцарт вловлював різниці між інтервалами в 1/8 тону, визначав висоту звука, взятого на будь-якому інструменті або звучному предметі. Постійна праця над собою збагачувала музичну уяву Вольфганга Амадея. Його руки ще віртуозніше грали, особливо всіх дивувала надзвичайна рухливість лівої руки. Його концерти відбувалися по всій Європі з приголомшливим успіхом. Вражала складність і різноманітність музичного репертуару. 28 березня 1771 року Чарльз Берней в «Щоденнику музичної подорожі» (т. 1) зацитував вислів Й.Й.Гассе: «Юний Моцарт... справжнє чудо. Цей хлопчик нас перевершить» [12, с. 24].

Вражала геніальна пам'ять Вольфганга Амадея. Перебуваючи в Сикстинській капелі у Римі під час виконання дев'ятиголосного хорового твору Грігоріо Аллегрі «Miserere», В.А.Моцарт запам'ятав його, прийшов додому і записав. Твір вважався власністю церкви і виконувався двічі на рік. Виносити ноти або їх переписувати заборонялося. Але перед чудовим музикантом відступила і церква, адже В.А.Моцарт не виносив нот, він їх тільки запам'ятав.

Вступ Вольфганга Амадея в члени Болонської академії був ще більше незвичайним фактом. За півгодини геніальний хлопчик написав дуже складний багатоголосний твір. Вперше в історії академії її членом став такий юний композитор. Талановитий В.А.Моцарт отримав ще одну блискучу перемогу. 9 жовтня 1770 року Леопольд Моцарт в листі так описував прийом сина в Болонську академію: «... Він переказав антифон на чотири голоси... потім почалося голосування, всі члени привітали його і голосно аплодували» [12, с. 21].

Про виконавську діяльність та композиторську творчість відгукувалися сучасники В.А.Моцарта, зокрема Й.В.Гете: «Що таке геній, як не сила творця, завдяки їй виникли дії, з якими можна стати перед Богом...сила Творця довго ще не вичерпає себе і не пропаде. 11. 03. 1828» [12, с. 105].

У XIX столітті, в період романтизму, творчість В.А.Моцарта виглядала настільки завершеною, настільки бездоганною, що майже всі визначні музиканти захоплювалися винятковою особистістю Вольфганга Амадея.

Аналізуючи спостереження психологів, можна прийти до висновку, що музичний талант формується з чинників генетичної спадковості, позитивного середовища, яке плекає



талант, та природою здібностей. За умов виявлення обдарування слід забезпечити позитивне середовище, яке допоможе виховати видатну особистість.

Таким чином, пропонується розвідка є спробою розгляду феномена вундеркінда, зіставлення музичних подій з творчого життя великого і унікального генія епохи класицизму, опираючись на достовірні документи, матеріали з газет і журналів того часу, а також листи і спогади сучасників, які безпристрасно свідчать і дають можливість по-новому поглянути на його виконавську діяльність і композиторську творчість, особливо в ранній період. Дослідження сприяє більш цілісному баченню непересічних здібностей і масштабу композиторського мислення В.А.Моцарта, спрямованого у майбутнє.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Аберт Г.В. Вольфганг Амадей Моцарт /Г.В.Аберт; пер. с нем. К.Сакви – М.: Музыка, 1978. – Ч. 1. – Кн. 1. – 544 с.
2. Айзенк Г.Ю. Интеллект: новый взгляд /Г.Ю.Айзенк // Вопросы психологии. – 1995. – № 1. – С. 111–131.
3. Гальтон Ф. Наследственность таланта: Законы и последствия /Ф.Гальтон. Пер. с англ. – М.: Мысль, 1996. – 271 с.
4. Гільбух Ю. З. Розумово обдарована дитина. Психологія, діагностика, педагогіка /Ю.З.Гільбух. [Пер. з рос.]. – К.: ВІПОЛ, 1993. – 75 с.
5. Ейнштейн А. Моцарт Личность Творчество /А.Ейнштейн. Пер. с нем. Е.Закс. – М.: Музыка, 1977. – 452 с.
6. Лейтес Н. С. Умственные способности и возраст /Н.С.Лейтес. – М.: Педагогика, 1971. – 277с.
7. Mozart L. Versuch einer grundlichen Violinshule. –Augsburg: J. J. Lotter, 1756. – 264 s.
8. Римский-Корсаков Н.А. Музыкальное наследство. /Н.А.Римский-Корсаков. – Т. 1 – М.: Музыка, 1953. – 315 с.
9. Роллан Р. Музыкальное путешествие в страну прошлого /Р.Роллан. Пер. Н.Шульговського. – Л.: Худ. лит., 1935. – 317 с.
10. Теплов Б.М. Проблемы индивидуальных различий /Б.М.Теплов // Психология музыкальных способностей. – М.: изд. акад. пед. наук РСФСР, 1961. – 535 с.
11. Чичерин Г. Моцарт. /Г.Чичерин – Л.: Музыка, 1979. – 253 с.
12. Шулер Д. Если бы Моцарт вел дневник /Д.Шулер. [Пер. с венг. Л.Балов.]. – Будапешт: изд. Корвина, 1963. – 108 с.

О.М. РАПИТА

### УКРАЇНСЬКО-ПОЛЬСЬКІ ЗВ'ЯЗКИ У ГАЛУЗІ ФОРТЕПАННОГО МИСТЕЦТВА У ПЕРШІЙ ПОЛОВИНІ ХХ СТОЛІТТЯ

*Статтю присвячено вияву аспектів взаємовпливів польської та української традиції фортепіанного мистецтва в період, що характеризується особливою багатогранністю і множинністю форм вияву (перша половина ХХ століття). Проаналізовано приклади та напрямки суміщення здобутків польських та українських виконавців та педагогів. Константовано вагомість українсько-польських взаємин у піаністичній сфері для формування українського сольного та ансамблевого виконавства, педагогіки, гастрольної та конкурсної діяльності.*

**Ключові слова:** фортепіанне мистецтво, українсько-польські взаємозв'язки, концертна діяльність та педагогіка.

О.М. РАПИТА

### УКРАИНСКО-ПОЛЬСКИЕ СВЯЗИ В ОБЛАСТИ ФОРТЕПИАННОГО ИСКУССТВА ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ ХХ ВЕКА

*Статью посвящено проявлению аспектов взаимовлияний польской и украинской традиций*

*фортепианного искусства в период, характеризующийся особой многогранностью и множественностью форм проявления (первая половина XX века). Проанализированы примеры и направления сопряжения достижений польских и украинских исполнителей и педагогов. Констатирована весомость украинско-польских отношений в пианистической сфере для формирования украинского сольного и ансамблевого исполнительства, педагогики, гастрольной и конкурсной деятельности.*

**Ключевые слова:** фортепианное искусство, украинско-польские взаимосвязи, концертная деятельность и педагогика.

O.M. RAPITA

### UKRAINIAN-POLISH RELATIONS IN THE FIELD OF PIANO ART IN THE FIRST HALF OF THE TWENTIETH CENTURY

*Devoted to exploring aspects of the manifestation of interrelations of Polish and Ukrainian tradition of piano art in a period characterized by a special diversity and plurality of forms of display (first half of the twentieth century). Analyzed examples and directions matching the achievements of Polish and Ukrainian artists and educators. Ascertained the significance of the Ukrainian-Polish relations in the field of art for piano solo and formation of the Ukrainian ensemble performance, pedagogy, concert tours and competitive activity.*

**Key words:** piano art, the Ukrainian-Polish relationship, Concerts and pedagogy.

Польська та українська музичні культури протягом всієї історії обох народів мали незліченну кількість прикладів взаємодії, взаємовпливу і спадкоємності. З цього огляду цікаво хоча б побіжно пригадати дещо із впливу польського музичного мистецтва на розвиток фортепианного виконавства та освіти в Україні загалом, а в Галичині зокрема.

Проблематику українсько-польських культурних взаємин у широкому мистецькому контексті з огляду на виконавсько-педагогічні системи у сфері піанізму висвітлюють у своїх працях І. Белза, Л. Мазепа [4; 5], Л. Кияновська, Н. Кашкадамова, Х. Чаплін [2] та ін. Роль польських піаністів у формуванні виконавської та педагогічної фортепианної традиції західноукраїнського регіону досліджують Т. Старух [6], Т. Куржева [3], Є. Скрабовський, А. Хлодковський, Й. Джевєцькій. Вагомим доповненням в аналізі фактажу й оцінки мистецьких подій та визначних постатей у сфері піаністичної культури є репортажі й рецензії популярної періодики [8; 9] та спогади сучасників [10]. Метою цієї розвідки є вияв аспектів взаємовпливів польської та української традицій фортепианного мистецтва в період, що характеризується особливою багатогранністю і множинністю форм вияву (перша половина XX століття).

Зацікавлення польською музичною культурою притаманне творчості та виконавській діяльності основоположника професійної композиторської школи України Миколи Лисенка. Його захоплення музикою Ф. Шопена помітне за вибором творів до програм власних фортепианних концертів та в прагненні наслідувати ознаки творчості композитора у романтичних мініатюрах та віртуозних концертних п'єсах. Так, наприклад, серед фортепианних композицій митця поряд з мазурками, ноктюрнами, полонезами, концертними етюдами, скерцо бачимо твір, названий самим автором «Експромт (в стилі Шопена)». Цікаво, що у петербурзький період життя митця він реалізує декілька спроб організації концертів музики слов'янських народів. У програмі одного з них 16 березня 1875 р. прозвучали полонез і вальс Ф. Шопена у виконанні М. Лисенка, чоловічий хор виконав «Quodlibet» з польських народних пісень «A w Warszawie» та «Podkóweczki, dajcie ognja», прозвучала іще одна мазурка Ф. Шопена (її у перекладі для вокалу виконала співачка Чуйко) [1, с. 38].

У роки навчання у Києві на Левка Ревуцького – майбутнього фундатора українського лірико-епічного симфонізму – незабутнє враження справили концертні виступи Йозефа Гофмана, Леопольда Годовського, Йозефа Словінського та Ванди Ландовської [7, с. 8-9].

Окрему групу у доробку Б. Лятошинського займають твори 50-60-х років ХХст., пов'язані з образами Польщі, її краєвидами, фольклором, високою поезією. Такими є дві мазурки на польські народні теми для віолончелі і фортепіано (1953), романси на слова

А. Міцкевича «Спогад» та «В альбом Кароліні Яніш», балада для симфонічного оркестру «Гражина» (1955), симфонічна поеми «На берегах Вісли» (1958), «Польська сюїта» для симфонічного оркестру (1961). Мелодії Польщі широко представлені й у композиціях автора, присвячених слов'янській тематиці: «Слов'янській увертюрі» (1961), «Слов'янській симфонії» № 5 (1965-1966), «Слов'янській сюїті» (1966) для симфонічного оркестру. Композитор неодноразово відвідував фестиваль «Варшавська осінь», а визнанням його творчості було нагородження композитора премією уряду ПНР за зміцнення дружби між народами, а також ювілейною «Медаллю тисячоліття». До речі, усі кошти премії митець передав на розвиток польських шкіл.

Прекрасний піаніст та композитор-романтик Віктор Косенко здобував музичну освіту у Варшаві ( туди перевели служити його батька – військового за фахом, разом із ним до польської столиці переїхала й уся родина). Його навчання в консерваторії проходило під керівництвом відомих варшавських педагогів, але найбільший вплив на нього мав професор Олександр Міхаловські<sup>1</sup>, у класі якого юнак навчався п'ять років, поки події Першої світової війни не змусили його сім'ю залишити Варшаву і Польщу взагалі.

Але особливу сторінку творять українсько-польські взаємини у Галичині, зокрема у Львові. Справжній культ Ф. Шопена як композитора, виконавця і педагога був створений завдяки діяльності Кароля Мікулі на посаді артистичного директора Галицького Музичного Товариства та керівника консерваторії при ньому, яка діяла від 1858 р. Уродженець Чернівців, він з 1844 до 1947 року перебував у Парижі, де брав уроки фортепіано у Ф. Шопена, паралельно працюючи його асистентом. Цей період для молодого музиканта був багатим на музичні враження (з Ференцом Лістом і своїм наставником – Фредеріком Шопеном його пов'язували багаторічні дружні взаємини) і мав винятково важливе значення у професійному зростанні та формуванні його творчої особистості.

Наділений винятковим правом бути присутнім на заняттях з іншими учнями, вести їх записи та готувати до друку рукописи нових творів композитора, талановитий учень та палкий ентузіаст зумів винятково глибоко проникнути у дух шопенівської манери інтерпретації та його спосіб виховання піаністів. Педагогічно-методичні принципи Шопена, його виконавський стиль, текстові, апікатурні, агогічні, інтерпретаційні засади були дбайливо збережені у подальшій виконавській, викладацькій діяльності К. Мікулі та послужили основою його редакції зібрання творів визначного польського композитора, виданого у Лейпцигу. У своїй останній опублікованій за життя статті блискучий піаніст-виконавець і педагог О. Міхаловський згадував серед найяскравіших музичних потрясінь свого багатого на враження життя звучання ноктюрну Es-dur в інтерпретації К. Мікулі: «Коли він, на моє прохання зіграв..., я відчув, що став свідком виняткового, особливого, єдиного моменту... Звук піаніста, наспівний і делікатний, створював враження чогось нематеріального; настрої, який ця музика розспівала тоді, протривав у мені всі подальші довгі роки і панує над всіма іншими пізнішими музичними враженнями. Нічого дивного! Я мав щастя чути учня Шопена у хвилину, коли його навідав дух Маестро» [9, с. 11].

Наприкінці XIX століття незабутніми для львів'ян були гастролі Артура Рубінштейна (1879 р.), Ігнаца Падеревського (1887 р.), Олександра Міхаловського (1879 та 1899 р.).

<sup>1</sup> О. Міхаловський (17. 05. 1851, Кам'янець-Подільський – 17. 10. 1938, Варшава), учень Ігнаца Мошелеса, за два академічних роки завершив курс навчання у Лейпцизькій консерваторії, знаючи напам'ять всі сонати Л. Бетовена, транспонуючи у довільну тональність будь-яку з прелюдій і фуг «Добре темперованого клавіру» Й.- С. Баха, на публічному звіті виконав Концерт для фортепіано e-moll Ф. Шопена з оркестром Гевандхауза. Далі він удосконалював свою виконавську майстерність під керівництвом Карла Таузіга у Берліні, але невдовзі, розчарувавшись у його методиці викладання, припинив брати у нього уроки. Натомість надзвичайно плідними та цінними для молодого, але вже знаного піаніста стали заняття з видатним галицько-львівським педагогом-шопеністом Каролем Мікулі (у 1885 р.), який відкрив йому особливості авторської інтерпретації і методики роботи над творами свого великого вчителя.

На окрему увагу заслуговує постать учениці К. Мікулі Корнелії Парнас-Льовенгерц. Вона була колекціонеркою раритетів, пов'язаних з іменем Ф. Шопена. Зрештою, на початку ХХ століття Львів завдяки їй мав найбільшу після Варшавської колекцію документів, першодруків творів і мистецьких виробів, пов'язаних з іменем та творчістю польського митця<sup>1</sup>.

Коли Кароль Мікулі залишив пост директора консерваторії ГМТ, він присвятив себе викладанню фортепіанної гри у приватній школі. Саме тут у восьмирічному віці почав свій шлях у музиці один з найстарших фахових українських композиторів Галичини – Василь Барвінський. Згодом В. Барвінський разом з Тарасом Шухевичем були єдиними українськими педагогами у польській приватній консерваторії ім. Кароля Шимановського у Львові – закладі з винятково високими вимогами до якості викладацького складу і великою групою славетних «доїжджаючих професорів» з фортепіано.

Серед львівських піаністів, для яких сольне фортепіанне виконавство окреслюваного періоду було провідною сферою творчості, були Маурици Розенталь<sup>2</sup>, Рауль Кочальський, Гелена Оттавова<sup>3</sup>, Мечислав Горшовський, Адам Гарасевич<sup>4</sup>, Леопольд Мінцер<sup>5</sup>, Артур

<sup>1</sup> Свою колекцію вона експонувала у кімнатах однієї з власних кам'яниць № 14 на вулиці Пекарській. Ця приватна збірка містила понад 700 експонатів, яку вона збрала під час подорожей по Європі – більшість у Франції та Німеччині, з приватних колекцій, деякі ж речі вона отримала від самого К. Мікулі. Зокрема, їй належав один з трьох альбомів рукописів, який композитор подарував своїй нареченій - Марії Водзінській. Його колекціонерка отримала від племінниці М. Водзінської Марії Косцельської-Орпішевської. Згодом, у 1900 р. цей альбом Корнелія Льовенгерц опублікувала у Лейпцигу у видавництві Брайткопфа і Гертеля з власною передмовою. У 30-ті роки ХХст. він був переданий до Варшавського національного музею. Серед інших експонатів слід назвати листи самого Шопена, першодруки його творів, твори та листи його близьких (М. Водзінської, К. Ліпінського, К. Мікулі, сестри Ф. Шопена – Людвіки та інших). 6 червня 1939 р. колекція з 408 експонатів була передана музеєві ім. Яна III (тепер Львівський Історичний музей), частина нотних видань увійшла до фонду Бібліотеки Музичної академії ім. М. Лисенка.

<sup>2</sup> Маурици Розенталь (18. 02. 1862, Львів – 3. 09. 1946, Нью-Йорк) досягає піку активності у виконавстві у 30-ті рр. ХХ ст., він здійснив велике гастрольне турне по Австрії, Німеччині, Польщі, Данії, Швеції, Англії, Швейцарії. Видатний піаніст підтримував тісні творчі взаємини не лише з представниками класу його наставника – К. Мікулі, але й з великим колом блискучих зарубіжних музикантів: Ернестом Шеллінгом, Францем Крайслером, Ігнаци Падеревським, своє захоплення його виконавською майстерністю висловлювали цісар Франц Йосиф I, Ежені д'Альбер, Альберт Ейнштейн, Йозеф Гофман, Артур Рубінштейн.

<sup>3</sup> У 10-20-х рр. ХХст. Гелена Оттавова (16. 02. 1874, Львів – 16. 08. 1948, Краків) провадила активну концертну діяльність у різних містах Польщі (Варшава, Лодзь) та за рубежем (Франція та Австрія), неодноразово брала участь у радіопрограмах варшавського та Краківського радіо у сольних виступах та з оркестром.

<sup>4</sup> Піаніст світової слави, представник львівської фортепіанної школи Адам Гарасевич не лише вів винятково активну гастрольну діяльність, але й був нагороджений медаллю Фонду Гарріет Коен (Harriet Cohen) у Лондоні в 1957 р. за визначні досягнення у фортепіанному виконавстві, а згодом – золотою медаллю Фонду ім. Ігнаца Яна Падеревського у Нью-Йорку. Музикант гастролював протягом всього життя у Європі, Азії, Америці, співпрацюючи з найславетнішими оркестрами та диригентами світу (особливо знаменними серед них є виступи на Всесвітній виставці у Брюсселі в 1958 році, участь у святкуванні 150-річчя Ф. Шопена у Нью-Йорку (піаніст виконав обидва його фортепіанні концерти з оркестром під батогою диригента-львів'янина, учня Гелени Оттавової С. Скравчевського). Бурхливий успіх та визнання принесло музиканту його турне по Японії, під час якого піаніст дав понад 100 концертів.

<sup>5</sup> Леопольд Мінцер (1901, Львів - 1943) розпочав виконавську кар'єру одразу по завершенні навчання, здійснивши великий гастрольний тур містами Австрії, Італії, Голландії, Угорщини, Німеччини. У період з 1928-1932 рр. та у 1938-1939 рр. з великим успіхом концертував у Німеччині (в концертах з Берлінським оркестром п.о. Якоба Горенштайна), Франції, Румунії (у спільних програмах з симфонічним оркестром, керованим Джорджі Джоржеску), Бельгії, Норвегії, Великобританії (виступи у лондонському залі Бі-Бі-Сі (BBC), Голландії. У цей період неодноразово брав участь у міжнародних музичних радіотрансляціях. Остання гастрольна подорож Л. Мінцера здійснена наприкінці 1940 р., охоплює міста СРСР (Київ, Ростов, Харків, Одеса, Ленінград, Москва та ін.).

Гермелін<sup>1</sup>. Учасник двох фортепіанних конкурсів Северин Турель (9. 11. 1907, Рава-Руська – 1954, Детройт; брав участь у конкурсі Ф. Шопена 1932 р. та отримав диплом фіналіста на музичному конкурсі у Відні 1936 р.) з великим успіхом гастролював у Великобританії, Бельгії, Німеччині, Італії.

Серед піаністів молодшої генерації, які здобули початкову чи повну професійну освіту у Львові та розгорнули інтенсивну концертну діяльність за межами батьківщини, були Стефан Аскеназе, Зигмунт Дигат, Мечислав Мюнц, Влодзімеж Позьняк, Фелікс Портной, Ян Горбати (учасник III конкурсу Ф. Шопена 1937 року), Пола Шаліт, Людвіг Бронярський, Якуб Гімпель (дипломант першого шопенівського конкурсу 1927 року), камералістка-акомпаніаторка Ванда Клімович, Олександр Каган (почесний диплом II конкурсу Шопена, 1932 р.), Зигмунд Шимонович, Анджей Тадлевські та багато інших.

Поряд із сольними програмами львівські піаністи за кордоном нерідко виступали у складі камерних ансамблів та з вокалістами. Як виконавець-акомпаніатор Францішек Нойгаузер здобув визнання завдяки концертному турне з Францом Крайслером у 1893 р. по всій Європі. Згодом Маурици Розенталь разом з Ф. Крайслером бере участь у ряді концертних програм у Сполучених Штатах Америки (у 1887р. та 30-ті рр. ХХ ст.)

Одним з найважливіших напрямків концертування Гелени Оттавової було концертмейстерство. Піаністка неодноразово виступала на багатьох зарубіжних сценах та брала участь у музичних радіопрограмах зі скрипалями Вацлавом Коханським, з Жаком Тібо, Хуаном де Маненом, Анрі Марто, Феліксом Ейлі, Романом Тотенбергом, англійськими віолончелістками сестрами Гаррісон, як акомпаніаторка віденського співака Теодора Ліерхаммера, голландського баритона Карла ван Гальста, Зигмунта Моссоци, Мечислава Салецького, славетного львів'янина Адама Дідура, співачок Станіслави Аргасінської-Хойновської, Марії Лянге, Яніни Королевич-Вайдової, Зоф'ї Дрекслер-Паславської. «Період початку мистецької кар'єри моєї матері (*Г. Оттавової – О. Р.*) від 1900 р. до першої світової війни був для розвитку музики у Львові справді «золотим віком». Чудові артисти польські та закордонні, рівень програм, інтерес громадськості – все це являло собою т. зв. високий клас», – писала у книзі спогадів про музичний Львів З. Оттава-Рогальська – донька славетної піаністки [10, с. 100].

Блискучим камералістом виявив себе і Мечислав Горшовський, виступаючи у складі квартету і як ансамбліст (з Пабло Казальсом, Адольфом Бушем, Александром Шнайдером, Шандором Вегом). Генрик Мельцер отримує широке визнання, виступаючи зі співачкою Е. Нікольсон у гастрольному турі по Росії, Німеччині та Франції. Визначний піаніст і композитор Тадеуш Маєрський багато концертував у ролі акомпаніатора разом з братом – Яном Маєрським – тенором Паризького оперного театру, співачкою Адою Яновською, брав участь у складі організованого ним «Львівського тріо» (Алойз Шмар, С. Крепс, Тадеуш Маєрський), виступаючи у багатьох містах Галичини, Польщі, а також у Белграді, Відні, Будапешті.

Якщо взяти до уваги лише початок ХХ століття, то серед славетних польських піаністів-солістів з оркестром Львівської філармонії та з іншими місцевими та гастролюючими колективами (симфонічним оркестром 15-го полку піхоти під батугою Фелікса Конопасека, Варшавської Філармонії, Празької Академічної Філармонії, мюнхенського, віденських оркестрів Музичного Товариства і Tonkünstlerorchester) на початку ХХ століття у Львові неодноразово виступали блискучі виконавці – кращі фортепіанні педагоги різних навчальних закладів міста Генрик Мельцер, Єжи Лялевіч, Ігнац Фрідман (1905 р.), Гелена Оттавова, а також гастролери: Северен Айзенбергер, Артур Рубінштейн (1912 р.), Мечислав Горшовський, Ігнаци Падеревський (1910, 1913 р.), Леопольд Годовський, Йозеф Гоффман, Маурици

<sup>1</sup> Окрім численних сольних виступів та участі у концертних програмах та акціях у Львові, гастрольні подорожі Артура Гермеліна (бл. 1901 р., Львів - 1943 р., Львів охоплюють Варшаву (1926, 1931 рр.), Париж (1926-1927 рр., виступи у програмах Слов'янських Курсів при Сорбонні, ряд концертів «Товариства» на початку 40-х рр.), декілька американських міст під час турне у 1927 р.

Розенталь (1910 р.), Зигмунт Стойовський (всі – у 1902-1903 рр.), Юзеф Слівінський (1902, 1903, 1905 рр.).

Подією великої ваги у музичному житті міста стало проведення за ініціативи і організаційної підтримки ГМТ у Львові 23-28 жовтня 1910 року першого з'їзду польських музикантів, приуроченого 100-річчю Ф. Шопена та 500-річчю Грюнвальдської битви (організатор акції – Станіслав Невядомський). Його головою було обрано блискучого піаніста і глибокого музиканта Ігнаци Падеревського, який виступив перед величезним зібранням публіки з балкону готелю «Жорж» зі знаменитою «шопенівською промовою», у якій висвітлив значення творчості Шопена для його народу: «Зараз він стоїть у блиску земної слави, у безсмертних променях народної подяки, весь уквітчаний у завжди свіжі вінки звиті з пошани, подиву, захоплення і любові. Але він стоїть не один... Дух батьківської землі, дух народу не полишає його навіть після смерті. Людина, навіть найбільша, не може бути ані над народом, ані поза народом. Вона є його насінням, його часткою, його цвітом, його колосом, але чим більшою, вродливішою, міцнішою - тим ближча народному серцю» [8, с. 106].

Протягом тижня разом зі своїм колишнім учнем Ернстом Шеллінгом та львівським віртуозом Маурици Розенталем Ігнаци Падеревські взяв участь у ряді монографічних шопенівських програм на сцені Старого театру графа Скарбка (тепер – Драматичний театр ім. М. Заньковецької). У заключний день з'їзду (28. X) Станіслав Невядомський зачитав реферат «Шопен в науці гармонії». За ініціативою знаменитого польського піаніста було здійснено видання збірки наукових розвідок і досліджень «Про Фредерика Шопена – в соту річницю народження» накладом організаційного комітету шопенівського ювілею. Згодом І. Падеревського було обрано почесним доктором (doktor honoris causa) філософського факультету Львівського університету (точніше – Університету ім. Яна Казимира). Згодом у Львові одна з музичних шкіл дорадянського часу носила ім'я І. Падеревського.

В архіві піаністки Зоф'ї Зетмаєр збереглися відомості про плани будівництва пам'ятника Ф. Шопену у Львові. Були зібрані кошти з концертів, пожертви окремих громадян і навіть виготовлено кілька проектів, але цей намір реалізувати не вдалося.

У міжвоєнне двадцятиліття з сольними програмами та з оркестром у Львові виступали: Артур Рубінштайн (1925, 1927, 1929-1931, 1933, 1934, 1936 рр.), Ян Задора, львів'янин Якуб Гімпель (1928 р.), Йозеф Турчинський (1927, 1931 р.), Софія Рабцевіч (1928 р.), Леопольд Годовський (1926 р.), Ежи Лялевич (1931 р.), Лев Сирота (1922, 1927 р), Олександр Унінський (1932, 1934, 1938, 1939 р.), Олександр Міхаловський (1929 р.), Ежи Гофман (1936 р.), Генрик Штомпка (1936 р.), Зигмунт Стойовські (1929 р.), Зигмунт Дигат (1932 р.), Рауль Кочальські (1938 р.), клавесиністка Ванда Ландовська (1938 р.), Роза Еткін-Мошковська (1939 р.), Вігольд Малцужинські (1939, 1939 р.), Сокул (1936 р.), Мечислав Мюнц (1934, 1938 р.) та ін. Особливу групу гастролерів становили лауреати шопенівських конкурсів 1927, 1932, 1937 рр., серед яких Генрик Штомпка, Станіслав Шпінальський, Болеслав Кон, Імре Унгар, Олександр Унінський, Абрам Луфер, Л. Сагалов та інші [3, с. 18-22].

Важливим етапом у розвитку музичної педагогіки Львові стало створення Вищим музичним інститутом Анни Нементовської «Музичної Вчительської Семінарії» у 1910 р. Фортепіано у семінарії викладав Мар'ян Домбровський – представник школи Т.Лешетицького, учень Анни Єсіпової у Санкт-Петербурзі. Цей педагог (роки праці у ЛМКШ 1922-бл.1931), у минулому – лауреат Міжнародного конкурсу ім. Артура Рубінштейна, професор Київської консерваторії, також вів заняття на концертному курсі, неодноразово очолював роботу державної комісії.

За радянського часу чимало блискучих педагогів-піаністів увійшли до педагогічного складу новоутворених навчальних установ з попередніх польських вищих навчальних закладів. Серед представників консерваторії ГМТ-ПМТ – завідувач кафедру фортепіано Леопольд Мінцер (нагадаємо, що він співпрацював також з ЛМКШ та ВМІ ім. М. Лисенка), доцент Артур Гермелін (працював також і в ЛМКШ), викладачі фортепіанного факультету Г.(елена) (за радянськими документами Олена) Альткорн-Лисицька, Целіна Вольман(увна), Тадеуш Маєрський, Зоф'я Свьонтковська, Еммануель Штайнбергер; зі складу консерваторії ім. Кароля Шимановського – доцент Генрик Гінсбург, викладачі О. Гарбічева, І. Квятковська, асистент

Я.(н) (за радянськими документами Іван) Горбати, а також представники Вищої Музичної Школи у Кракові доцент І. Гофман та О. Ландау. В музичному училищі працювали Артур Гермелін та Генрик Гінсбург, а в школі-десятирічці з викладачів-поляків працювали Гелена Альткорн-Лісіцька, Берта Франке та Г. Каспарек [5, с. 36-39].

Стислий огляд українсько-польських взаємин у піаністичній сфері демонструє їх вагомість для формування української сольної та ансамблевого виконавства, педагогіки, гастрольної та конкурсної діяльності і засвідчує їх інтегративний потенціал у широкому європейському мистецькому контексті. У наш час, коли країни європейського простору стають все більш відкритими, а культурно-мистецькі процеси проходять через інтенсивну інтеграцію, важливо пам'ятати і враховувати цікаві, важливі і корисні напрямки взаємовпливу культур близьких народів, берегти, розвивати й примножувати здобутки, отримані завдяки цій співпраці і взаємодії.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Булат Т. Николай Лысенко / Т. Булат. – К. : Музична Україна, 1981. – 120 с. (серія : Творческие портреты композиторов)
2. Кашкадамова Н. Б., Старух Т. М., Чаплін Х. Б. Провідні викладачі-піаністи другої половини XIX та першої половини XX століть // Сторінки історії Львівської державної музичної академії ім. М. В. Лисенка – Львів : Сполом, 2003. – С. 119-122.
3. Куржева Т. Польські піаністи у Львові в кінці XIX – на початку XX століття: дослідження / Т. Куржева. – Львів : ЛДМА ім. М. В. Лисенка, 2005. – 116 с.
4. Мазепа Л. З., Мазепа Т. Л. Шлях до Музичної Академії у Львові: у 2-х тт. / Л. З. Мазепа, Т. Л. Мазепа. - Львів : Сполом, 2003. – Т. 1. – 288 с.
5. Мазепа Л. З., Мазепа Т. Л. Шлях до Музичної Академії у Львові: у 2х тт. / Л. З. Мазепа, Т. Л. Мазепа. - Львів : Сполом, 2003. – Т. 2. – 200 с.
6. Старух Т. М. Музичне мистецтво Львова. Становлення фортепіанного виконавства і педагогіки у другій половині 19 – першій третині 20 століття. / Т. М. Старух. – Львів : ВМІ ім. М. В. Лисенка, 1997. – 168 с.
7. Шеффер Т. Лев Ревуцький / Т. Шеффер. – К. : Музична Україна, 1979. – 52 с. – (серія : Творчі портрети українських композиторів).
8. Paderewski I. J. Piewca polskiego narodu // Kompozytorzy polscy o Chopinie. - Kraków, 1959. – 196 s.
9. «Музыка». - 1938. - № 1-2 . Ottawa-Rogalska Z. Lwy spod ratusza słuchają muzyki / Z. Ottawa-Rogalska–Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź, 1987. - 156 s.

УДК 78.071.2: 316.454.52

Л.М. ОПАРИК

### ДО ВИЗНАЧЕННЯ ПОНЯТТЯ «МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКЕ ВИСЛОВЛЮВАННЯ»

*У статті розглянуто комунікативні аспекти музичного виконавства. У ході дослідження систематизовано поняттєво-термінологічний апарат, відповідний до комунікативної функції музично-виконавського мовлення в процесах музичного спілкування; дано визначення поняття «музично-виконавське висловлювання».*

**Ключові слова:** музично-виконавське висловлювання, комунікація, музичне спілкування, комунікативно-інтерпретаційна позиція виконавця, концепція адресата музичного мовлення.

**К ОПРЕДЕЛЕНИЮ ПОНЯТИЯ «МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ  
ВЫСКАЗЫВАНИЕ»**

*В статье рассмотрены коммуникативные аспекты музыкального исполнительства. В ходе исследования систематизирован понятийно-терминологический аппарат, соответствующий коммуникативной функции музыкально-исполнительской речи в процессах музыкального общения; дано определение понятия «музыкально-исполнительское высказывание».*

**Ключевые слова:** музыкально-исполнительское высказывание, коммуникация, музыкальное общение, коммуникативно-интерпретационная позиция исполнителя, концепция адресата музыкальной речи.

**TO THE DEFINITION OF THE NOTION «MUSICAL-PERFORMING EXPRESSION»**

*The article deals with the communicative aspects of the musical performance. In course of the research the notion and terminology apparatus reflecting the communicative function of musical-performing speech in processes of musical communion is systematized; the definition of the notion «musical-performing expression» is formulated.*

**Key words:** musical-performing expression, communication, musical communion, communicatively interpretational position of performer, conception of addressee of musical speech.

У дзеркалі музичного життя кінця ХХ – початку ХХІ століття з особливою наочністю відобразились глобальні за своїми масштабами зміни комунікативних взаємовідношень у соціумі, пов'язані насамперед з «наростанням енергетики спілкування» (В.Задерацький) як у суспільному житті людської спільноти загалом, так і в художньому просторі музичної культури зокрема. Яскравими виразниками еволюції комунікативних процесів у музичному мистецтві сучасності стали виконавці-професіонали, чия діяльність виявляє стрімке розширення кола соціокультурних ролей музиканта, головна з яких, за словами Б.Яворського, полягає в об'єднанні, духовному консолідуванні публіки, відтак – в актуалізації одного з найважливіших способів існування музичного твору як форми спілкування особистостей.

Прогресуючий комунікативний досвід музично-виконавської практики останніх десятиліть теоретично осмислюється в сучасному українському музикознавстві. Так, аналітично-поняттєві ініціативи наукових визначень музично-виконавських явищ у працях О.Катрич, О.Маркової, В.Москаленка сконцентровані навколо виконавського чинника як вирішального у розгортанні комунікативного процесу в музиці. Комунікативні аспекти виконавства розглядаються в роботах І.Польської, О.Зінькевич, Т.Роциної та інших.

Поряд з цим проблема комунікативної функції музичного виконавства залишається маловисвітленою в сенсі розробки системного підходу до її вивчення. Одна з причин цього полягає у предметному розгалуженні музикознавчих досліджень комунікативних факторів виконавського мистецтва, що вивчаються і теорією виконавства, зорієнтованою на комунікативну ланку «виконавець – композитор», і музичною соціологією, в центрі уваги якої перебуває відношення «виконавець – слухач». Теоретичний синтез «композитороцентричного» та «слухацького» дослідницьких векторів у певному руслі системного підходу уможливує опора на мовленнєвий принцип. Позначаючи онтологію словесного мовлення, лінгвістика об'єднує явища спілкування, тексту та висловлювання. Музична наука, зі свого боку, у працях Б.Асаф'єва, В.Васіної-Гроссман неодноразово обґрунтовувала правомірність осмислення комунікативної природи музики шляхом узагальнення через вербальні мовленнєві жанри, зокрема – жанр висловлювання.

Мета статті – сформулювати визначення поняття музично-виконавського



висловлювання, що у свою чергу сприятиме вирішенню завдання систематизації поняттєво-термінологічного апарату, відповідного до комунікативної функції музично-виконавського мовлення в процесах музичного спілкування.

Вихідним пунктом дослідження обирається «комунікативна форма, тобто твір, що безпосередньо звучить» [7, с. 34]. Саме в процесі виконавського втілення музичного твору водночас актуалізуються основні вектори музичної комунікації – «виконавець ↔ композитор», «виконавець ↔ слухач», «композитор ↔ слухач», що відповідно знаходить своє віддзеркалення в структурі виконуваного твору. Тріада «композитор – виконавець – слухач» відображає ключові фігури розвиненої системи музичної комунікації, що утворює сферу музичного спілкування та забезпечує умови для здійснення художньої взаємодії між суб'єктами, які створюють, відтворюють, розповсюджують, споживають та зберігають музичні цінності. Предметом спілкування виступає музичний твір, матеріал якого є носієм ідейно-художньої інформації, втіленої в музичних образах.

Ряд визначень музичного твору, зокрема, як «особливого виду музичного висловлювання» (В.Медушевський), «цілісного знакового предмета» (С.Раппопорт), «самостійної знакової одиниці» (А.Сохор) дозволяє стверджувати, що семіотичний статус музичного твору в системі художньої комунікації корелює із загальносеміотичною природою висловлювання, котре визначається в лінгвістиці як «реальна одиниця мовленнєвого спілкування» (М.Бахтін). Виходячи з цього, *знаковими одиницями музичного спілкування можна вважати музичні чи, точніше, музично-виконавські* (адже внутрішньослуховий процес композиторської творчості передбачає також уявне озвучення-програвання) *висловлювання, які ідентифікуються з текстами творів у письмовій чи усній формах.*

Письмовий чи озвучений текст набуває смислу лише за умови сприйняття його реципієнтом, тобто в процесі комунікації. Комунікація (від лат. *communis* – пов'язую, спілкуюсь) визначається як смисловий аспект соціальної взаємодії [6]. Смисловий аспект у музиці вкорінюється в її інтонаційній природі, яка, за словами Б.Асаф'єва, втілює «осмислення», «одухотворення» звучань та «складає найважливішу ознаку музики як живого виразного мовлення» [1, с. 55]. Отже, інтонування є універсальною характеристикою музично-мовленнєвої діяльності, оскільки «виражає сутність усякого музично-творчого процесу, незалежно від того, чи маємо ми справу з композиторським, виконавським (ширше – інтерпретаторським) або слухачьким його різновидами» [7, с. 15].

Таким чином, *музична комунікація – це процес інтонаційної взаємодії між композиторами, виконавцями та слухачами, яка в структурі виконуваного твору набуває синхронізованого характеру.*

З огляду на існуючі тлумачення феноменів комунікації та спілкування слід відзначити правомірність постановки питання щодо термінологічного розведення цих понять. Так, комунікація, пов'язана передусім з фактом передачі інформації, розрізняється лише як одна із сторін спілкування поряд з інтерактивною та перцептивною його сторонами. Отже, спілкування, породжуване потребами спільної діяльності, включає в себе не тільки обмін інформацією, але й «вироблення єдиної стратегії взаємодії, *сприйняття та розуміння* іншої людини» [6, с. 213].

Проекція цих положень на музичні явища виявляє, що інтерактивна сторона музичного спілкування унаочнюється саме в діяльності музиканта-виконавця, від художньої ініціативи якого великою мірою залежить консолідування слухачької аудиторії як єдиного соціального організму, пройнятого спільним переживанням музичної події. Дослідження цих явищ потребує редукування поняття «*процес музичного спілкування*» до поняття «*акт музичного спілкування*». Індивідуальні ознаки того чи іншого музично-мовленнєвого акту віддзеркалює *ситуація музичного спілкування.*

У перспективі практичного аналізу особливого значення набуває концертна ситуація музичного спілкування, в умовах якої унаочнюється взаємовплив трьох начал музичної композиції, відображених Є.Назайкінським у тріаді «контекст – текст – підтекст». Так, ситуативний контекст виконання музичного твору (обстановка в залі) виступає каталізатором прояву емоційно-смислової взаємодії індивідуальних підтекстів вираження та сприйняття.

Ситуація живого контакту з музичним твором передбачає певні смислові суперечності, розв'язання яких сягає у сферу інтерпретуючої діяльності музичного мислення. Вхідження, зокрема слухача, в інтерпретаційне коло музичного спілкування означає, як підкреслює Л.Кадцин, усвідомлення адресатів спілкування – композиторів, виконавців, слухачів. Зі свого боку, музикант-професіонал творить і виконує музику з метою бути почутим публікою, спрямовуючи своє музично-виконавське висловлювання до тих чи інших адресатів художнього кореспондування. У металінгвістичному розумінні, згідно з М.Бахтіним, головною ознакою висловлювання поряд із цілісністю є його *адресованість*, скерованість до когось [2, с. 290].

На рівні композиторського музичного висловлювання цей принцип реалізується у постульованій Б.Асаф'євим «спрямованості форми на сприйняття», що передбачає здатність музичної форми емоційно впливати на слухача, забезпечувати його активність, підтримувати його інтерес і таким чином сприяти осяганню художньої ідеї твору. Втілюючи авторську програму залучення слухача до художнього спілкування, музикант-виконавець у своїй інтерпретації свідомо чи інтуїтивно актуалізує власну комунікативну програму, довершеність якої визначає зустрічне слухачьке висловлювання-*розуміння*.

У виконавській свідомості моменти проникливого взаєморозуміння з публікою переживаються як справжня творча подія. «Ви сидите на естраді, – говорить Г.Гінзбург у бесіді з психологом О.Віциньським, – і у вас таке відчуття, що слухач надзвичайно чуйно і точно все сприймає. Ніби ви слухачу щось розповідаєте, а він киває головою: «Так, так, я зрозумів». І якщо є таке спілкування із слухачем, то в цьому для вас велика творча радість» [3, с.231].

Порушуючи проблему розуміння, сучасна музична наука бачить у ньому процес пошуку цілісного смислу, котрий у сприйнятті образів музичних творів часто персоніфікується. Концептуальне усвідомлення адресатів спілкування (композитора, виконавця, слухача) як один із «пускових механізмів» персоніфікації в процесах втілення та розуміння музики свідчить про появу іншого суб'єкта, тобто про пробудження діалогічної активності співрозмовників, обрання ними своєї комунікативної позиції. Завдяки взаємоадресованості «висловлювання-вираження» та «висловлювання-розуміння» в ситуативному контексті акту інтерпретування твору виникає спільний жанрово-стильовий простір, наповнений інтонаційно-ціннісною «атмосферою духовності» (О.Шпенглер).

Подальший розгляд системоутворюючого потенціалу музично-виконавського висловлювання скеровує до конкретизації поняття спілкування в музиці. Отже, *музичне спілкування – це процес, що фокусує концептуальний аспект інтерактивної інтонаційної взаємодії між композиторами, виконавцями та слухачами на основі озвученого твору-висловлювання, в жанрово-стильовій інтонаційній атмосфері якого віддзеркалюється ситуативний контекст конкретного акту інтерпретування*.

Концептуальний аспект музичного спілкування як смисловий результат комунікативної взаємодії композиторів, виконавців і слухачів багато в чому визначається динамікою сходження музичного сприйняття на більш високі, художні рівні цілісного осягання музичного твору. Цей процес безпосередньо пов'язаний з формуванням комунікативної цілісності музично-виконавського висловлювання, що втілює передусім бажання виконавця виразити свою позицію по відношенню до світу в найбільш досконалий, а значить – ясній і зрозумілій іншим людям художній формі.

Власне ціннісно-орієнтовальна вибірковість комунікативної ініціативи музиканта-виконавця дозволяє, на наш погляд, проектувати феномен висловлювання на феномен музично-виконавського стилю. «Стиль – це людина» (Ж.Бюффон), у виконавській особистості якої можна виділити її змістовно-світоглядне ядро – комунікативну позицію по відношенню до інших людей, дійсності, культури, нації тощо та стиль музичного мислення, що оформлює, передає цей зміст за допомогою виконавських експресивно-мовленнєвих засобів і характеризується різним співвідношенням інтуїтивного та раціонального, емоційного та інтелектуального начал.

Експресивно-мовленнєві засоби виконавця, серед яких можна виділити константні (звукові) та модальні (смислові), реалізуються на різних рівнях музичної композиції. На інтонаційно-звуковому рівні цілісність виконавського мовлення репрезентує *голос*

*інтонаційного героя виконавського стилю*, що розпізнається через генеральну інтонацію (термін В.Медушевського) – єдину виразно-смыслову музичну інтонацію, яка від самого початку встановлюється виконавцем та звучить протягом усього твору. Єдиний інтонаційно-тембровий образ музично-виконавського мовлення виявляє себе через фонічне начало, котре характеризує і такий константно-звуковий атрибут виконавської органіки, як *тон музично-виконавського висловлювання*.

Музикознавчі тлумачення поняття тону орієнтовані на розуміння його як універсального багатоаспектного явища. Роль емоційного тону музично-виконавського висловлювання увиразнюється, зокрема, в процесі трансформації об'єктивно-акустичного начала в начало суб'єктивно-смыслове, що передає особистісне ставлення артиста-інтерпретатора до предмета спілкування – музичного твору, а також його оцінку ситуативного контексту виконання в цілому. Емоційно-суб'єктивні фактори виконавського самовираження породжують відповідну експресію музично-виконавського висловлювання, котра характеризується поняттям модальності.

Модальні компоненти музично-виконавського мовлення утворюють *ауру музично-виконавського висловлювання*, ситуативною характеристикою якої виступає *тональність музичного спілкування* – виконавська емоційно-аксіологічна організація інтонаційно-мовленнєвого матеріалу в процесі втілення музичного твору. Осягання складної тональності мистецької свідомості пов'язане з прониканням у мотиваційну сферу художньої творчості з її безліччю свідомих і підсвідомих імпульсів музичного та позамузичного походження, що сублімуються у *підтексті музично-виконавського висловлювання* – внутрішній програмі музичного мовлення (інтенції) виконавця, яка обумовлює наскрізну смыслову єдність виконуваного твору.

Однією з важливих умов розпізнавання смыслової домінанти виконавського підтексту є співвіднесення його з контекстом певної ситуації музичного спілкування, в якій суб'єктивна семантична аура музично-виконавського висловлювання наповнюється «діалогічними обертонами» (М.Бахтін), провокуючи такі психодинамічні події в сприйнятті публіки, котрі можуть набувати універсального, трансіндивідуального значення. Прагнення митця гармонізувати зв'язок егоцентричного світу індивідуальної творчості із зовнішнім світом культурних запитів соціуму втілюється в індивідуальній *концепції адресата музичного мовлення*.

Автокоментарі багатьох композиторів свідчать про те, що творчий процес митця, як правило, включає в себе реалізацію авторської концепції образу адресата-слухача. Аналізуючи логіку композиційних прийомів (інакше кажучи, семіотичну стратегію) бетховенського тексту П'ятої симфонії, В.Фуртвенглер, по суті, моделює авторський образ слухача-адресата: «Бетховен до слухача ставиться принципово серйозно; ...його потреба в обов'язковій логіці дії... доводить, як цінує композитор тісний контакт із слухачем, як важливо для нього бути дійсно зрозумілим. Слухач – це гідний партнер для Бетховена, котрий бачить у ньому ближнього, якого треба полюбити як самого себе, у справжньому християнському смислі» [8, с. 430-431].

Отже, виконавське осягання композиторської концепції адресата є нічим іншим, як розшифровка закодованої автором програми сприйняття музичного твору, що включає в себе усвідомлення особливостей комунікативної позиції та індивідуального стилю музичного спілкування композитора. Сформована на цій основі концепція адресата музично-виконавського висловлювання може віддзеркалювати як ідеально програмований образ слухача, публіки в цілому, над-адресата (Бог, абсолютна істина, людство, нація тощо), так і конкретну слухачьку аудиторію певної події музичного спілкування.

Диференційоване осмислення виконавських концепцій адресата музичного мовлення та ознак їх індивідуального втілення передбачає розгляд різноманітних систем діалогічних координат музичного спілкування, що може відбуватися як «по-горизонталі», зокрема, на рівні сучасників – представників різних національних, континентальних культур безпосередньо (контактно) у певній концертній ситуації чи опосередковано (дистантно) технічними засобами у глобальному аудіпросторі, так і «по-вертикалі» – спілкування композиторів, виконавців і слухачів через історичні епохи, фідеїстичне спілкування у виконавських «сповідях» та «молитвах» тощо.

Залучення слухачів-сучасників до світу музичних цінностей здійснюється виконавцем у

творчому тандемі з композитором, що передбачає паритетний діалог двох особистостей – творця композиції та творця виконавського трактування. Виразний співавторський тон музично-виконавського висловлювання, заданий масштабами творчої особистості митця, свідчить про цілісність *комунікативно-інтерпретаційної позиції виконавця*, стильовий статус якої обумовлюють пропорції поєднання композиторського, слухачького та я-виконавського комунікативних факторів.

Адресованість музиканта до власного виконавського «я» породжує процеси автокомунікації в музично-мовленнєвому самовираженні інтерпретатора. Внутрішній діалог виконавця може актуалізуватися як інтровертна естетична домінанта індивідуального стилю музично-виконавського висловлювання (Ф.Шопен, С.Рахманінов, Г.Гульд), а може реалізуватися в творчості через підтекстову лінію виконавського художнього методу, що діє не тільки на етапах підготовки твору до виступу, але й у процесах його сценічного втілення. Цікавим свідченням дієвості своєрідного діалогу «Его» і «Alter Ego» артиста в момент сценічного виступу є самоспостереження Ф.Шаляпіна: «Я ніколи не буваю на сцені один. На сцені два Шаляпіни. Один грає, інший контролює. «Забагато сліз, брате, – говорить коректор актору. – Пам'ятай, що плачеш не ти, а плаче персонаж. Збав сльозу». Або ж: «Мало, сухувато. Додай» [5, с. 107].

Таким чином, автокомунікація в ситуації живого контакту з публікою ініціює відповідні до психологічної атмосфери залу коригування попереднього виконавського задуму. Разом з тим виконавець вже в період підготовки до виступу прагне заздалегідь передбачити реакцію на твір потенційної слухачької аудиторії, відтак реальне або прогнозоване слухачьке розуміння ситуативно або випереджено, свідомо чи підсвідомо включається в структуру музично-виконавського висловлювання, обумовлюючи комунікативно-інтерпретаційну позицію артиста.

Тут виникає паралель з теорією аргументації в античних вченнях про ораторське мистецтво, котре загалом суттєво позначилося на еволюції музичних жанрів, більшість з яких історично формувалася в семантичному колі фідейстичного спілкування. Зокрема, церковний музикант в доромантичну епоху «повинен був ясно розмовляти з усіма конгрегаціями та бути зрозумілим для всіх. Якщо в католицькій церкві музикант ще міг зберігати певну міру відстороненості, то в протестантській церкві він мав так нести слово Боже, щоб воно якнайглибше усвідомлювалося парафіянами» [9, р. 37-38].

Спрямування асоціативного слухового досвіду у сферу пошуків Над-адресата (термін М.Бахтіна) музично-виконавського висловлювання пов'язане з розпізнаванням генетичних жанрово-мовленнєвих кодів проповіді та молитви, сповіді. При цьому відчутна слухачами присутність молитовної «сакральної вертикалі» в музично-виконавських висловлюваннях артиста є результатом цілком свідомої установки виконавця на входження в певні душевно-емоційні стани: «Щоб я не співала – це як молитва, це повинна бути дуже сильна самовіддача. Виконавець має перебувати в певному стані медитації, «розумного трансу». Якщо ти не зібрана і нема того *стовпа* – нічого не буде», – говорить О.Басистюк у фільмі О.Бійми з телециклу «Немеркнучі зірки».

Прикладом яскраво вираженої проповідницької домінанти в індивідуальному стилі музично-виконавського висловлювання є творчість М.Юдіної, чії по-ораторськи піднесені, експресивно артикульовані звертання до слухачів пронизані фактично місіонерськими ідеями духовного просвітництва, що підтверджують, зокрема, і опубліковані роздуми піаністки про музику та ідейно-виховне призначення музиканта-виконавця.

Розпізнавання образу адресата музично-виконавського висловлювання в ситуативному контексті музичного спілкування уможливорюється через відчуття *комунікативно-виконавської дистанції* – явища, що передає характер та міру особистої психологічної відстороненості або наближення музиканта-виконавця до аудиторії. Комунікативна дистанція у виконавстві обумовлюється передусім особливостями бажаної та прогнозованої артистом аудиторії, її характером, кількісним складом, культурним та віковим цензом. Комунікативно-психологічна дистанція, яку свідомо чи підсвідомо встановлює артист між собою та слухачами, породжує відповідну інтонацію музичного спілкування – довірчу, інтимну, владну, елітарну, пафосну,

іронічну тощо, яка стає важливим визначником індивідуального стилю музично-виконавського висловлювання.

За експресивно-вольовим ораторським пафосом виконавця, трибунством, віртуозністю, концертним стилем виконання *al fresco* угадуються великі маси людей, які можуть представляти і народ, і націю, і навіть цілий світ. Зовсім інакшим виявляється стиль музично-виконавського висловлювання, зверненого до камерного, вузького кола слухачів. «Він грає перед тисячами, я – рідко перед одним», – говорив, порівнюючи себе з Ф.Лістом, Ф.Шопен, піаністичне мистецтво котрого ілюструє органічний зв'язок між особливостями музичного мовлення виконавця (віддання переваги манері гри *mezza voce*, *sotto voce* тощо) та концептуальною адресованістю його комунікативно-інтерпретаційної позиції (превалювання діалогу за інструментом із самим собою).

У контексті тектонічних соціокультурних зрушень минулого століття особливо помітною стає потреба митця у витворенні так званого «срязкового» слухача як «ідеального відповідника «срязкового» автора» (У.Еко). Ця загальноестетична тенденція виразно позначилася на виконавському мистецтві Г.Гульда, котрий, відмовившись від публічних виступів, «заявив, що у вік техніки... тільки грамзапис дає артисту можливість створити ідеальне виконання, а публіці – умови для ідеального сприйняття музики» [4, с. 111]. Проте відмова від безпосереднього контакту з публікою не заперечує продовження напруженого концептуального діалогу з нею. Про це свідчить гострота дискусій навколо інтерпретацій Гульда, у світлі яких постає ідеально програмований слухач – готовий до полеміки співрозмовник, відкритий для творчого діалогу, в якому народжується істина.

Заглиблення у проблему концепції адресата музично-виконавського мовлення наближує до розуміння цього явища як дієвого комунікативного чинника виконавської побудови стратегії музичного спілкування, спрямованої на взаєморозуміння та ідейне об'єднання особистостей.

Підсумовуючи попередньо розглянуте, пропонуємо таке визначення поняття музично-виконавського висловлювання: **музично-виконавське висловлювання** – це інтонаційно-цілісна одиниця музичного спілкування, жанрово-стильовий ситуативний статус якої визначає характер концептуальної адресованості комунікативно-інтерпретаційної позиції виконавця, втіленої в експресивно-мовленнєвих параметрах озвученого музичного твору.

Сподіваємось, що запропонована модель музично-виконавського висловлювання знайде застосування в подальших наукових розробках на шляху до розбудови теоретико-методологічного фундаменту вивчення процесів музичної комунікації, а також розширить поняттєво-термінологічний апарат дослідження комунікативної функції музично-виконавського мистецтва.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Асафьев Б.В. (Игорь Глебов). Путеводитель по концертам: Словарь наиболее необходимых музыкальных терминов и понятий /Борис Владимирович Асафьев. – [2-е изд.]. – М.: Советский композитор, 1978. – 200 с.
2. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества /Михаил Бахтин. – М.: Искусство, 1986. – 445 с.
3. Гинзбург Г.Р. Статьи. Воспоминания. Материалы /Григорий Романович Гинзбург [Сост. М.Яковлев]. – М.: Сов. композитор, 1984. – 288 с.
4. Григорьев Л. Современные пианисты /Лев Григорьев, Яков Платек. – [2-е изд.]. – М.: Сов. композитор, 1990. – 416 с.
5. Коган Г. Вопросы пианизма: Избранные статьи /Григорий Коган. – М.: Советский композитор, 1968. – 463 с.
6. Краткий психологический словарь /[Сост.: Л.А.Карпенко]; под общ. ред. А.В.Петровского, М.Г.Ярошевского. – М.: Политиздат, 1985. – 431 с.
7. Москаленко В.Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации /Виктор Григорьевич Москаленко. – К., 1994. – 157 с.
8. Фуртвенглер В. Бетховен и мы: Замечания к первой части 5-й симфонии /Вильгельм Фуртвенглер // Дирижерское исполнительство: Практика. История. Эстетика [Ред.-сост. Лео Гинзбург]. – М.: Музыка, 1975. – С. 416-431.
9. Einstein A. Music in the Romantic Era / Alfred Einstein. – New York: W. W. Norton & company, inc., 1947. – 369 p.

УДК 78.27.78.461

А.М. КОМАР

**ИННОВАЦІЙНЕ ЗВУЧАННЯ ТРУБИ У «ВОЛОДИМИРСЬКИХ РІЖКАХ»  
ОЛЕГА МОРАЛЬОВА**

*У статті проведено музично-теоретичний та виконавський аналіз сюїти «Володимирські ріжки» для ансамблевого складу (чотирьох труб та челести). Виявлено елементи російського пісенно-танцювального та інструментального народного мелосу. Визначено роль цих інструментів у творі та відзначено своєрідне звучання вищевказаного складу для передачі різноманітних образів.*

**Ключові слова:** труба, інноваційний ансамбль, сюїта, фрулято, сурдина, фольклор, поліпластовість.

А.М. КОМАР

**ИННОВАЦИОННОЕ ЗВУЧЕНИЕ ТРУБЫ В «ВЛАДИМИРСКИХ РОЖКАХ»  
ОЛЕГА МОРАЛЕВА**

*В статье произведен теоретический и исполнительский анализ сюиты «Владимирские рожки» для ансамблевого состава (четырёх труб и челесты). Выявлено элементы русского песенно-танцевального мелоса. Определено роль этих инструментов в произведении и отмечено своеобразное звучание вышеуказанного состава.*

**Ключевые слова:** труба, инновационный ансамбль, сюита, фрулято, сурдина, фольклор, полипластовость.

А.М. KOMAR

**THE INNOVATIONAL SOUND OF TRUMPET IN THE SUITE «VLIADIMIRSKIE  
ROZHKI» BY OLEG MORALIOV**

*This article is dedicated to music-theoretical and executive analysis of suite «Vliadimirskie Rozhki» for ensemble complement of four trumpets and celesta. The elements of Russian folk songs and dances are displayed in this article. The role of all instruments in the composition is located and the sound of above-mentioned ensemble complement is marked.*

**Key words:** trumpet, innovational ensemble, suite, frullato, sourdino, folklore, polyplastic.

Творчість композитора та педагога Олега Моральова<sup>1</sup> охоплює різні жанри – це вокально-поетичні цикли (на десять віршів Е. Можелайтіса «Смерть солдата», 1973; «Перечитуючи Олександра Блока», 1977), кантати («Листочки зошита» для дитячого хору і оркестру на сл. М. Чернишова, 1980), а також інструментальні твори для різних складів духових інструментів («Прелюдії і фанфари» для дев'яти труб і ударних, 1975; сюїта «Володимирські ріжки» для чотирьох труб та челести, 1976). Створюючи концерти для різних духових інструментів з симфонічним або духовим оркестром, твори для духових інструментів

---

<sup>1</sup> Олег Аркадійович Моральов – видатний російський композитор. Його перу належать симфонічні камерно-інструментальні, камерно-вокальні, вокально-хорові твори, музика до театральних вистав. Народився 23 січня 1922 р. в Кірові в сім'ї музикантів. Пройшовши війну і, демобілізувавшись з армії, поступив на композиторський відділ музичного училища при Московській консерваторії в клас професора Є.К.Голубєва, у якого з 1950 р. продовжив заняття з композиції в консерваторії. З 1957р. – викладач Уральської, а з 1978р. Саратовської консерваторії. Основні твори: для соліста, хору і симф. орк. кантата «В канун века» (сл. В.Назарова, 1969); для симф. орк. Сюїта (1951), поема «Подвиг», симфонії: I (1960), II (Сибирское сказанье, 1971), Лірична поема (1966); для ф-п. і симф. орк. Концертная пьеса (1955), Концерт (1960); для віолонч. і симф. орк. Концерт (1964); для труби і симф. орк. Концерт (1972); для тромбона і симф. орк. Сюїта (1962); Струн. квартет (1957); для гобоя, кларнета і фагота «Чотири п'єси» (1971).

для тих чи інших камерних складів, композитор прагнув поповнити репертуар тих інструментів, який поки що є недостатнім. У цих творах автор створює нові нетрадиційні темброві поєднання, демонструючи специфічні особливості кожного інструмента та їх ансамблеві можливості.

Саме музикознавчо-теоретичний та виконавський аналіз запропонованого твору, виявлення стильових, тембрових особливостей, специфіки новаторських поєднань є метою пропонованого дослідження.

Рисами високого професіоналізму, тонким розумінням специфіки тембрового звучання ансамблю чотирьох труб та челести характеризується сюїта «Володимирські ріжки». Уже сама її назва декларує семантичне навантаження та, відповідно, передбачає звернення композитора до жанру народних пісенних та танцювальних джерел. Бажаючи якнайглибше відтворити живописні картини народного побуту, обрядів, звучання народних інструментів, композитор насичує частини сюїти елементами пісенних і танцювальних народних зразків, а для звучання народних інструментів використовує квіртет труб.

Для передачі характеру різних частин циклу митець звертається до широкої палітри фольклорних зразків. Так, ріжкове награвання «Кирилà» композитор передає у енергійно-закличній першій частині, у гумористично - скерцозній другій цитує танцювальну запальну пісню «Во кузнеце», зосереджено-сумовитий настрої третьої частини відтворює широко-наспівна мелодія пісні «Ой да ты, калинушка».

Майстерне використання фольклорного матеріалу демонструє автор у першій частині «Кирилà».

Основою композиційного розвитку служить зіставлення «розмови» двох труб (почергове розгортання мелодичних ліній першої труби та другої труби з сурдиною) з «тутійним» проведенням квіртетного складу. Тембральний контраст двох труб, що нагадує спів та його тихе відлуння, також підкреслений зміною тональності (у другій труби мелодія проходить квіртою нижче (Приклад 1а, 1б).

Приклад 1а

О.Моральов «Володимирські Ріжки», ч 1.

Tempo rubato con licenza

I  
II  
Trombe (1b)  
III  
IV

Приклад 1б

О.Моральов «Володимирські Ріжки», ч 1.

con sord.  
p

Слід також відзначити різницю в динаміці, що дуже вдало підібрана композитором із врахуванням регістру труби, що робить акустичний ефект ще виразнішим. Цікаво й те, що у другій труби фрази закінчуються чисто трубними сигналами, що робить тему дещо урочистішою та асоціюється із звучанням фанфар.

Контраст проходить і на тематичному рівні: наспівні повторювані вузькообсягові трихордні поспівки з субквартою змінюються розміреними секвенційними дихордами та трихордами з терцевими дублюваннями, що звучать на фоні ритмізованих перекличок у третьої та четвертої труби. Присутній у частині також темповий контраст та використання перемінно-періодичних розмірів (*Tempo rubato con licenza* – і *Lento tranquillo*, 9/8 і 3/4).

Загальну форму частини можна трактувати як подвійну двочастинну з кодою за формулою  $AB + A_1B_1B(r) + \text{Кода}$ . Також на другому рівні тут проявляються риси рондальності, де «розмова» двох труб – це повторюваний рефрен, а три епізоди – це двопластове звучання квартету труб:  $A + B + A_1 + B_1B(r) + A_2$ .

Отже, перший рефрен – це розмірений діалог двох труб (I-ої та II-ої) – обриси наспівних мелодичних ліній не перевершують пентахорду з різними тональними опорами: відповідно «d» та «as, b»

Схема першої частини «Кирила»:

A	B	A1	B1	Br	A
<i>Tempo rubato con licenza</i>	<i>Lento tranquillo</i>	<i>Tempo I</i>	<i>Lento</i>	<i>Lento</i>	
a+a1	b+a1	a+c+a1	b1	b+c	a
2+4+6, 3+4	6	2+5 + 6	7+5	8+10	12
d, as, b	As→b	f→Des h→as	C	A, h, A, H...Des	des, A des

Доволі складним і цікавим у застосуванні різних прийомів компонування виразових засобів є другий епізод *Lento* (цифри 3 і 4-5). Потовщення мелодичної лінії паралельними тризвуками, що далі змінюється дисонантними співзвуччями кварто-секундової будови у кульмінації, переростає у секундовий кластер. Ці дихордно-трихордні поспівки служать фоном для хроматизованих висхідних пасажів із закінченням на повторюваних форшлагах у першій труби, що, безумовно, мають зображальне навантаження – демонстрація віртуозної гри, найвищої майстерності оволодіння інструментом. Ладова перемінність суміжнощабельних тризвуків (A, h, A, F) у другому рефрені (ц.4-5), а також ладові мутації при експонуванні першої теми – опори на d, as, b та при її заключному проведенні переклички мотивів з опорами на des, a, des беруть своє коріння в народному музикуванні. Використовуючи поєднання труб із сурдинами і без них, а також їх чергування композитор збагачує тембрально-кolorистичну палітру їх семантичних навантажень, трактуючи у цій частині інструмент для відтворення як ліричної сфери, так і енергійно-закличних настроїв (початок кожного мелодичного проведення з субкварти створює рішучий розмірений настрій). Терпкість звучання деяких вертикалей підсилюють тритонові та дисонантні зіставлення тональних опор побудов по горизонталі: d – as, B-c у експозиційній побудові (A + B) та des-a-des у заключенні (A<sub>2</sub>). Цікавим є те, що частина закінчується на півтона нижче, ніж починається. Такі прийоми дуже часто використовує відома композиторка Леся Дичко у своїй кантатно-ораторійній творчості (кантати «Сонячне коло», «Здрастуй, новий добрий день»).

Отже, у цій частині, звернувшись до фольклорних пісенно-інтонаційних зразків, які, в свою чергу, диктують і ладо-тональні і метро-організаційні прийоми, а також, запозичивши варіантно-варіаційний принцип розвитку, композитор вкрапляє в музичне полотно і новаторські виразові засоби: акорди кварто-секундової та кварто-квінтової побудови, кластери, використання різних фактурних пластів (поліпластовість).

Слід відзначити різні функції труби. У рефренах вона виступає як солюючий інструмент ліричного спрямування. М'яка кантілена, проспівана тембром труби, створює романтичний настрій. В середині частини (5-та цифра) композитор представляє нам трубу як



інструмент технічний та яскравий, доручаючи їй швидкі гамоподібні пасажі та різноногого типу мелізми. У епізодах її функція двояка: переклички третьої та четвертої труб, а далі другої та четвертої створюють тонке мереживо підголосків і водночас можуть служити фоном для широкої наспівної теми у другої, а далі – третьої труби.

Продовженням настрою, певним контрастом до енергійно-закличної першої частини є скерцозна друга частина сюїти «**Над полями і лугами**». Це колоритна насичена картина народних гулянь, скомпонована автором на основі чергувань різножанрових, але доволі однонастрєвих епізодів: різні відтінки веселощів, подекуди з відтінком гумору, народної здорової напористості. У ній зіставлені сольні, діалогічні та групові частини. Форму можна окреслити як рондальну, причому кожна з частин має дво- або тричастинну побудову чи кілька фаз розвитку. Так, у першому рефрені можна виділити дві хвили розвитку: діалог двох тизвучних поспівок у дзеркальному проведенні (I-а та II-а труби) на фоні варіантного їх переінтонування (III-я та IV-а труби, D-dur). Далі цю грайливу розмову передано спочатку на тому ж тематичному матеріалі, а далі по звуках низхідного «золотого ходу валторн» III-ю та IV-ю трубами у поєднанні з «повзучими» тризвуками та їх оберненнями з мікрогармонічними зрушеннями від E-dur до h-moll.

Слід також зауважити виконавську складність початку другої частини, оскільки у першої труби партія починається з ноти a<sub>2</sub> в динаміці *piano*, а це, як відомо, вартує немалих зусиль та старань виконавця відразу попасти на цей звук при цьому динамічному відтінку (Приклад 2).

Приклад 2

О.Моральов «Володимирські Ріжки», ч 2.

*Con allegrezza senza sord.*

The musical score consists of two systems. The first system shows the four trumpet parts (I, II, III, IV) and the piano accompaniment. The trumpets play a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment features a bass line with a chromatic descent and a treble line with sustained chords. Dynamics include piano (p) and mezzo-forte (mf). The second system continues the trumpet parts and piano accompaniment, showing a chromatic descent in the bass line and sustained chords in the treble line.

Тематичним матеріалом першого епізоду послужила жвава запальна пісня «Во кузнеце». Цитуючи її, композитор здійснює різні види тематичної роботи: вичленовує окремі мотиви, повторює їх із мікромелодичними змінами, насичує хроматизмами, здійснює ладові мутації, і, поєднуючи їх варіантно по вертикалі на фоні витриманого домінантового органного пункту в октаву у IV-ї труби, одержує життєрадісну картину народних розваг. При кожному наступному варіантному проведенні теми чотирма трубами композитор вводить зміни і в ладотональному плані: «з'їждження» у далекі тональності – В/Ф, А-С, Сес-С.

Варіантно змінюючи друге проведення рефрену, він у завершальній побудові вводить відрізки цілотнової гами (II-а труба) на фоні комплементарно вибудуваних зменшених тризвуків (у решти труб).

Наступний, другий епізод – це перша кульмінація масштабного твору, яка завершується віртуозною каденцією у першій труби. Ця лірична побудова у тричастинній формі розпочинається наспівною розміреною трихордною поспівкою, що поступово розширюється до пентахорду, фоном якій служать витримані паралельні квінтові поєднання у III-ій та IV-ій трубах. Вертикаль серединної побудови збагачується квінтовими та октавними дублюваннями ламаних терцево-секундових ходів. Отже, використання стрічкового голосоведення та варіантних принципів розвитку початкових мотивів свідчить про фольклорну природу тематичного матеріалу і роботу з ним. Вплив народної пісенності, зокрема ладів народної музики (g-дорійського, В-лідійського), вузькообсягових поспівок (трихорди, тетрахорди), ладові мутації (g, F, g, F, B), яскраво проявляється у віртуозній каденції. Для зміни звучання та надання йому різкості і напруження автор використовує у труб штрих *frullato*.

Різким контрастом з одноголосною каденцією виступає наступне проведення рефрену повним складом ансамблю з чотирьох труб та появою челюсти. Секундо-квартове співзвуччя дублюється на двох нотоносцях у челюсти та у II-ої, III-ої та IV-ої труб, створюючи доволі широку за діапазоном вертикаль. Ці токатно повторювані співзвуччя створюють насичений фон для трихордних висхідних поспівок, запозичених з початкової побудови, проведення яких паралельними квартами вносить терпкість і різкість у звучання ансамблю труб.

Гармонічна нестійкість та гострота звучання ансамблю посилюється у наступному епізоді, де органний пункт на октавних дублюваннях у челюсти та їх помірно півтонове під'їждання поєднується із паралельними чотиризвучними співзвуччями у труб: септакордами, кварто-секундовими та секундово-терцевими вертикальними поєднаннями. Цими насиченими дисонантними гармоніями усього складу ансамблю досягається друга, основна кульмінація частини, де вражає фонічно-колористичне використання гармонії, оформлення її різними ладо-тональними барвами. Тут у створенні потужного прояву народної стихії можна провести паралелі із творчими знахідками Стравінського, насамперед з «Весною священною».

Після кульмінації – різкий спад і звучності, і фактурного насичення. Завершує твір кода, побудована на матеріалі рефрену та другого епізоду.

Схема другої частини «Над луками і полями». У третьому та четвертому рядках тематичний матеріал труб та челюсти.

A	B ц2	A1 ц.6.	C ц.10	Caden za. Im provisato	A2 ц.14	D..ц.15	Coda ц.19
Con allegrezza	Umoristico		Andante		Tempo I		
a, b, b1	c, d,	a1, b1, e	F g	f1, h	<u>a1</u> , j	k	f, g, b,
					J	l	
17+4 +3	7+6, 6, 5+ 6+6, 6, 5	7+ 11+16	16+10		9	36+12	20
C	B/F, A-C, Ces-C	C, Ces, B,	G	g, F.. B	E	B, тон. нест.	CBC

Слід також звернути увагу на ритмічну сторону організації тематичного матеріалу. Перемінність розмірів на межах, а також у середині побудов (4/4, 2/4, 6/8, 5/8 тощо) беруть початок у народних імпровізаційних награваннях, так як і весь тематичний матеріал твору. Всі тематичні засоби, а також ансамблевий склад – чотири труби, подекуди із сурдинами – відображають картину масових святкових народних гулянь.

Програмна назва третьої частини «**Вечір**» створює в уяві слухача певний асоціативний ряд, що пов'язаний із завмиранням дня, повільним підходом до якогось іншого стану, завершення, засинання. Автор передає задум у складній відкритій тричастинній побудові A+B+C, де кожна з частин виступає як заспів із двічі повтореним приспівом.

Перша частина складної тричастинної побудови – це одноголосна наспівна протяжна мелодія. Для передачі тужливо зосередженого образу композитор використав народну пісню «Ой да ты, калинушка». Ця мелодія спочатку звучить у соліста (II труба), а далі підхоплюється злагодженим три- чотириголосним ансамблем у м'яких консонантних (паралельними терціями та октавами з неакордовими звуками) співзвуччях. При поділі на тритактові фрази (загальна структура 6+6+6) вони переважно завершуються половинними або заключними плагальними каденціями в унісонному викладі з дублюваннями в діапазоні трьох октав.

Відзначаючи тут роль труби, знову ж хотілося б звернути увагу на партію першої, оскільки тут присутня дещо схожа виконавська складність, як у другій частині. Поставлене завдання зараз менш складне, оскільки у попередній частині труба починала акапельно, а в даному випадку верхній голос підтримують ще дві труби, утворюючи тризвук. Також зауважимо те, що композитор використав сурдини, адже вони дещо допомагають стишити динаміку у верхньому регістрі (Приклад 3).

Приклад 3

О.Моральов «Володимирські Ріжки», ч.3.

Друга частина продовжує настрої першої, збагачуючи ансамблеве полотно мереживом підголосків, непрямим рухом, паралельними терціями, а згодом і квартами, що створює певну терпкість та автентичність звучання. Це ніби зародки елементів та прийомів, які переважають у третій заключній частині. Тут переважають секундово-квартові поєднання, що творять чотириголосні кластери. Секундові співвідношення панують не лише у вертикалі: друге проведення заспіву звучить у великосекундовому співвідношенні: перше речення – d-moll, друге – e-moll. Партія челести виступає нетривалим крапленням у квартет духових. Коротка висхідна побудова – один такт виконаний у тому ж ключі, що й наступне звучання труб – зменшені і чисті співзвуччя: зм.5+ч.4+зм5 (cis+g+c+fis).

Приспів побудований на репетитивному проведенні партій чотирьох труб у співвідношенні в.2+м.3+в.2 (h+cis+e+fis) з поступовими посекуновими сповзаннями, що приводять до наступної вертикалі fis+gis+h+cis та на заключний (витриманий на три такти) кластер des+es+f+g із затриманнями до c+d+e+fis (двічі проведений заспів). У цих кластерах використані симетричні лади та поєднання цілотнових з діатонічними.

Схема третьої частини «Вечір»

A						B		C			
Andante cantabile						Poco più animato		Tempo precedente		Animato accelerando	
a	B	b1	c	D	d1	e	e1				
3+3	3+3	3+3	3+3	3+3	3+3	4	4	10			
g, B	B, g	B, g	g	G	g	d	E	Fis-cis, c			

Отже, у цих трьох частинах бачимо поступовий перехід композитора від оперування традиційними виразовими засобами до сучасних при незмінному зверненні до фольклорних зразків та до народних засобів розробки тематичного матеріалу: підголоски, стрічкове голосоведення, ладові мутації, зіставлення сольного та групового виконання.

Труба у цій частині служить виразником широкого діапазону настроїв та станів: від ліричних, контрастних, напружених, виступає як сольний і як ансамблевий інструмент.

Фіналом, завершенням циклу є четверта частина сюїти «**Прощальний хоровод зірок**». Форму можна трактувати як двочастинну куплетну з розлогим вступом та кодою. Сама назва «настроює на дещо містичне сприйняття образу»[1, с. 185], носить певне філософське навантаження, асоціюючись із завершенням кругового циклу у природі і в житті людини. Частина побудована на трансформації ріжкових і танцювальних тем з опорою на сучасну музичну мову, а саме – кластерні звучання (ансамбль труб) та елементи алеаторики (челеста).

Вступ як імпресіоністична замальовка передає загальний заворожений стан. Розпочинається ледь чутним витриманим (три, чотири такти) кластером – «*ces-des-es-g*» на *pp*, а далі на *ppp* у чотирьох труб, з незначним «сповзанням» «*a-ces-es-g*» до секундо-квартового співзвуччя «*s-g-a-d-g*». Атмосферу зачарованої застиглості доповнюють вкраплення челести «*sis-g-c-fis*» (зм.5+ч.4+зб.4), створюючи образ чогось неземного, нереального. Дуже важливим у цьому тихому вступі є те, щоб атака звука прозвучала разом у всіх чотирьох трубачів.

Будівельним матеріалом двох частин куплетної форми служать видозмінені народно-пісенні інтонації у ритмічному збільшенні, запозичені з другої частини «Над полями і лугами». Дублювання партій труб (II-ї та IV-ї, далі I-ї та III-ї) проходить спочатку двома горизонтальними політональними лініями *B/Des*, а далі чотирма – *A/Des/G/Ces*, створюючи по вертикалі чотири різнотональні стрічки. П'ятим пластом виступає партія челести, яка підсилює дисонантність звучання, оскільки побудована на розложених гармоніях збільшеного великого септакорду.

Кода частини служить завершенням і цілого циклу, оскільки тут композитор створює тематичні арки з окремими частинами сюїти: поперемінно із хроматичними, пентатонічними та цілотноновими відрізками у челести як віддалена згадка на *p* та *ppp* появляються теми з третьої та першої частин циклу. Завершують сюїту короткі субмотиви у челести, що, ніби поступово віддаляючись, зникають у Всесвіті (*dim.*, *rit.*)(Приклад 5).

Приклад 5

О.Моральов «Володимирські Ріжки», ч.4.

The musical score consists of five staves. The top four staves are for trumpets, and the bottom staff is for celeste. The tempo is marked 'Lento' and the dynamics are 'ppp'. The score shows a cluster of notes in the trumpets and a chromatic line in the celeste. The score ends with a 'rit.' (ritardando) and 'dim.' (diminuendo) marking.

## МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

Схема четвертої частини «Прощальний хоровод зірок».

Вступ	A	A1	Кода
a, a1	b + c	b1 + c1	тема IIIч + тема Iч
3+7+5+2+2+2+4	4+4 + 4+4	4+4 + 4+4	15 + 25
тон. нест.	B/Des, -	A/Des/G/Ces,	fis, fis/cis, fis

Усі виразові засоби: збільшені та зменшені гармонії, відгинки цілотнової, хроматичної гами, елементи мажорної пентатоніки, поліпластові поєднання чотирьох різних тональностей – і все це у виконанні квартету труб та челести створює поступовий перехід із жанрових пісенно-танцювальних тем, від картин групових народних гулянь перших трьох частин до заглиблення в атмосферу нереальності у неземну гармонію Всесвіту. Лесть чутна вертикаль труб із мікрогармонічними зрушеннями у поєднанні із тембром челести досягають такого ефекту. Згадується вислів Л. Ковнацької, що «чистота тембру челести ...чується абсолютною, і, як у всякій абсолютній величині, у ній присутній елемент загадковості, таємничості...» [1, с. 185].

У сюїті спостерігаємо втілення глибокої філософської проблеми – від радощів земного буття, картин природи, народних гулянь до поступового незворотного переходу у вічний космічний простір. Цій ідеї підпорядковані і програмні назви кожної з частин, і відповідно виразові засоби та характерні прояви музичної стилістики композитора.

Отже, музична мова Олега Моральова поєднала музично-виразові засоби двох попередніх століть. Опираючись на традиції XIX століття, композитор збагатив гармонічну вертикаль кластерними співзвуччями, а також зустрічаємо деякі моменти алеаторики. Великий вплив на індивідуалізований стиль композитора мають зразки народної пісенної та танцювальної творчості, а також інструментального музикування. Саме використання ансамблю чотирьох труб продемонструвало великі виразові можливості інструмента у створенні найрізноманітніших образів як побутових народних, так і у відображенні картин неземних космічних.

У зверненні до фольклорних зразків у поєднанні із традиційним мажоро-мінором композитор опирається на вузькообсягові лади – дихорди, трихорди тощо, лади народної музики – лідійський, пентатоніку, цілотнові та хроматичні гами. У плані гармонії віддає перевагу фонічному забарвленню акордів, творенню вертикалі шляхом дублювань, стрічкового та підголоскового голосоведення. З народного музикування запозичив також ладові мутації та «зісковзування» у інші, іноді далекі тональності.

Стосовно форм, то композитор звертається насамперед до архітектонічних конструкцій народно-пісенного та танцювального походження – це вільно трактоване рондо та куплетно-варіаційні побудови. Серед методів розробки тематичного матеріалу домінують є варіантне та варіантно-варіаційне повторення, а також проведення тематичних побудов на різній висоті. Аналогічні прийоми є притаманні народному інструментальному музикуванню.

Усю запропоновану палітру образів, станів, настроїв, починаючи від колоритних народних життєстверджуючих жартівливо-танцювальних та ліричних сцен перших трьох частин до імпресіоністично витончених замальовок неосяжного Всесвіту у фіналі, композитор доручив нетрадиційному складу – ансамблю чотирьох труб та челести. Інструменти використовуються як сольні, так і як акомпануючі, також часто вони виконують діалог – одна труба з другою, або ж попарно. Для створення своєрідної тембрової характеристики до ансамблю труб додається челеста, яка звучить як акомпанемент у третій, і як сольний інструмент у четвертій частині.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. О симфонической и камерной музыке /Б.Асафьев. – Л.: Музыка, 1981. – 216 с.
2. Веприк А. Трактовка інструментов оркестра /А.Веприк. – М.: Музгиз, 1961. – 302 с.
3. Христиансен Л. Олег Моралев // Композитори Росийской Федерации. Сборник статей. – Вып.4. – М.: Советский композитор, 1987. – С. 178-197.

УДК 785.11.788.8

А.М. ТКАЧУК

### КОЛОРИСТИКО-ВИРАЗОВІ МОЖЛИВОСТІ ФАГОТА У ДРУГІЙ СИМФОНІЇ ЛЕВКА РЕВУЦЬКОГО

*У статті проаналізовано колористико-виразові можливості фагота на прикладі Другої симфонії Л.Ревуцького.*

*Увагу звернено на третю редакцію твору, здійснену композитором у 1969 році, оскільки саме у ній Ревуцький переглянув художню концепцію симфонії, збагативши її оркестровку солюючими тембрами дерев'яних духових інструментів, зокрема фагота.*

**Ключові слова:** *духове виконавство, фаготовий тембр, неофольклоризм, інструментовка.*

А.М. ТКАЧУК

### КОЛОРИСТИКО-ВИРАЗИТЕЛЬНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ ФАГОТА ВО ВТОРОЙ СИМФОНИИ ЛЬВА РЕВУЦКОГО

*В статье анализируются колористико-выразительные возможности фагота на примере Второй симфонии Л.Ревуцкого.*

*Внимание обращено на третью редакцию произведения, сделаного композитором в 1969 году, поскольку именно в ней Ревуцкий пересмотрел художественную концепцию симфонии, придал оркестровке больше сольных тембров деревянных духовых инструментов, в частности фагота.*

**Ключевые слова:** *духовое исполнительство, фаготовый тембр, неофольклоризм, инструментовка.*

А.М. ТКАЧУК

### COLORING-EXPRESSION POSSIBILITIES IN THE SECOND SYMPHONY BASSOON L.REVUTSKY

*The article examines the possibility of coloring-expression bassoon on the example of the Second Symphony Revutsky.*

*Attention is drawn to the third edition of the work done by the composer in 1969, because in it Revutsky revised concept of artistic symphony, orchestrated by enriching its solyuyuchymy timbre of wooden wind instruments, in particular, bassoon.*

**Key words:** *spiritual performance, fahotovyu timbre, neofolklorizm, orchestration.*

XX – початок XXI сторіччя можна з упевненістю назвати епохою динамічного розвитку духового виконавського мистецтва. Більше того, у наш час помітна тенденція до значного зростання ролі духових інструментів у симфонічному оркестрі. Так, зокрема, група дерев'яних інструментів стає однією з провідних у партитурах багатьох композиторів XX століття. Виконавці та педагоги (у тому числі й українські) досить активно працюють над розширенням виразових та технічних можливостей духових інструментів. На думку В.Апатського, «сьогодні за рівнем духового виконавства можна багато в чому розмірковувати про рівень усієї музичної культури того чи іншого народу» [1, с. 6].

Яскраво та багатогранно представлений фагот в оркестровій музиці українських композиторів. Слід зазначити, що XX століття є визначальним у його становленні та утвердженні в усіх сферах музичного мистецтва, оскільки сучасний фагот, як стверджує Р. Терьохін, – «це інструмент, виразові можливості якого практично невичерпні» [1, с. 6], що останніми роками переконливо доводить виконавська практика.

Сучасні композитори, на відміну від своїх попередників, дещо інакше трактують групу дерев'яних інструментів, зокрема фагот. Вони порушують нові (стосовно драматичної виразності і виконавської складності) проблеми перед українською духовою школою. З-поміж інших духових інструментів фагот вирізняється характерною барвою звучання, а саме: його гугнявий та водночас м'який тембр зачаровує слух своєю красою та теплотою. Велика кількість творів ХХ століття вимагає від солістів-фаготистів дуже високого рівня професіоналізму. Це насамперед пов'язано з пошуком нових художньо-виразових засобів та виконавських прийомів. Сучасний фаготист-професіонал повинен володіти віртуозною технікою подвійним та потрійним стакато, вібрато, фрулато, великою кількістю штрихів, уміло видобувати інтервали та акорди, що колись вважались недосяжними, брати такі звуки, як *мі*, *фа*, *соль*, *ля-бемоль* другої та *до* третьої октави.

На розвиток виконавської майстерності на фаготі вплинула творчість композиторів радянської доби, а саме: С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, А. Хачатуряна тощо. Це ж можна сказати і про композиторів другої половини ХХ століття: Р. Щедрина, М. Скорика, Є. Денісова, К. Караєва, Є. Станковича, позаяк останні значно розширили віртуозно-технічні та художньо-виразові можливості інструмента як в оркестрово-ансамблевому, так і сольному виконавстві.

Як зазначено вище, ці риси стали засадничими і в творах українських митців ХХ століття, де переважно фагот виступає лідером серед дерев'яних духових інструментів. Водночас його можливості практично майже недосліджені у вітчизняному музикознавстві. Все це і зумовлює актуальність статті, в якій аналізується художньо-виразовий потенціал фагота в Другій симфонії Л. Ревуцького.

Досліджуючи творчість одного із засновників української симфонічної школи ХХ століття Левка Миколайовича Ревуцького, слід відзначити, що він (як і його соратник Борис Лятошинський) вдало поєднував тогочасні світові музичні тенденції з особливостями українського фольклору, втілював їх у своїх глибоко національних за формою та змістом творах, позначених великою силою емоційного впливу.

Згадуючи про роки навчання у Р.М.Глієра і про працю над своєю Першою симфонією, Лев Миколайович говорив: «Коли я подав учителеві на розгляд свою роботу, то він похвалив музику, але зауважив, що йому хотілося б від автора більше дерзань. Помітивши в окремих місцях твору наявність інтонацій, пов'язаних з українським народним співом, Глієр висловив думку, що авторові варто було б рішуче увійти в контакт з національною музичною творчістю» [4, с. 36]. Як свідчить уся подальша діяльність Л.Ревуцького, він повною мірою скористався порадою свого вчителя. Так, початок 20-х років відзначений входженням композитора у знакове поле української культури, свідченням чого є «Дума про трьох вітрів» на слова П.Тичини та хорова поема «Хустина» (за Т.Шевченком). Середина 20-х років – це час поглибленого інтересу майстра до народної пісні, що знайшло своє втілення і в Другій симфонії.

Увесь симфонічний доробок Ревуцького є невеликий. Перша симфонія майстра – твір значною мірою учнівський. Композитор є ще залежний від традицій російського романтичного симфонізму, зокрема тут відчутний безпосередній вплив Чайковського, але самотність таланту вже чітко проступає в ряді епізодів твору. У симфонії присутні різні драматичні настрої, складні суперечливі думки та переживання.

Аналізуючи першу симфонію, слід відзначити, що роль фагота у ній є не надто виразна, проте в деяких фрагментах твору відчувається його тембровий колорит. Так, одне з проведень головної теми в першій частині композитор доручає фаготу та валторні. Таке поєднання інструментів вирізняється більш виразним *legato* і дає яскраву барву звучання. Побічна партія *Poco meno mosso*, що звучить у групі віолончелей на фоні дерев'яних духових інструментів, має досить похмурий характер. Її продовжує соло кларнета у супроводі двох фаготів, що обігрують ходи в терцію, створюючи відчуття неспокою та схвильованості. Використовуючи тембр фагота як засіб для посилення драматизації, Ревуцький тим самим переймає традицію, яка була започаткована ще Чайковським, у багатьох творах якого фаготу доручалися фрагменти (як ансамблеві, так і сольні), позначені особливою експресією і

драматизмом. Так, напружену експресію фаготового тембру Чайковський, як стверджує Р. Терьохін, «глибоко відчував і з великою майстерністю використав у найбільш драматичних сценах «Пікової дами» [1, с. 28]. Це ще більшою мірою стосується Шостої симфонії майстра, яку починає солюючий фагот темою, сповненою глибокого драматизму.

Щодо Другої симфонії, то їй передувала копійка праця композитора над народним мелосом. Адже відомо, що вона була спеціально написана у 1927 році до всеукраїнського конкурсу на кращий симфонічний твір. Більше того, перед композиторами ставилась вимога написати симфонію, в основі якої лежали би виключно українські народні теми. Саме тому за своїм спрямуванням Друга симфонія Ревуцького продовжує ту лінію національної музики, яка безпосередньо пов'язана з фольклорним матеріалом і була започаткована в українській культурі поодинокими творами цього жанру ще в кінці XVIII та у XIX столітті.

Як стверджують майже всі дослідники творчості композитора, перед ним постало одне з досить нелегких завдань, позаяк народна пісня – це «чуже слово», повністю завершене у своїй думці, а «історія симфонічного жанру ще не знала твору, весь тематизм якого зв'язаний з піснями однієї народно-національної культури» [6, с. 51]. Адже основою всіх тем симфонії стали народні мелодії, вибрані автором зі збірника К. Квітки. Але, незважаючи на тотальну пісенність, головна думка у симфонії розгортається напрочуд виразно, динамічно і навіть деколи експресивно. Слід зазначити, що цьому значною мірою сприяє вибір Ревуцьким відповідного етностильового матеріалу (формульний тип мелодики головної та побічної партій першої частини), що добре підлягає подальшому розвитку, а також оркестровка. Відомо, що симфонія пережила три редакції: 1927, 1940 та 1969 років. Перша редакція, на що вказує А. Поставна, є майже невідомою, оскільки не існувала у партитурі. Друга редакція 1940 року не внесла якихось відчутних змін у художню концепцію твору, а лише звелася до окремих технологічних поправок. Саме цей варіант є проаналізований у дослідженнях Н. Горюхіної, Н. Герасимової-Персидської, М. Гордійчука, А. Поставної. Третя редакція здійснена композитором у 1969 році, і в ній Ревуцький дещо переглянув саму художню концепцію твору, на що звертає увагу у своїй монографії, присвяченій творчості композитора, М. Бялик. Якщо, на думку дослідника, тематичний матеріал і його послідовність в останній редакції залишились без змін, то «перегляду – і достатньо радикальному – була піддана лише оркестрова фактура твору» [3, с. 125]. В останній редакції симфонія звучить набагато яскравіше, колористично-насичено та експресивно-виразно. Оскільки велику увагу Ревуцький приділяє тут групі дерев'яних духових інструментів, то саме ця редакція і стане об'єктом нашого дослідження.

Симфонія починається м'яким акордовим вступом дерев'яних духових, після чого на фоні органного пункту, викладеного секстолями квінтету струнних інструментів, з'являється ліричне *solo* фагота у верхньому регістрі (перша октава). Якщо порівняти другу і третю редакції, то можна спостерегти, що головна партія твору, побудована на темі архаїчної обрядової мелодії, у двох перших редакціях звучала у засурдинених скрипок у супроводі фігураційного руху альтів. Постає питання: що не влаштувало композитора у тембрі засурдинених скрипок, в результаті чого він доручив перше проведення однієї із найяскравіших тем симфонії саме фаготу? Найвірогідніше, що зрілий майстер докорінно переглянув художню концепцію твору з позиції неофольклористичного його прочитання. Адже м'яке ліричне звучання скрипок у другій редакції симфонії у тембровому плані є досить нейтральним, а отже, нездатним підкреслити специфічний архаїчний колорит самої теми, формульної за своєю природою, з її польотним висхідним квартовим рухом та лідійським ладовим нахилом. Більше того, ця початкова тема складається з окремих, нанизаних одна на одну поспівок, що ще більше посилюють її національний архаїчний колорит. Тому найбільш відповідними, такими, що підкреслюють її яскраву етностильову природу, будуть саме тембри дерев'яних духових, що імітують звуки сопілкових награвів. Як зазначив М. Бялик, «приглушене звучання струнних і у деякій мірі таємничий тембр низьких дерев'яних спрямовують думку і почуття слухача у бік пейзажних асоціацій, дозволяючи почути у цій музиці <...> голоси пробудженої та оновленої природи» [3, с. 105]. Важливим моментом є своєрідна тріольна метро-ритмічна структура теми, яка досить складна для фаготиста-виконавця. Так, зокрема, пауза, що знаходиться на початку фрази, повинна бути обов'язково



повністю витриманою. У цій побудові зустрічаються незручні розлогі інтервальні стрибки, які диктують дотримання відмінної інтонації. Не слід забувати, що партія фагота є виписана композитором у досить високому регістрі (перша октава), що створює певне відчуття напруженості. Водночас початковий закличний стрибок на кварту та подальший хід по звуках зменшеного тризвуку вимагає від виконавця обережності у відтворенні точної інтонації. Темп *Allegro moderato* є достатньо зручним та таким, що дозволяє солістові артикуляційно правильно виконати запропоновану автором мелізматику.

У другому реченні тема знову звучить у дерев'яних духових, але фагот змінюють англійський ріжок та гобой з флейтою. Цікавим є той факт, що початкове соло фагота у Другій симфонії та подальший вибір інструментів наштовхують на деякі міркування щодо подібності її головної партії з темою «Поцілунку землі» із «Весни священної» І.Стравінського. Так, симфонічний вступ до «Поцілунку землі» починається знаменитим соло фагота у супроводі валторни. Як зазначив Б. Асаф'єв, тут наявні сопілкові награвання з численними підголосками, квартові ходи гармонічного фону [2, с. 43]. Але найцікавішим є те, що обидві теми (соло фагота з Другої симфонії Ревуцького та з «Весни священної» Стравінського) не тільки звучать в одному регістрі, але мають подібну метро-ритмічну та інтонаційну будову. І в першому, і в другому випадку переважає тріольність як «найважливіший ритмічний об'єднуючий елемент» [2, с.43]. Щодо інтонаційної будови, то квартові ходи домінують і у вступі до «Поцілунку землі», і в головній партії згаданої симфонії. Більше того, Б. Асаф'єв, а слідом за ним і О. Зінькевич звертають увагу на «українське світіння початку «Весни священної» [8, с. 125]. Так, «спільні інтонаційно-жанрові витоки (архаїка слов'янського фольклору), притаманне таланту обох композиторів уміння створити аутентичну звукову ауру, <...> плюс подібні сюжетні ситуації» [8, с. 125] – все це дає підставу говорити про «генетичні» та типологічні зв'язки між двома темами. Не слід забувати, що «Весна священна» була написана Стравінським у своєму маєтку в Устилузі на Волині. А в «Діалогах» композитор говорить і про здатність до наслідування, «яка змогла відтворити деякі мої несвідомі «народні» спогади» [9, с. 50]. Отже, на думку М.Лобанова, тим несвідомим джерелом могли бути і враження від селянської музики Устилуга. Так, початкова тема «Гри умикання» («Весна священна»), як стверджує дослідник, є трансформованою народною мелодією з литовського збірника А. Юшкевича, яким користувався Стравінський. Але ще більше початок «Гри умикання» схожий на одну волинську весільну пісню з села Стенжаричі біля Устилуга, у якій наявна сильна тріольна пульсація, що є відсутнє у литовському варіанті, але присутнє у темі «Гри умикання». Отже, як стверджує М. Лобанов, ця пісня, почута Стравінським в Устилузі, могла згодом вплинути і на вибір литовської мелодії для «Гри умикання», тим більше, що вона звучить у той момент весільного дійства, коли молодий перевозить молоду до свого дому, що аналогічно за змістом таємному умиканню. Як це можливо не парадоксально, але наведена російським дослідником українська обрядова пісня інтонаційно дуже близька з темою головної партії першої частини Другої симфонії Ревуцького. Відомо, що згадана мелодія була почута композитором від візника у Києві. Н. Горюхіна та М. Гордійчук звертають також увагу на інтонаційну схожість теми головної партії до української веснянки «Ой весна, весна, весниця», а М. Бялик вказує на її спорідненість з мелодикою дум. І весільна пісня зі Стенжарич, яку, ймовірно, запам'ятав і потім частково відтворив Стравінський у «Весні священній», і близька за характером до веснянки тема симфонії Ревуцького мають спільне походження: вони обидві належать до обрядового фольклору, що дає підставу говорити про їх інтонаційну та метро-ритмічну спільність на типологічному рівні. Однак паралелі зі Стравінським на цьому не закінчуються. Якщо порівняти оркестровку початку «Поцілунку землі» та першої частини II симфонії Ревуцького, то можна спостерегти ще одну схожість: і вступ до «Весни священної», і початок симфонії відзначені домінуванням дерев'яних духових (флейти, гобоя та кларнета). А це, у свою чергу, наштовхує на думку, що Ревуцький, вловивши певну інтонаційну спільність між головною партією симфонії та вступом до «Весни священної», в останній редакції, вірогідно, використав тембр солуючого фагота у верхньому регістрі як своєрідну алюзію до балету Стравінського.

Солуючий тембр фагота Ревуцький у першій частині симфонії використає ще раз, а саме у момент переходу від експозиції до розробки. Цим невеликим фрагментом композитор намагається відтінити сам початок розробки. Як стверджує Горюхіна, Ревуцький «вжив прийом прискорення руху, згодом широко використаний Шостаковичем» [7, с.56]. Так, на фоні тривожного пульсуючого ритму «фагот веде невпізнанно спотворений речитатив зв'язуючої (тріольні фігурації) поза тональністю. В експресивному емоційному вибухові чути ту саму фігурацію у збільшенні» [7, с. 57]. У третій редакції цей епізод також зазнав певних змін з боку оркестровки. Якщо у «другій редакції тут був похмурий зловісний діалог фаготів, то зараз, у третій, протягом короткого фрагменту чергуються репліки фаготів (solo і подвоєних), бас-кларнета і кларнетів, завдяки чому характеристичність образу здається дещо перебільшеною» [4, с.126].

Подальший розвиток розділу нагадує стрімку хвилю, що здійснюється від тривожних перегуків-сигналів на *p* – до маршового руху оркестрового *tutti* на *ff*. Така побудова фактури відновлює кінцеву інтонацію головної теми, яка набуває вольового та закличного характеру.

Наступний епізод *Tranquillo* створює відчуття таємничості і разом з тим прихованого неспокою. У мінорі як своєрідне зітхання звучить фрагмент головної теми у гобоя, англійського ріжка. Поява заключної теми у фагота прозорістю свого забарвлення породжує відчуття рівноваги і спокою. Партія фагота ніби підводить підсумок усього розвитку, виконуючи фразу головної теми, зменшуючи динаміку гучності від *p* до ледь чутного звучання, підкреслюючи відчуття схвильованості.

Друга частина симфонії – *Adagio* – цікава насамперед своїми колористичними знахідками. Її початкова тема побудована на мелодії народної пісні «Ой Микито, Микито», узятій зі збірника К. Квітки і неодноразово розглядалася дослідниками з позиції своєрідного ладового забарвлення. Так, Л. Хіврич вказує на поєднання у ній елементів трьох ладів: мі мінору, Мі-бемоль мажору та до мінору. А. Поставна пропонує визначення ладу цієї теми як мінору з фрігійським нахилом. Н. Горюхіна, аналізуючи другу частину симфонії, говорить про переливи зменшеного та збільшеного ладів, що її відтіняють. Незвичне ладове забарвлення теми у цьому випадку підкреслюється специфічною оркестровкою. Початкова тема «Ой Микито, Микито» «ніби «врізається» у підголосок-тремоло» [11, с. 75] високих скрипок своїм дисонуючим звучанням. Композитор доручає її проведення флейті та фаготу на відстані двох октав. Постає питання: чому Ревуцький вибрав саме ці два інструменти? Як стверджує Н. Римський-Корсаков у своїй знаменитій праці «Основи оркестровки», «поєднання флейти з фаготом в октаву рідко зустрічається через надто велике неспівпадіння регістрів. У даному випадку – відстань у дві октави, а це означає, що неспівпадіння є значно більше. Окрім того, в результаті поєднання різних духових дерев'яних інструментів утворюються складні тембри. Щодо флейти та фагота, то, надаючи їх поєднанню густоти та м'якості звучання з одного боку, композитор у той же час цим прийомом нівелює їх характерні власні тембри. Не випадково Римський-Корсаков говорить про те, що «особливості простих тембрів у результаті накладення один на другий втрачають свою характерність. Тому застосовувати такі поєднання слід з великою обережністю, щоби не впасти у небажану байдужість і відсутність характерності» [12, с. 61]. Але нівелювання тембрової характерності – це і є та мета, яку ставив перед собою композитор. Згаданими вище засобами він намагався створити враження, з одного боку – просторовості та широти звучання, а з іншого, можливо, нерухомості та спокою. На думку М. Бялика, «звучанню пісні «Ой Микито, Микито» у Симфонії притаманний відтінок таємничості, холодного спокою. Зберігається загальний епічний характер пісні, але з'являється емоційна загостреність, не характерна для узагальненої образності фольклору: тиша стає більш напруженою, усе ніби відсвічує фантастичним відблиском місячного світла» [4, с. 115]. Більше того, значна відстань між двома духовими дерев'яними інструментами говорить про те, що Ревуцький використав у цьому випадку риторичну фігуру *гиперболи* (перебільшення) як яскравий засіб поетичної стилістики в музиці. Не випадково більшість дослідників, на що звертають увагу Н. Горюхіна, і М. Бялик, пов'язують цю частину з нічним пейзажем і називають «Ноктюрном». *Adagio* має складну

тричастинну форму з ознаками концентричності, тому початкова тема звучить ще раз у фіналі другої частини, обрамлюючи її і створюючи враження певної фантастичності.

Отже, третя редакція Другої симфонії Ревуцького вражає майстерністю інструментовки. Її оновлене звучання є свідченням того, що композитор особливу увагу приділив тембрам дерев'яних духових інструментів, зумів розкрити широкий спектр їх виразових можливостей як в ансамблевому, так і в сольному звучанні. Щодо фагота, то його тембр дуже виразно прослуховується у всіх трьох частинах твору у різних оркестрових поєднаннях, з різноманітними нюансами та ритмікою. У партії фагота є наявні і технічні труднощі, що вимагають яскравої його гри. Разом з тим Друга симфонія Л.Ревуцького у своїй останній редакції дає певну свободу для творчого тлумачення її виконавцем-фаготистом.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Апатский В. Духовое музыкально-исполнительское искусство Украины: проблемы и перспективы дальнейшего развития // Проблемы методики та виконавства на духових інструментах /Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. – К.: Київ, 2008. – Книга перша. – Вип. 70. – С. 6-13.
2. Асафьев Б. Книга о Стравинском /Б. Асафьев. – Л.: Музыка, 1977. – 276 с.
3. Берлиоз Гектор. Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке. С дополнениями Рихарда Штрауса. – М.: Музыка, 1972. – 306 с.
4. Бялик М. Л.Н.Ревуцкий: монографія /М.Бялик. – Ленинград: Сов. композитор, 1979. – 165 с.
5. Герасимова-Персидська Н.О. Друга симфонія Л.Ревуцького /Н.О.Герасимова-Персидская. – К.: Мистецтво, 1963. – 26 с.
6. Гордійчук М. Українська радянська симфонічна музика /М.Гордійчук. – К.: Муз. Україна, 1969. – 427 с.
7. Горюхіна Н. Симфонізм Л.М.Ревуцького /Н.Горюхіна. – К.: Мистецтво, 1965. – 77 с.
8. Зінкевич Олена. Традиції І.Стравинського у творчості українських композиторів /Олена Зінкевич // Стравинський та Україна. – К.: Абрис, 1996. – С. 121–131.
9. Лобанов Михаил. Украинский фольклор Устилуга в творчестве Стравинского /Михаил Лобанов // Стравинський та Україна. – К.: Абрис, 1996. – С. 48–68.
10. Пистон Уолтер Оркестровка. Переклад з англійської мови К.Н.Иванова /Уолтер Пистон. – М.: Советский композитор, 1990. – 464 с.
11. Поставна А. Становлення творчого методу Л.Ревуцького /А.Поставна. – К.: Музична Україна, 1978. – 105 с.
12. Римский-Корсаков Н.А. Основы оркестровки /Под редакцией Максимилиана Штейнберга. Российское музыкальное издательство Берлин. – Москва. – С.-Петербург, 1913. – 480 с.
13. Рогаль-Левитський Дм. Современный оркестр. Государственное музыкальное Издательство. Москва, 1953. – 480 с.
14. Терехин Р., Апатский В. Методика обучения игре на фаготе: Учеб. пособие /Р.Терехин, В.Апатский. – М.: Музыка, 1988. – 208 с.

УДК 78.071.:534.78:784.9

М.А. ЖИШКОВИЧ, Г.Л. БЕНЬ

### ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ ОСТАПА ДАРЧУКА У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ЛЬВІВСЬКОЇ ВОКАЛЬНОЇ ШКОЛИ

*У статті досліджено педагогічну діяльність представника львівської вокальної школи Остапа Йосиповича Дарчука. Проаналізовано його навчально-виховну систему. У загальних рисах висвітлено головні методичні засади професора на підставі записів, здійснених авторами статті під час відвідування його занять.*

**Ключові слова:** львівська вокальна школа, Остап Дарчук, педагогічні принципи, методи навчання, вокально-технічні вправи.

М.А. ЖИШКОВИЧ, Г.Л. БЕНЬ

**ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ОСТАПА ДАРЧУКА В КОНТЕКСТЕ  
РАЗВИТИЯ ЛЬВОВСКОЙ ВОКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ**

*В статье исследована педагогическая деятельность представителя львовской вокальной школы Остапа Иосифовича Дарчука. Проанализирована его учебно-воспитательная система. В общих чертах освещены главные методические принципы профессора на основании записей, осуществленных авторами статьи во время посещения его занятий.*

**Ключевые слова:** львовская вокальная школа, Остап Дарчук, педагогические принципы, методы обучения, вокально-технические упражнения.

M.A. ZHISHKOVICH, G.L. BEN'

**PEDAGOGICAL ACTIVITY OF OSTAP DARCHUK'S IS IN CONTEXT OF  
DEVELOPMENT OF LVOV VOCAL SCHOOL**

*The pedagogical activity of the representative of the Lviv vocal school of Ostap Darchuk is being investigated and his educational system is being analysed. In general features the main methodical principles of the professor are shown on the foundation of the records accomplished by the authors of the article during the visits of his lessons.*

**Key words:** Lviv Vocal School, Ostap Darchuk, pedagogical principles, methods of education, vocal-technical exercises.

Вокальна творчість та виконавсько-педагогічні традиції у Західній Україні відіграють вагомий роль у загальному процесі розвитку музичної культури України і вимагають докладнішого дослідження. Немає сумніву в тому, що фіксація та аналіз методів викладання кращих педагогів-вокалістів минулого і сучасного, їхніх поглядів на технічне та музично-художнє виховання співаків є вкрай важливою справою і надзвичайно цінним внеском насамперед в історію вокальної освіти. Окрім того, ця ділянка роботи має велике практичне значення. Адже успіх педагогічної роботи залежить передусім від властивостей вокального слуху педагога, від його смаку, педагогічної майстерності, досвіду роботи тощо. Однак особливості вокально-педагогічного обдарування більшості викладачів фіксуються вкрай рідко, тому часто зникає своєрідність вокально-педагогічного почерку того чи іншого педагога.

Приємно відзначити, що останнім часом зросло зацікавлення сучасних дослідників виконавською та педагогічною діяльністю представників львівської вокальної школи<sup>1</sup>. Вже видано низку статей, методичних праць, присвячених, зокрема, Валерію Висоцькому, Чеславу Зарембі, Адаму Дідуру, Одарці Бандрівській, Олександрю Карпатському, Павлу Кармалюку, Володимирі Ігнатенку, Ігорю Кушплеру та ін.

Натомість діяльність львівського співака та педагога Остапа (Євстахія) Йосиповича Дарчука (1911-1999) залишається поза увагою дослідників вокального мистецтва, а проте, як підтверджує наша розвідка, постать цього яскравого представника львівської вокальної школи посідає вагомий місце серед мистецької еліти Львова другої половини ХХ століття.

Тому мета статті – висвітлити педагогічну діяльність заслуженого діяча мистецтв України, професора кафедри сольного співу Львівської державної консерваторії ім. М.В.Лисенка (тепер – Львівська національна музична академія ім. М.В.Лисенка) Остапа Дарчука та проаналізувати його навчально-виховну систему.

---

<sup>1</sup> Сьогодні ця тема досліджується кандидатом мистецтвознавства М.Жишкович. Два перші періоди становлення та розвитку професійного вокального мистецтва у Львові докладно висвітлено в її дисертації «Львівська вокальна школа другої половини ХІХ – першої половини ХХ століття» (Львів, 2006. – 246 с).

Виконавська діяльність Остапа Дарчука у Львові розпочалася на початку 50-х років ХХ століття. Коротко окреслимо цей період.

У повосенні роки кращі традиції вокалістики у Львові, які були закладені у трьох музичних навчальних закладах вищого типу – Консерваторії Галицького (Польського) Музичного Товариства, Львівському Музичному Інституті – Львівській Музичній Консерваторії ім. К.Шимановського та Вищому Музичному Інституті ім. М.Лисенка, – доповнилися надбаннями, привнесеними педагогами, що прибули сюди з інших міст, навчалися у радянських консерваторіях та співали в оперних театрах Радянського Союзу. Здебільшого вони репрезентували українську (київську) та російську (петербурзько-ленінградську і московську) вокальні школи. У Львові представники цих шкіл пов'язали свою творчу долю з Львівським театром опери та балету ім. І.Франка і Львівською державною консерваторією (від 1944 – ім. М.В.Лисенка, тепер – Львівська національна музична академія ім. М.В.Лисенка). У 50-х роках ХХ ст. на кафедру сольного співу прибуло нове поповнення: Павло Кармалюк, Микола Шелюжко, Микола Філатов, Галина Шкотникова-Ситникова, Олена Ахматова-Володько, В'ячеслав Кобржицький, Остап Дарчук. Поряд з П.Кармалюком, О.Дарчуком та іншими педагогами на кафедрі сольного співу у 60-80-х роках ХХ ст. працювали: Марія Сіверіна, Валентина Підоріна, Костянтин Голубничий, а також одні з перших випускників Львівської державної консерваторії – Людмила Жилкіна, Олександр Вrabель, Олексій Федина, Любов Дороніна, Ніна Чубарова-Гаєвська, Маргарита Смельянова-Хмельницька, Тетяна Карпатська, Павлина Криницька, Марія Байко (працює і зараз) [2, с. 13].

Сьогодні кафедра академічного співу представлена здебільшого вихованцями львівської вокальної школи – професор Марія Байко, доценти Тамара Дідик та Марія Процев'ят (клас О.Бандрівської), професор Володимира Чайка та доцент Віктор Лужецький (клас П.Кармалюка), професор Володимир Ігнатенко (клас М.Шелюжка), доцент Наталія Свобода (клас В.Підоріної), а також випускниці Київської консерваторії – професори Людмила Божко (клас З.Гайдай) та Анна Дашак (клас М.Єгоричевої).

На кафедрі академічного співу з успіхом працюють четверо вихованців Остапа Дарчука: професор Ігор Кушплер, доценти Роман Вітошинський, Василь Дудар та Анатолій Липник. У своїй роботі вони застосовують різноманітні практичні прийоми, індивідуально втілюючи у викладацьку практику основні засади навчання та виховання співаків, які впливають насамперед з власного виконавського досвіду. Проте немає сумніву, що базуються вони на вимогах і порадах їхнього педагога.

Остап Дарчук (оперний співак, бас) належав до тих митців, котрі репрезентували київську школу співу. Народився у місті Бердичеві Житомирської області. Навчався у Музично-драматичному інституті імені М. Лисенка в Києві (1926-1930), водночас працював у капелі «Думка». У 1935-1939 рр. – соліст Київської філармонії. 1939-1941 – студент Київської консерваторії ім. П.Чайковського у класі співу Дометія Євтушенка<sup>1</sup>. У роки Другої світової війни – соліст військового ансамблю пісні і танцю. Навчання в консерваторії завершив після війни. У 1951-1955 рр. співак розпочав роботу як соліст оперного театру у місті Горькому, водночас викладаючи спів у тамтешній консерваторії [5, с. 40].

У 1955 році О. Дарчук прибув до Львова. З цього часу він пов'язує своє творче життя з двома мистецькими осередками – Львівським державним академічним театром опери та балету ім. І. Франка і Львівською державною консерваторією ім. М.В.Лисенка.

Солістом Львівської опери О.Дарчук працював у 1955-1957 та 1959-1965 роках. У репертуарі співака – десятки оперних партій. Серед них: Сусанін («Життя за царя» М. Глінки), Борис Годунов (однойменна опера М. Мусоргського), Мельник («Русалка» О. Даргомижського), Рене («Юланта» П.Чайковського), Мефістофель («Фауст» Ш. Гуно), Карась («Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського), Старий циган («Алеко»

<sup>1</sup> Євтушенко Дометій Гурійович (1893-1983) – співак (навчався в О.Муравйової) і педагог, заслужений діяч мистецтв УРСР, професор Київської державної консерваторії ім. П.І.Чайковського; автор низки праць з питань вокального мистецтва та педагогіки.

С. Рахманінова), Мендоза («Дуенья, або Заручини в монастирі» С. Прокоф'єва), Монтанеллі («Овід» А. Спадавеккіа), Лісовик («Лісова пісня» В. Кирейка) та ін. [3, с. 29-30].

Остап Дарчук озвучив 11 кінофільмів, записав у фонди московського та українського радіо 460 творів різних композиторів [5, с. 40].

Водночас, працюючи солістом Львівської опери, розпочав педагогічну роботу, яка приваблювала його ще тоді, коли співав в оперному театрі міста Горького.

Професор, заслужений діяч мистецтв України Остап Йосипович Дарчук присвятив вокальній педагогіці понад тридцять років (працював до останніх днів свого життя), виховавши плеяду відомих оперних співаків.

У класі співу О. Дарчука навчалися: Олександр Правілов, Андрій Алексик, Олександр Розуменко, Анатолій Липник, Роман Вітошинський, Ігор Кушплер, Степан Степан, Василь Дудар, Віктор Гореліков, Григорій Довженко, Василь Ковальчук, Ігор Крупенко, Корнелій Сятецький, Олександр Бень, Сергій Бень, Василь Король, Галина Бень (яка продовжила навчання в О. Дарчука після смерті його дружини М. Сіверіної) та ін.

Відомо, що професор О. Дарчук працював над методичним посібником, у якому прагнув викласти свої погляди на проблеми вокально-сценічного мистецтва, виходячи з плідної виконавської практики й педагогічного досвіду, і який мав намір опублікувати. Однак після його смерті рукописи віднайти не вдалося. Тому велику цінність представляють спогади сучасників педагога, його численних учнів.

Спробуємо у загальних рисах висвітлити головні засади навчання та виховання співаків у класі Остапа Дарчука.

Остап Йосипович займався здебільшого з чоловічими голосами: басами, баритонами і тенорами. Працюючи над плеканням голосу початківця, великого значення надавав насамперед плавному веденню голосу. Він говорив: «Звук не потрібно штовхати, лише переносити з однієї ноти на іншу, при цьому нічого не змінюючи»<sup>1</sup>. Такою ж повинна бути техніка стрибків на більші чи великі інтервали.

На початку занять зі студентами професор Дарчук працював зазвичай над досягненням звучання носо-зубного резонансу (спрямування звуку у «маску»), завдяки якому можна випрацювати акустичні можливості верхніх резонаторів голосового апарату. Такий прийом супроводжувався мугиканням. Слід було мугикати як з закритим ротом, так і з відкритим, сполучаючи при цьому приголосні «гм» або «хм». Для цього одна з приголосних («г» чи «х») повинні вимовлятися ніби в напрямку носа, з наступним додаванням приголосних «м» або «н». На думку професора Дарчука, це одна з найкращих вправ, що дає змогу співакові налаштуватися на відчуття високої позиції звуку, сприяє розвитку дихання, а також допомагає досягненню повноцінного художнього звучання голосу.

Розпочинати виконання вправ належало у стані співацької підготовки: корпус мав бути розпрямленим, м'язи тіла – вільними, але активними, м'яке піднебіння підтягнуте (наче при позіханні з закритим ротом), стан піднесений, творчо-активний.

Усі вправи, особливо на початковому етапі постановки голосу, були доволі простими. Кожен початківець, навіть з мінімальною музичною підготовкою, міг досить швидко їх запам'ятати і відтворити голосом. У цьому випадку професор переслідував головну мету, якою мала бути максимальна доступність музичного матеріалу на перших етапах навчання.

Вправи зазвичай виконувались у помірних темпах при якнайповнішому усвідомленні вокалістом їх музичної суті. О. Дарчук стежив, щоб учень привчався уважно контролювати їх виконання. Такий підхід до справи був, крім усього іншого, початком залучення до активної, свідомої та самостійної роботи з фаху. Як приклад, наводимо використовувані О. Дарчуком окремі вокально-технічні вправи з коментарями до них<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Цитування думок О. Дарчука тут і надалі – з записів співавтора даної статті Галини Бень, його випускниці.

<sup>2</sup> Вправи записані співавтором статті Г. Бень на уроках професора О. Дарчука.

№ 1. Вправа для відчуття носо-зубного резонансу. «Музикання» з відкритим ротом на голосний А.



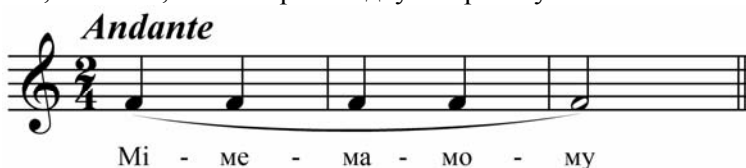
№ 2. Цю вправу слід співати повільно і спокійно, пов'язуючи перший тон з наступним, стежачи за економним та рівномірним видихом.



№ 3. Арпеджіо по звуках тонічного тризвуку. Вправу можна співати на legato і staccato. Починати необхідно стримано, відразу ж уявляючи собі звучання верхнього тону, підхід до якого вимагає більш активної опори. При низхідному рухові тонів необхідно до кінця зберігати високу позицію звука.



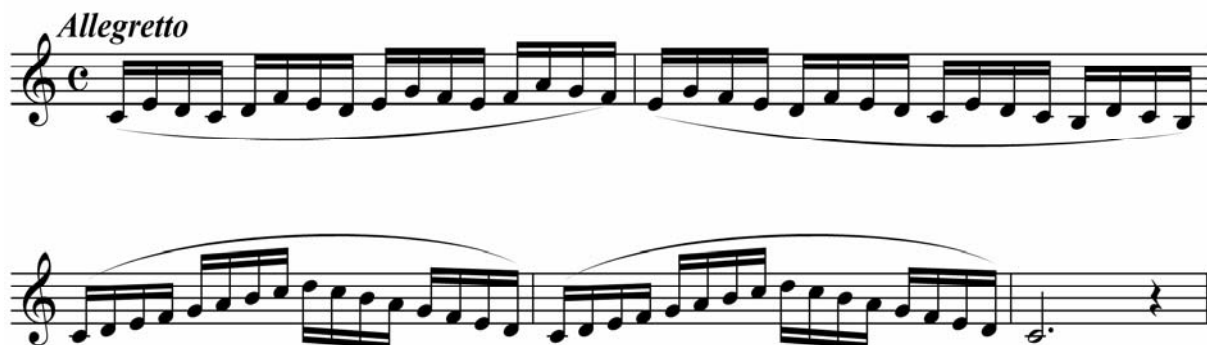
№ 4. Однорідне звучання голосних. Остерігатись строкатості у звучанні голосних, добиватись однорідного тембру й уникати надмірної артикуляції при підмінюванні голосних. Можна використовувати різні приголосні, зокрема «з», який дає відчуття яскравості та дзвінкості звучання, або «м», який сприяє відчуттю резонування.



№ 5. Звільненню нижньої щелепи допомагає спів йотованих голосних «й-а» («я»), «й-о» («йо»), «й-е» («є») із застосуванням гамоподібного ходу догори на квінту і у зворотному напрямку. Увага співака повинна зосереджуватись на вільному опусканні щелепи на кожний йотований звук, але з думкою про високе піднебіння. Те ж саме на мажорному тризвуку.



№ 6. Вправа для розвитку рухливості й розширення об'єму дихання. В міру засвоєння темп прискорювати.



№ 7. Вправа на тріолі. Спочатку співати з акцентами на першій долі кожної тріолі. В міру засвоєння виконувати на будь-який голосний без акцентів і в більш швидкому темпі за вказівкою педагога.



О. Дарчук надавав великого значення роботі над музично-вокальним читанням та декламацією. Вокальне читання – це читання на мовній опорі, на «характері звука» в резонансовому пункті та в певному ритмі і темпі. Таке читання виробляє у співака чітку, ясну дикцію, сприяє однорідності звучання голосу, надає йому доброго випромінювання, летючості. При цьому необхідно прагнути найбільш повно передати значення кожного слова, зміст твору в цілому.

Музично-вокальна декламація – це технічний прийом вокально-творчої вимови слів з усіма їхніми граматичними та логічними акцентами, виявленням емоцій, які містяться в них. О. Дарчук любив цитувати Олександра Мишугу: «Хто вміє декламувати, той вміє співати».

Одним з основних методів, якого О. Дарчук дотримувався у своїй педагогічній діяльності, був показ голосом як необхідний метод навчання. Професор вважав, що за допомогою цього методу (за умови якісного показу) можна досягнути уяви про правильне звукоутворення і відрізнити його від неправильно сформованого звука. Проте він застерігав від копіювання іншого голосу чи манери співу, підкреслюючи, що «голос повинен мати свою природну красу». Працюючи над звуковою тембровою палітрою, О. Дарчук добивався від студентів такого звука, який би був насичений обертонами за підтримки дихальної опори.

Враховуючи багатий історичний досвід в галузі вокальної педагогіки, професор Дарчук рекомендував студентам слухати добрих співаків, а на уроці співу – один одного, підкреслюючи, що такий спосіб розвиває вокальний слух і допомагає краще засвоювати необхідні технічні прийоми.

Остап Йосипович справедливо вважав, що найбільш поширеним недоліком у співі, особливо серед початківців, є скутість нижньої щелепи. При такому положенні рот замало відкритий, звук не має можливості вільно вийти з ротоглотки, голос звучить неприродно, а також виникає різниця між голосними звуками. Щоб позбавитись такого недоліку, професор Дарчук рекомендував робити вправи із застосуванням «артикуляційної гімнастики». Наведемо декілька прикладів.

1. Опускання, піднімання та відведення нижньої щелепи. Голову тримати рівно, щелепу плавно опускати вниз (легко відводячи назад), без жодного напруження, з таким відчуттям, ніби вона відходить сама собою; рот відкривати як при беззвучній вимові «а»; язик лежить вільно, торкаючись кінчиком передніх нижніх зубів; темп стриманий, дихання довільне, на рахунок «один» – рот відкривається, «два» – коротка пауза, «три» – рот закривається. Повторювати декілька разів (3-4).

2. Рухи щелепи на боки. При розкритому роті повільно, обережно повертати нижню щелепу назад і поперемінно – то ліворуч, то праворуч; уникати різких рухів. Повороти щелепи повторювати два-три рази.

3. Прикус. Поперемінно перекирвати нижніми передніми зубами верхні зуби і, навпаки, верхніми – нижні. Повторювати парну кількість разів (до 10).



4. Застосування вправ на різноманітні склади. Для цього пропонувались такі склади: ай-ай-ай, ля-ля-ля, дай-дай, та-та-та тощо.

Ще одним недоліком початківців професор Дарчук вважав надто мляво, пасивно опущену щелепу, коли обличчя вокаліста маловиразне, ніби байдуже. Для вироблення більш активної міміки пропонував вправи на склади ду-ду-ду, ту-ту-ту, му-му-му, мо-мо-мо, співаючи заповзято, з відчуттям легкого здивування.

Враховуючи індивідуальні можливості сприйняття та відтворення кожним початківцем пропонованих завдань, О. Дарчук дуже обережно, спокійно і виважено підходив до вирішення питань з усунення тих недоліків, які найбільше перешкоджали на кожному подальшому етапі вдосконалення голосового апарату і цілого «інструменту» співака.

Остап Дарчук вважав, що нижньореберно-діафрагмальне дихання створює оптимальні умови для діяльності діафрагми. Проте співацьке дихання здатне видозмінюватись у межах виробленого типу у кожного професійного співака. Ці видозміни дихання залежать насамперед від характеру звучання, яке необхідно видобути у кожному конкретному випадку. Як відомо, ліричні твори провокують співака на відчуття більш високого типу дихання (грудного). Драматичні твори, де співак використовує більш насичене звучання (емоційно-насичене), супроводжуються відчуттям глибшого дихання. Подібно, як звучання гнучко змінюється для передачі емоційно-сислового значення різних творів, так і дихання, йдучи за звуком, гнучко пристосовується до виконання цих звукових завдань. Очевидно, що усі можливі варіанти не повинні виходити за межі виробленого (звичного) типу дихання. Варіації ці здійснюються природно, невимушено, не привертаючи спеціальної уваги співака, виходячи із бажання отримати звук того чи іншого забарвлення або сили.

Якщо вокаліст користується більш високим типом дихання і в нього хороша манера звукоутворення, голос звучить професійно, то немає потреби привчати його до іншого типу: не завжди це може дати очікувані результати, як вважав О. Дарчук. Крім того, він зауважував, що будь-яке переучування – це повна зміна усіх співочих рефлексів, це формування нової системи навичок, що є важким завданням для м'язової та нервової системи співака. Тому, якщо якість звука не викликає застережень, не варто руйнувати складну систему рефлексів, які вже склалися. У будь-якому разі співацьке дихання повинно бути підкріплене відповідними емоціями. «Спів без емоцій – пуста і марна справа», – вважав професор Дарчук.

В окремих випадках Остап Йосипович проводив докладне роз'яснення над вокальним диханням (вважав, що над ним можна працювати окремо від звука). Для цього пропонував учневі лягти на крісла (цей метод відомий ще з часів староіталійської школи співу). Далі – глибоко вдихнути і повільно видихати повітря, видобуваючи протяжне «с» (ніби сичання); стінка живота під час видихання поступово спадає, діафрагма вигинається куполом догори під грудну клітку, місткість легенів зменшується. Після повного видиху настає коротенька пауза, після чого повітря знову починає заповнювати легені. У жодному разі не потрібно його спеціально втягувати в себе: м'язи повинні працювати автоматично. Верхня стінка живота легко, без напруги подається до переду – її плавно штовхає пружна діафрагма, яка під час вдихання набирає пласкої форми. Нижня стінка живота навпаки, злегка підтягується внаслідок скорочення черевних м'язів. Ці м'язові рухи у лежачому положенні можна контролювати доторком руки (долоні). Завершується повний вдих помітним розширенням нижньої частини грудної клітки, чим і створюється «опора» дихання на м'язи черевного преса. Засвоївши вільне дихання лежачи, вправу доцільно виконувати сидячи і стоячи, зберігаючи усі попередні відчуття. Виконання вправи вимагає спокійного, вдумливого підходу та тривалого часового відтинку.

Професор О. Дарчук любив повторювати: «В оволодінні образом немає дрібниць, які були б зайвими. Творча уява – одне з яскравих знарядь співака». Уявити – значить побачити ясно й конкретно образ в цілому і в найменших деталях (поза, постава, жест, вираз обличчя тощо, навіть колір очей). Проте щоби правильно уявити і змалювати собі зовнішній вигляд героя, необхідно добре уявити його внутрішні особливості, так би мовити, відчутти його нутро. Професор часто наголошував, що співак повинен бути сам міцно переконаний у тому, в

чому хоче переконати слухача і глядача. Жест, а навіть незначний порух руки, брів, очей – все повинно бути правдивим і проявлятися на основі внутрішньої емоційності.

Цікавою і повчальною є думка О.Дарчука про потребу навчатись внутрішнього співу (співу «про себе») на основі роботи думки: сидючи спокійно або стоячи, уявляти собі образ конкретного героя і мисленнево співаючи, бачити його у відповідному до дії стані, оточенні, побуті, в уявному одязі тощо.

На думку професора О.Дарчука, необхідно вже з перших кроків навчати учнів чи студентів уміння бути зібраними, вольовими, дисциплінованими, створювати собі добрий настрій, від якого великою мірою залежить успіх роботи на уроці. «Співак повинен завжди бути в тонусі, створювати необхідну емоційну атмосферу, організувати своє творче мислення», – любив повторювати професор. Остап Дарчук ніколи не дозволяв співати бездумно, без самоконтролю. «Дитинко, слухай себе і думай», – наполягав він.

У процесі навчання особлива увага приділялась вокально-художній пластиці, яка, на думку професора, повинна була сприяти музичному, вокальному, фізичному та сценічному розвитку майбутнього співака (так зване комплексне виховання). Він завжди наголошував на необхідності виконання ранкової зарядки, рекомендував займатись легкими видами спорту, які зміцнюють здоров'я, голосовий апарат співака, роблять його стійкішим до різноманітних захворювань.

Професор О.Дарчук вважав, що велику роль у навчальному процесі відіграють такі чинники, як особистість педагога, його ментальність, характер, темперамент, методична винахідливість, міміка, мова жестів, поведінка, психологічна сумісність у класі сольного співу тощо.

На уроках Остапа Йосиповича завжди панувала тепла батьківська атмосфера. Хоч і вимогливий, а часом і суворий, проте мав добру вдачу, завжди цікавився справами своїх студентів, їхнім життям поза стінами консерваторії.

Особливо запам'ятались такі висловлювання Остапа Йосиповича: «Що б ви не робили, діти, пам'ятайте: кількість добра у цьому світі повинна збільшуватись», та «Всі ті, хто співає на землі, співатимуть в небесному хорі...».

У своїй викладацькій роботі професор Львівської державної консерваторії ім. М.В.Лисенка Остап Йосипович Дарчук дотримувався загалом універсальних педагогічних принципів, а саме:

– індивідуального підходу у розкритті природних (голосових, психічних вокально-технічних, виконавських) якостей майбутнього співака;

– поступовості та послідовності у роботі над розвитком голосових якостей вокаліста (поступовість вбачалась у дотриманні ступеня складності в підборі технічних вправ та репертуару, послідовність – у логічному викладі методики навчання);

– поєднання розвитку техніки володіння голосом та художньо-виконавських якостей співака (але оскільки художньо-виконавська майстерність – кінцева мета і може бути досягнута лише на основі досконалої вокальної техніки, то в центрі уваги педагога перш за все було вокально-технічне вдосконалення учня і насамперед створення «інструменту» співака).

На основі цих принципів О.Дарчук застосовував власну систему виховання майбутнього співака. Єдиним критерієм у розумінні методу досягнення професіоналізму вважав правильно сформований звук, його красу, тембральне багатство, тонку музикальність та високу музичну культуру виконавця.

Таким чином, дослідження покликане привернути увагу до творчих постатей співаків і педагогів та сприяти введенню до наукового обігу методичних засад їхньої педагогічної спадщини, а також може слугувати своєрідним взірцем творчої діяльності для теперішнього та майбутнього поколінь талановитої молоді.

**ЛІТЕРАТУРА**

1. Бень Г. Вокально-педагогічні принципи та виконавські поради Остапа Дарчука і Марії Сіверіної /Галина Бень. [Упор. Мирослава Жишківич]. – Львів, 2008. – 30 с.
2. Жишківич М. Львівська вокальна школа другої половини ХІХ – першої половини ХХ століття. Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. – Львів, 2006. – 17 с.
3. Ігнатенко В. На сцені Львівської опери /Володимир Ігнатенко. – Львів: Сполом, 1998. – 80 с.
4. Митці України. Енциклопедичний довідник. – К.: Українська енциклопедія ім. М.П.Бажана, 1992. – С. 203.
5. Сторінки історії Львівської державної музичної академії ім. М.В.Лисенка [Ред.: І.Пилатюк, В.Камінський та ін]. – Львів: Сполом, 2003. – 253 с.
6. Терещенко А. Львівський державний академічний театр опери та балету імені Івана Франка /Алла Терещенко. – К.: Муз. Україна, 1989. – 206 с.

УДК 785.7«19»:82 – 1(510)

ВАН СИ

**КИТАЙСЬКА ПОЕЗІЯ У КАМЕРНО-ВОКАЛЬНИХ ЦИКЛАХ УКРАЇНСЬКИХ  
КОМПОЗИТОРІВ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ У КОНТЕКСТІ  
ІМПРЕСІОНІСТИЧНОЇ ТА СЕЦЕСІЙНО-МОДЕРНІСТИЧНОЇ ЕСТЕТИКИ**

*У статті розглянуто стильові орієнтири та особливості поетичних опосередкувань текстів давніх китайських поетів в українській камерно-вокальній музиці початку ХХ століття на прикладі творчості І.Белзи, Б.Лятошинського, А.Рудницького та В.Балтаровича з позицій синтезу регіональних, європейських традицій та індивідуального авторського стилю.*

**Ключові слова:** китайська поезія, камерно-вокальна творчість, поетичне періоджерело, орієнталізм, стильові орієнтири, модернізм.

ВАН СИ

**КИТАЙСКАЯ ПОЭЗИЯ В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНЫХ ЦИКЛАХ УКРАИНСКИХ  
КОМПОЗИТОРОВ ПЕРВОЙ ТРЕТИ ХХ ВЕКА В КОНТЕКСТЕ  
ИМПРЕССИОНИСТИЧЕСКОЙ И СЕЦЕСИЙНО-МОДЕРНИСТИЧНОЙ ЭСТЕТИКИ**

*В статье рассматриваются стилевые ориентиры и особенности поэтических опосредствований текстов древних китайских поэтов в украинской камерно-вокальной музыке начала ХХ века на примере творчества И. Белзы, Б. Лятошинского, А. Рудницкого и В. Балтаровича с позиций синтеза региональных, европейских традиций и индивидуального авторского стиля.*

**Ключевые слова:** китайская поэзия, камерно-вокальное творчество, поэтический первоисточник, ориентализм, стилевые ориентиры, модернизм.

VAN SI

**CHINESE POETRY IN VESTIBULE VOCAL CYCLES OF UKRAINIAN ARTISTS OF  
FIRST THIRD OF XX AGE IN CONTEXT IMPRESSIONISTIC AND SECESIYNO-  
MODERNISTICHNOY OF AESTHETICS**

*The article made review style goals and features of embodiments of poetic texts of ancient Chinese poets in the Ukrainian vocal music of the twentieth century in the writings of I. Belza, B. Liatoshynsky, A. Rudnitsky and V. Baltarovych in terms of synthesis of regional, European traditions and individual author's style.*

**Key words:** Chinese poetry, vocal works, poetic fountainhead, Orientalism, style guidelines, modernism.

Втілення східної поезії в європейській музиці має давні і різноманітні традиції, починаючи від доби романтизму і до наших днів. У науковому плані дослідження специфіки втілення поетичного слова іншої культурно-цивілізаційної сфери все ще залишається недостатнім. Особливо це стосується української музики, в якій, щоправда, зразки вокального прочитання східної поезії не є численними, та все ж заслуговують на пильнішу увагу музикознавців. Твори Б. Лятошинського, М. Колесси, В. Сильвестрова, Л. Грабовського, Лесі Дичко та інших являють собою цікаві авторські версії втілення давньої і сучасної японської та китайської поезії.

Китайське мистецтво і філософія з їх символізмом склали джерела неосинкретизму ХХ століття, відмітною загальною рисою їх у філософії виступає недовіра до раціоналізму і філософського знання в його послідовному прояві. Міфологічно-казкове підґрунтя сюжетів і текстових розкладів творів європейських композиторів, тією чи іншою мірою причетних до символістських традицій художнього мислення, дозволило залучати досвід східного мистецтва в розгортанні поетичних метафор національних музично-сценічних композицій та камерно-вокальних творів. З огляду на відмінність світоглядних установок, філософських концепцій, глибинних закономірностей творчості митців, що належать до західної та східної культур, до того ж розділених століттями розвитку цивілізації, найсприятливішими та найбільш мистецько-плідними періодами їх конвергенції стали міжвоєнне двадцятиліття, для якого притаманні сецесійно-модерністичні орієнтири (які знаменувалися появою таких творів: «Три романси Бориса Лятошинського на вірші китайських поетів», що створений у 1925 р. (друга редакція – 1934 р.), «Фарфоровий павильйон. Пять китайских стихотворений Н. Гумилева для одного голоса и фортепиано» І. Белзи (ор. 23, 20-ті рр.), вокального циклу «Китайська флейта» для сопрано в супроводі фортепіано А. Рудницького (ор. 6, 1926 р.), солоспіву «Самотня» В. Балтаровича на текст Ван Сен-ю (1929 р.) та постмодерністичні пошуки сучасності.

Роботи, які торкаються хоча б побіжно суміщення світоглядно-мистецьких позицій української та китайської культур, залишаються нечисленними. У цьому контексті працюють І.Савчук [6], Г.Вірановський, Лю Бінцян, Ма Вей, Хоу Цзянь та ін. Компаративному аналізу тенденцій Схід – Захід присвячено праці Л. Гумільова, С. Аверінцева, Н. Конрада, А. Уотса, А. Меза. Скромними є дослідження вказаного ракурсу у доробку західноукраїнських митців: діяльність і творчість А. Рудницького розглядається у ряді статей С.Людкевича [3], З.Лиська та В.Витвицького [2], у контексті проблематики дисертаційного дослідження С. Стельмашука, а також у власній праці музиканта «Українська музика», загальний огляд доробку В. Балтаровича здійснили М. Мушинка [5] та П.Медведик [4], частину його солоспівів у контексті іншої проблематики аналізує В. Конончук.

Звертання митців України до поезії Китаю має різну мотивацію і стильові орієнтири, що зумовлено насамперед особливостями професіоналізації музичної освіти (зокрема й фахової підготовки композиторів), яка принципово визначила більшість визначальних чинників – відбір поетичних текстів, стильові орієнтири, композиторську техніку, комплекс виразових засобів. Відмінності особливо помітні при зіставленні зразків доробку митців київської школи (І.Белзи, Б.Лятошинського) та творів композиторів Галичини – А.Рудницького та В.Балтаровича. Усі названі у розвідці композиції досі не видано, вони існують лише в авторських рукописах, хоч свого часу успішно фігурували у виконавській практиці.

Мета статті – з позицій синтезу регіональних, європейських традицій та індивідуального авторського стилю розглянути стильові орієнтири та особливості поетичних опосередкувань текстів давніх китайських поетів в українській камерно-вокальній музиці початку ХХ століття на прикладі творчості І. Белзи, Б. Лятошинського, А. Рудницького та В. Балтаровича.

Одним з перших здійснив спробу відтворення китайської поезії в українському музичному мистецтві Ігор Белза (1904-1994). Композитор, музикознавець, педагог, професор Київської (до 1941) і Московської консерваторій, головний редактор Всесоюзного музичного видавництва, організатор і керівник дантової комісії Академії наук (збірки «дантових читань»), доктор Празького університету і Музичної академії ім. Ф.Шопена у Варшаві, він вивчав шляхи розвитку музичних культур різних країн. Серед його провідних літературних захоплень була творчість та діяльність російського поета-акмеїста М.Гумільова, яку він проніс крізь все життя.

У 20-х рр. ХХ ст. доробок композитора поповнився вокальним циклом «Фарфоровий павильйон. Пять китайских стихотворений Н. Гумилева для одного голоса и фортепиано» (ор. 23). У ці роки вірші поета нерідко звучали в Києві з естради у виконанні Георгія Артаболовського, який своїм патетичним читанням «Заблукалого трамваю» збирав численні аудиторії, а після трагічного убивства поета його видання з Москви та Петербургу, що потрапляли у київські книжкові магазини, ставали бібліографічною рідкістю. І. Белза у бесіді з Б. Томашевським зізнався, що вже в студентські роки творчість М. Гумільова назавжди стала невіддільною частиною його духовного життя і ввійшла в його музику. «...Романси на слова Гумільова я почав складати в ранній молодості і назвав їх, вдавшись до танеевського визначення цього жанру, «віршами для голосу і фортепиано». До багатьох віршів улюбленого поета я звертався, але не всі твори довів до кінця, залишивши їх у ескізах», – згадував композитор [1].

І. Савчук, досліджуючи модерністські прояви в тогочасному українському музичному мистецтві, відзначає його насичений екзистенціально-мистецький дискурс, якому сприяли: об'єктивна ситуація, зумовлена роками Першої світової та громадянської воєн, пов'язана із масовим винищенням молодих людей (модус смерті – стає для І. Белзи певним сюжетним тропом); молодий вік завжди гостро, емоційно насичено переживає маргінальні ситуації, що часто пов'язано в героя із нерозділеним коханням, гіпертрофованими відчуттями власної незахищеності перед світом тощо (від поетичної культури срібного віку); невроз як невід'ємна частина культури декадансу незмінно наявна і в камерно-вокальному жанрі І. Белзи, герой якого любить сумувати, переживати над своєю дещо штучною безвихіддю, доводячи себе до екзальтованого надломленого внутрішнього стану при відповідному зовнішньому спокої. «Образний контекст природи екзистенційного у камерній творчості І. Белзи 1920-х років на рівні музичної мови проступає через тритонові інтонації на визначальних моментах форми та як спосіб і напрям становлення акордової фактури; акордові півтонові сходження; екзальтовано романтизовану речитативну трактовку вокальної партії; переосмислення традиційних виразових засобів; яскраво виражену біфункційність у становленні тональних центрів, що вміщує і тональне тяжіння і яскраві ознаки збільшеної гармонії (характерне використання паралельних квінт, різноманітних септакордових конструкцій, збільшених тризвуків, тритонових звучностей, біфункційних співставлень тощо)» [6].

Спадковий інтелігент Б. Лятошинський (1895 – 1968) у 1918 р. закінчив юридичний факультет Київського університету, рік пізніше – Київську консерваторію (клас композиції Р.Глієра). Бурхливі роки першого десятиліття ХХ століття відбилися і на перших творах молодого композитора, в яких вже ясно відчутні його пріоритети і схильності. Його вокальній творчості властива величезна увага до слова – поезія М. Метерлінка, І. Буніна, І. Северяніна, П. Шеллі, К. Бальмонта, П. Верлена, О. Уайльда, старовинних китайських поетів втілилася в настільки ж витончених романсах з ускладненою мелодикою, незвичайною різноманітністю гармонійних і ритмічних засобів. Згадаймо, що у цей період (1922-1925 рр.) митець є не лише членом, але й головою АСМУ.

Вокальний цикл Бориса Лятошинського «Три романси на вірші китайських поетів для високого голосу з оркестром» (ор. 17), створений ним у 1925 році (у 1934 р. постала друга авторська редакція), є втіленням потягу модерністського митця до орієнтальної мистецької традиції як безпосередній прояв екзистенційного у світобаченні (внутрішньої відстороненості, екзальтованості, інтровертвної медитації, відчуження від соціуму тощо), що були привнесені на поетичне слов'янське тло Срібним віком і потребували певного інтертекстуального тлумачення в модерністській творчості 20-х років ХХ століття. За поетичну основу циклу послужили переклади поезій Ю.Щуцького за виданням «Антологія китайської лірики VII-IX вв. до Р. Хр.» (М.-Пб., 1923). З нього композитор відібрав три вірші, об'єднані спільністю символів, образів та настроїв: 1. «В свой дом золотые ступеньки я вымыла»; 2. «Я стою у яшмовых ступенек»<sup>1</sup>; 3. «Живу одна я на просторе».

<sup>1</sup> У Антології цей твір Лі Бо названо «Тоска у яшмовых ступеней». Перша лінійка поетичного тексту звучить: «Я стою... У яшмовых ступеней...».

Твір є яскравим прикладом постмодерністської інтерпретації орієнталізму в європейській музичній традиції, що проявляється через умовно-міфічну інтерпретацію образності, екзистенційний символізм східних поетичних текстів – поетичний герой, обраний Б. Лятошинським, самозаглиблений, мислить символами, існує поза реаліями об'єктивного часу. Це відтак зумовлює своєрідне відчуження, характерну медитативність становлення музичної тканини тощо. На переконання І. Савчука, «Міф про Схід як спосіб відчуження від зовнішнього світу» у Б. Лятошинського перекликається з романтичним європейським музичним втіленням «міфу про Схід». У таких музичних міркуваннях густо використані псевдосхідні засоби (зокрема пентатонічні побудови). До того ж сам музичний настрій – сповільнений, мов медитація. При цьому у зверненні митців постгромадянського часу до східної поезії екзистенційне проявляється через прихований певний соціальний контекст. Адже такого роду тексти майорять символами, а через цю символічну гру слів можна було сказати багато, не вдаючись до прямих висловлювань. Сама східна традиція споглядальності, виваженості, самозаглиблення якнайкращим чином дає модерністському митцю можливість «сховатися» у своєму внутрішньому світі від соціальних негативізмів, що констатує екзистенційну спрямованість творчого доробку [6].

Далеко неповними є відомості про творчість та провідні тенденції західноукраїнських композиторів А. Рудницького та В. Балтаровича, які зверталися до жанровості цього напрямку, оскільки їх життєві долі завершилися еміграцією, а отже – послідовним вилученням з обігу та концертної практики їх творчості та інформації у наукових та періодичних виданнях щодо їх доробку. Важливим моментом в окресленні їх творчих установок є характер музичної освіти, особистих творчих контактів та зацікавлень, характеру мистецької діяльності, який зумовлює індивідуальний композиторський почерк.

Так, Володимир Балтарович (1904–1968) (публікувався під псевдонімами Стон чи Штон) отримав професійну освіту як медик і як музикант: закінчив Вищий музичний інститут ім. Лисенка у Львові по кл. фортепіано у В. Барвінського та по класу скрипки у О.Москвичіва, студював вокал (у Г. Ліндфорса і Л. Кардержабека) та композицію (в О. Шіна) у Празі. Поряд з такими українськими діячами, як М. Колесса, О. Самойлович, Б. Левицький, С. Туркевич-Лісовська, І. Птиця, відвідував заняття Українського Вищого Педагогічного Інституту у Празі. Після повернення до Львова молодий музикант входить до складу СУПрому, виступає як соліст з хором «Львівського Бояна», виконує ролі в оперних виставах, разом з Н. Нижанківським стає співзасновником мистецької групи «Богема». До складу цього мистецького угруповання входили В. Барвінський, поети Г.Лужицький та М.Рудницький, лікар за фахом і поет Н.Лукіянович<sup>1</sup>, піаністка Н.Біленька-Лаврівська, поетеса М.Нижанківська, співачки М.Сабат-Свірська, І.Приймова, танцюристка Г.Голубовська. Крім дійсних членів товариства, з гуртком співпрацювали О. Новаківський, І. Сімович, О. Левицький. Композиції членів об'єднання виконувались на щомісячних зібраннях, а спілкування музикантів і поетів давало напрям плідній співпраці у галузі камерно-вокальної музики.

У доробку митця є понад двадцять вокальних творів різних жанрів, де поряд з «легкими» вокальними композиціями були солоспіви на слова Тараса Шевченка, «Карі очі» сл. В. Куцого (1920-ті рр.), «Борімося, брати-галичани» сл. Р. Купчинського, «Я вдячний тобі» сл. Л. Лепкого, «Твої очі» О. Олеся, «Пісня про Довбуша», «Зелені гори» та «Ноктюрн вулиці» сл. Лесі Українки (існує також у вигляді вокального квартету, 1937).

Звертання до китайської поезії представлене солоспівом «Самотня» («Став місяць серед темно-синіх хмар») для голосу в супроводі фортепіано, написаним у 1929 році на вірш Ван Сен-ю (композитор у рукописі транскрибує як Ванг-Сенгю), взятий з німецькомовної збірки «Китайська флейта» Г.Бетге (там він фігурує як «Die Einsame» («An dunkelblauem Himmel»). Його переклад здійснив письменник і критик М.Рудницький – учасник символістсько-сецесійного об'єднання «Молода Муза», родич композитора А.Рудницького (на його власний текст митець написав третій романс з циклу «Пісні любови» – «Вибачення», а п'ятий романс

<sup>1</sup> В майбутньому чоловік відомої галицької композиторки Стефанії Туркевич-Лукіянович.

«Коли в устах твоїх...» на слова Л. Штаффа також інтерпретований в перекладі М. Рудницького). Нечисленна лірика М. Рудницького характеризується елегантністю, відшліфованістю, витонченістю техніки, несподіваними ритмічними переходами при умисній заінтелектуалізованості. Зрозуміло, що подвійний переклад (з китайської на німецьку Г. Бетге та з німецької на українську М. Рудницького) зумовив далекий стильовий і текстовий відхід від оригіналу.

Ще одну композицію, яка представляє творчість західноукраїнського регіону в ракурсі досліджуваної групи, створив А. Рудницький (1902-1975) – цикл для сопрано в супроводі фортепіано «Китайська флейта». Митець, отримавши добру музичну освіту в Консерваторії Галицького Музичного Товариства у Львові (у класах В.Курца та Є.Лялевіча), Вищій Музичній Школі в Берліні та музикології в Берлінському Університеті, мав змогу глибоко орієнтуватися у контексті новітніх мистецьких віянь і сформувати власну позицію (музикант навчався разом з Є.Фітельбергом, І.Штрасфоглем, відвідував лекції в А.Хаби, Е.Кшенека, Я.Горенштейна, К.Ратхауза, Ф.Бузоні, був присутній на концертах, у яких брали участь чи були присутні Р.Вагнер, Е.Ансерме, Ф.Пфіцтнер, В.Фурвенглер, А.Шнабель).

Творчість раннього періоду, яка розгортається разом з активною концертною діяльністю після повернення на батьківщину, відрізняється особливо яскравим модернізмом, сміливістю експериментування, що видно з рецензії В.Барвінського на працю «Українська музика»: «Вихованець німецької школи (Ф.Шрекера у Берліні) Антін Рудницький (нар. у 1902 р.) поминає народний елемент, чи власне відриває народну пісню від її фольклористичних рис та намагається зблизити українську музику чужих модерністів». Від 1927 р. музикант працював у Харкові диригентом оперного театру, товаришував з Б.Лятошинським, творчістю якого щиро захоплювався та спілкувався з Б.Бартоком. В.Витвицький вважає його: «...переконаним визнавцем тогочасного музичного авангарду. У своєму композиторському доробку він мав твори, які це підтверджували» [2, с. 215].

Звертання до камерно-вокального мистецтва для митця глибоко закономірне, оскільки він знайшов винятково чуйного інтерпретатора в особі дружини – співачки Марії Сокіл та значного переліку талановитих вокалістів з доброю зарубіжною освітою, що були постійно зацікавлені в оновленні репертуару.

Цикли композитора з раннього періоду творчості «Три тихі пісні» (1920) на текст Н.Гумільова, «Чотири пісні на слова Бальмонта» (1924), «Китайська флейта» (1926) характеризуються імпресіоністичними рисами. Цикл «Китайська флейта. Чотири пісні за Гансом Бетге» для голосу з фортепіано ор. 6, написаний у 1926 р. у Берліні, є глибоко новаторським явищем на тлі тогочасної музики, яка фігурувала на концертних подіумах Галичини. У рецензії С.Людкевича у газеті «Діло» (1935, Ч. 26) на концертне виконання вибраних номерів циклу співачкою М.Сокіл читаємо: «Самотня» А.Рудницького була для мене доволі виразиста як екзотичним колоритом, так і витриманою гармонікою... так само і друга пісня А.Рудницького «Скарга дівчини» – хоч і як вивантажена хитрими модерними проблемами, то виявила для мого почуття стільки «сліпих» вулиць та «мертвих місць», що у висліді обличчя цієї китайки остало для мене безвиразним сфінксом... Нелегку фортепіанну партію тримав уміло і рутиновано в руках п. А.Рудницький» [3, с. 552-553].

Трактування перекладної поезії зумовлене не стільки оригіналом-першоджерелом, скільки майстерністю образно-стилістичного та поетичного опосередкування перекладу чотирьох поезій з відомого однойменного німецького видання перекладів Г.Бетге, здійсненого М.Рудницьким: 1. «Сп'яніла від кохання» (Лі-Тай-По // Лі Бо); 2. «Самотня» (Ванг-Сенг-Ю // Ван Сен-ю); 3. «Вечірнє сонце» (Ванг-Слі-По); 4. «Дівоча скарга» (Ші-Кінг).

Згідно з прийнятою в тодішній галицькій традиції практикою, солоспіви подаються з двома варіантами тексту – мовою поетичного оригіналу (німецькою) та українською підтекстовкою, з огляду на який подано силабічні версії дроблення чи об'єднання тривалостей та відмінності окремих інтонаційних ходів (виняток становить № 4, де у рукописі автора першим фігурує український текст). А.Рудницький зосереджує увагу на надзвичайно мелодичній поезії, проте нівелює музикальність вірша свідомо, не підкреслюючи, а руйнуючи його мелодію. Мелодика не тільки вокалізує текст, але й відповідає за експресивно-

психологічний зміст поезій. У циклі домінує сфера мовно-речитативних інтонацій, вокальна мелодія трактується як партія оркестру, часто є самостійною і незалежною від фортепіанної партії, будучи співзвучною сфері жанрових пошуків Г. Малера, Р. Штрауса, М. Метнера, С. Рахманінова (зрілого періоду) та Д. Шостаковича («Катерина Ізмайлова», вокальний цикл «З єврейської народної поезії»).

Мелодика інструментального складу виявляє близькість до інтонацій експресіоністів. Тут багато хроматизмів, напружених зменшених і збільшених інтервалів, експресивна і загострена дисонансами гармонія, у фактурі простежуються елементи поліфонії. Вишуканість ладогармонічних засобів, індивідуалізоване розгортання пластів музичної тканини як голосів оркестру, часті модуляції і зміни ладового забарвлення, відхилення альтерованими акордовими групами надають романсам особливої виразності. Завдяки широкому діапазону інструментального викладу, залученню всіх регістрів фортепіанної фактури створюються ефекти просторовості. Настрій кожного твору циклу передбачила значну кількість позначень виразності і ремарок, які є в тексті; надзвичайно чутливу і примхливу динаміку, що хвилеподібно розгортається чи раптово змінюється в межах невеликих побудов і навіть такту. У фортепіанній партії використовується весь арсенал виразових засобів як романтичної, так і модерної музики.

Приклади звертання українських митців початку ХХ століття до інтерпретації китайської поезії у камерно-вокальній музиці співзвучні відповідним процесам європейського музичного мистецтва, вони позначені сміливим експериментуванням на рівні семіотики, символіки, стильових орієнтирів, образності, співвіднесення поезії і музичного начала, формотворення, виразових засобів. Оскільки контакти між музикантами різних регіонів України, розділених кількома державними кордонами, у цей період лише намічаються, в опосередкуванні поезії Китаю (як і в загальних напрямках і тенденціях творчості) представники Наддніпрянщини ближчі до досвіду російських композиторів, які постають як їх наставники і автори композицій, що слугують їм мистецькими орієнтирами.

Натомість західноукраїнські музиканти, що отримали чи вдосконалювали освіту у польських, австрійських та німецьких навчальних закладах, більшою мірою орієнтовані на здобутки відповідних провідних музикантів названих країн, доступних їм безпосередньому спілкуванню та слухацькому досвіду. Однак кожен з прикладів звертання до китайської поезії в українському мистецтві постає як зразок засвоєння творчих здобутків і традицій у контексті яскраво індивідуального художнього вирішення. Їх логічним та органічним продовженням є пошуки українських митців зламу ХХ і ХХІ ст., представлені медитативним дійством «Пісні Весни» М. Шука на вірші давньокитайських поетів Сюй Цзайси, Бо Пу та Ван Хецина для голосу та інструментального ансамблю (1986) і вокальним циклом О.Рудянського «Озеро білих лотосів» для голосу, флейти, альту, бандури і ударних (2001), написаному на вірші Тан-Бо Цзюй І у перекладі Л.Ейдліна.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Бэлза И. Панихида по Гумилеву /Игорь Бэлза // «Николай Гумилёв: электронное собрание сочинений» <http://gumilev.ru/biography/25/>
2. Голинський М. Спогади /Михайло Голинський. – К.: Молодь, 1993. – 368 с.
3. Витвицький В. Антін Рудницький – музичний критик і музикознавець /Василь Витвицький. Музикознавчі праці. Публіцистика. – Львів: НАНУ, 2003. – С. 215-216.
4. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи. У 2-х т. /Станіслав Людкевич. [Упор., ред., пер., прим. і бібліографія З.Штундер]. – Львів: Дивосвіт, 2000. – Т.2. – 816 с.
5. Медведик П. Діячі української музичної культури: Матеріали до біобібліографічного словника. Балтарович Володимир /Петро Медведик // Записки НТШ. – Т. ССХХVI: Праці музикознавчої комісії. – Львів, 1993. – С. 375-376.
6. Мушинка М. Маловідомий український композитор Володимир Стон-Балтарович /Микола Мушинка; [ред.-упор. О.Купчинський, Ю.Ясіновський] // Записки НТШ: Праці музикознавчої комісії. – Львів, 1996. – Т. ССХХХII. – С. 73-387.



7. Савчук І.Б. Екзистенційні мотиви світобачення модерністського майстра (на матеріалі камерної музики 20-х років ХХ століття в Україні): автореф. дис. ... канд. мистецтв.: (17.00.03) /І.Б. Савчук; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського НАН України. – К., 2005. – 20 с.

УДК 788.6 (477) «ХХ»

М.М. ТИНОВСЬКИЙ

**ВНЕСОК ЛЕВКА КОЛОДУБА У СТВОРЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО КЛАРНЕТОВОГО РЕПЕРТУАРУ**

*У статті висвітлено класифікацію доробку Л.Колодуба для кларнета та кларнетових ансамблів.*

*Осмилено та визначено особливості формотворення та музичної мови, синтезу європейської академічної традиції з національними ознаками та рисами індивідуального композиторського стилю.*

**Ключові слова:** кларнетовий репертуар, різновиди виконавських ансамблів, жанрово-стильові особливості.

М.М. ТИНОВСКИЙ

**ВКЛАД ЛЬВА КОЛОДУБА В РАЗВИТИЕ УКРАИНСКОГО КЛАРНЕТОВОГО РЕПЕРТУАРА**

*Статья освещает классификацию творчества Л.Колодуба для кларнета и кларнетовых ансамблей.*

*Осмыслены и определены особенности формообразования и музыкального языка, синтеза европейской академической традиции с национальными признаками и особенностями индивидуального композиторского стиля.*

**Ключевые слова:** кларнетовый репертуар, разновидности исполнительных ансамблей, жанрово-стилевые особенности.

М.М. TYNOVSKYY

**LEVKO KOLODUB CONTRIBUTIONS TO THE DEVELOPMENT OF UKRAINIAN REPERTOIRE FOR CLARINET**

*In the article the classification of works of L. Kolodub for clarinet and clarinet ensemble.*

*Intelligently and peculiarities of shaping and musical language, synthesis of European academic tradition, with national characteristics and features of the composer's individual style.*

**Key words:** repertoire for clarinet, variety of performing ensembles, especially the genre and style.

Проблема створення українського репертуару для кларнета та кларнетових ансамблів є актуальною і водночас малодослідженою, оскільки тривалий час залишається поза сферою наукового осмислення вітчизняних музикознавців. Однак численність, неординарність художніх рішень, зацікавлення виконавців цією ділянкою композиторської творчості свідчать про неї як про масштабне і самобутнє мистецьке явище. І якщо приклади кларнетової творчості зарубіжжя мають певне висвітлення на сторінках дослідницької літератури, то аналіз композицій для цього інструмента в контексті українського композиторського доробку потребує різновекторного поетапного висвітлення, що й зумовило актуальність дослідження. Серед митців, які здійснили внесок виняткової ваги у його становлення, – визначний митець, педагог, діяч та організатор Левко Колодуб, професор кафедри музично-інформаційних

технологій НМАУ, член-кореспондент та дійсний член Академії мистецтв України (2005), народний артист України, лауреат Премій ім. Мар'яна та Іванни Коць, ім. Б. Лятошинського, ім. М.Вериківського. Будучи фаховим кларнетистом – виконавцем за освітою і професійним композитором в одній особі, він протягом усього свого творчого шляху послідовно звертався до оригінальної кларнетової творчості у найрізноманітніших жанрах, його композиції увійшли до виконавських програм солістів та ансамблів за участю кларнета, є традиційною складовою в переліку творів на виконавських конкурсах, що свідчить про їхній технічний рівень, художню вартість та стабільний інтерпретаторський інтерес. Розкриття жанрово-стильових особливостей та виконавських складів кларнетових композицій митця, їх виконавської долі є метою цієї розвідки.

Рівень наукового осмислення проблематики кларнетового мистецтва України поки що ще недостатньо масштабний і вагомий. Окремі методично-виконавські проблеми мистецтва дерев'яних духових (і кларнета в тому числі) висвітлюють праці К.Бермана, Е.Андрєва, Б.Дікова, Н.Волкова, І.Пушечнікова, Є.Сурженка, В.Березіна [2]. Серед українських дослідників до кларнетової проблематики зверталися В.Апатський [1], В.Слупський [5], М.Денисенко, О.Мельник; також Роман Вовк у дисертаційному дослідженні «Історія, акустична природа і виразні можливості аплікатури кларнета», Зіновій Буркацький у праці «Інструктивно-художній матеріал в системі формування майстерності кларнетиста» та Валерій Громченко у роботі «Кларнет у музичній культурі Європи XVIII століття». Цій проблемі присвячені методичні і науково-історичні публікації автора про розвиток духового мистецтва України та кларнета Каліо Мюльберга, серед яких – «Теоретичні основи навчання гри на кларнеті» та «Записки кларнетиста», в яких автор приділяє важливу роль вихованню музикантів – виконавців гри на духових інструментах, дає короткі відомості з фізіології і психології, аналізує їхній зв'язок з навчальними і виконавськими процесами та розглядає питання методики навчання гри на кларнеті. У співавторстві Каліо Мюльберга з Е.Дагілайською вийшли історично-педагогічні дослідження «З історії виконавства на духових інструментах в Одесі (XIX – початок XX ст.)», «Виконавці на духових інструментах в історії музичної культури Одеси». Серед новітніх напрацювань Каліо Мюльберга – роботи «Про майстерність кларнетиста», «Шлях до досконалості гри на кларнеті», «Оркестрові труднощі для кларнета та особливості їх втілення в творчості П.І. Чайковського».

До вивчення творчості Л.Колодуба зверталися ряд українських музикознавців. Серед них слід виділити монографічні роботи М.Загайкевич, О.Коляревської [3] та Т.Невінчаної, статтю В.Слупського з оглядом духового репертуару загалом в доробку композитора та довідник-словник А. Мухи «Композитори України та української діаспори». Аналітичні розділи містять публіцистичні нариси А.Мухи, Н.Горюхіної, М.Гордійчука, Ю.Малишева, О.Зінкевич та ін. у періодичних виданнях «Советская музыка», «Музыка», «Музыка», «Світовид». Однак у цих працях не аналізуються твори композитора, призначені для виконання на кларнеті.

Зацікавлення окресленою сферою творчості обумовлене особливостями музичної освіти митця, адже Левко Миколайович Колодуб опановував гру на кларнеті у класі Г. К. Рикова у Харківській музичній школі-десятиріччі. Подальше навчання відбувалося на історико-теоретичному та композиторському факультетах Харківської консерваторії (у 1949-1954 роках), в якій він був вихованцем видатного наставника – керівника класу композиції, професора Михайла Дмитровича Тіца, учня і продовжувача традицій засновника харківської композиторської школи, теоретика-дослідника, композитора і педагога, першого ректора Семена Семеновича Богатирьова. Оркестровку й поліфонію Л. Колодуб вивчав під керівництвом визначного композитора і наукового діяча Дмитра Львовича Клебанова.

Кларнет у доробку митця в переліку камерних творів для дерев'яних, духових інструментів та їх ансамблів, що налічує понад 50 позицій, фігурує в найрізноманітніших іпостасях, виконавських складах, етнічних та стильових моделях.

Так, серед композицій для кларнета і фортепіано слід виділити «Сказання», «Ескіз в молдавському стилі», «Танець» (що, зокрема, увійшов до збірки «Кларнет» і був однією з двох оригінальних українських композицій поряд з «Рапсодією» В. Гомоляки).

Унікальна за сферою тембральних експериментів група для однорідних кларнетових ансамблів включає «Un peu d'impression» для 5-ти кларнетів та бас-кларнета, «Романтичну прелюдію» для 4-х кларнетів, 4 п'єси з «Дитячого альбому» для 4-х кларнетів, «Інтермецо» для 5-ти кларнетів та бас-кларнета, а також п'єсу «Вечір» для 5-ти кларнетів, бас-кларнета та ударних і композицію «Троїсті музики» для оркестру кларнетів та ударних.

Класичні склади дерев'яних духових представлені Тріо для мішаних ансамблів, за участю кларнета композитором створено Тріо-сонату для кларнета, скрипки та органа, «Гуцульські старосвітські награвання» та «Українські витинанки» для гобоя або саксофона solo, кларнетів та ударних.

Композиції для кларнета з оркестром також відрізняються широким жанровим спектром: це програмні композиції «Поєма», «Пісня і Танець» (1951), «Молдавський танець» (1973) для кларнета й симфонічного оркестру, Два Концерти для кларнета та камерного оркестру та фортепіано (1995, 2004).

Митець також здійснив транскрипцію композиції «Пісня» свого наставника Д. Клебанова для кларнета та фортепіано (2001).

Щоби засвідчити актуальність творчого доробку Л. Колодуба, його володіння технічною виконавською специфікою виконавства на духових інструментах, особливостями ансамблевої та оркестрової гри, варто навести переконливі факти з діяльності одного з найвизначніших кларнетових колективів сучасності та його керівника й засновника.

Артист оркестру Національного театру опери та балету України імені Т.Г. Шевченка, вихованець Львівської середньої спеціалізованої музичної школи ім. С.Крушельницької (1970, клас К.Маргевки і К.Геннела) та Київської консерваторії ім. П.І.Чайковського (1975, клас доцента В. Тихонова) кларнетист та саксофоніст Юрій Василевич (кларнет, саксофон) у 1985 р. створив квіртет саксофоністів (нині – колектив Національної філармонії України), що є лауреатом міжнародних конкурсів, визнаний кращим ансамблем міжнародних фестивалів у Києві («Музик-Фест-1997»), Німеччині (Росток, 1998), Франції (Париж, «Фестиваль слов'янської музики» 1999), а також Інтер квіртет «Clarinetissimo!», до складу якого увійшли кларнетисти Гедвіг Свімберг (Бельгія) Дмитро Васильєв (Швейцарія) В'ячеслав Казикін (Франція) та сам Юрій Василевич (кларнет, бас-кларнет, Україна). Колектив записав вісім компакт-дисків, до яких увійшли численні твори українських композиторів.

Ю. Василевич – засновник міжнародного дитячого конкурсу кларнетистів та саксофоністів «Сельмер-Париж в Україні» та пропагандист української сучасної музики – творів сучасних українських композиторів (Л.Колодуба, Ж.Колодуб, В.Годзяцького, К.Цепколенко, І.Тараненка, В.Губаренка, Г.Гаврилець, В.Шумейка, О.Козаренка, І.Кириліної, В.Рунчака, Ю.Іщенко, Ю.Бабенка, з яких чимало присвячено йому), здійснив численні записи у фондах Українського радіо і телебачення, за що нагороджений почесною відзнакою Міністерства культури та туризму України. Перший компакт цього колективу з музикою бароко вийшов у вересні 2008 року в Києві. Другий містить музику народів світу та оригінальні авторські твори, серед яких «Сюїта» Л. Колодуба («Вірменська поєма», «Іспанська мелодія», «Згадуючи Грузію», «Провансальська пісня» (Франція), «Хоро» (Болгарія), гопак «Гречаники» (Україна)).

Окреслюючи еволюцію «камерно-клавірного ансамблю» від барокової до класичної форми, за визначенням І.Польської, виділимо наступні основні методи жанрового перетворення ансамблю «від інтаволатури» і «від colla parte» з наступною класифікацією моделей клавірного ансамблю:

- із провідною роллю мелодичного інструмента;
- із провідною роллю клавірного інструмента;
- із рівноважним балансом мелодичних і гармонічних інструментів;
- із тенденцією до рівноправності інструментів та індивідуалізації їх ролей [4, с. 5].

Серед названого переліку різнотипних кларнетових ансамблів Л.Колодуба звертає на себе увагу «Танець» (B-dur, Allegro, 2/4) – це естрадно-концертна мініатюра для кларнета і фортепіано, в якій послідовно збережено паритет партій учасників ансамблю з їх яскравою

домінантною концертною роллю в окремих розділах. Чотиритактовий вступ для фортепіано соло побудовано на чергуванні  $T^5_3$  і  $VI^5_3$ . Опора на танцювальний жанр зумовлює формотворчі принципи: цц. 1-2 утворюють просту репризну двочастинну форму з двох періодів квадратної будови з похідним контрастом тематизму. Інтоніційно він викладає асоціації з інструментальними награваннями буковинсько-молдавських територій. Звідси – варіантність у розвитку, оспівування опорних звуків, етнофонічні звуконаслідування тарафа (розширеного ансамблю, притаманного виконавській традиції цього регіону, де кларнет нерідко виконує функцію солюючого інструмента). До цих ознак слід віднести мелодичну лінію баса, наближену до козобаса чи басолі (у цц. 1, 3) мелодико-гармонічні цимбальні *agreggiato* у широкому розташуванні (цц. 2, 4), імітацію звучання ударних паралельними квінтами у низькому регістрі (цц. 4, 5).

У цц. 1-4 домінуючу функцію виконує кларнет, його тематизм діатонічний та однотональний, партія фортепіано зосереджена на гармонічній підтримці та створенні тембро-фактурного колориту. Натомість у наступній побудові (цц. 5, 6 *a tempo*, *f*) солює фортепіано. Його провідна тема інтонаційно та ритмічно похідна від початкової, вона членується на чотиритактові побудови, що зміщуються у *F-dur* та *Es-dur* на тлі бурдонних ударних квартових паралелей, у яких чергуються штрихи *staccato* та *portamento*. Подальший фігуративний розвиток (ц. 6, *g-moll*) теми розгортається у натуральному мінорі з постійними ладовими перебарвленнями ( $d^5_3$  -  $VII^5_3$  -  $s^5_3$ ).

Співвіднесення активної мелодичної лінії, викладеної паралельними секстакордами та стрімкого шістнадцяткового руху в басах у кульмінації ц. 7 дає відчуття зіткнення полюсів у протилежних напрямках розвитку. У цьому епізоді відновлюється основна тональність твору через домінантовий органний пункт на трелі  $f^2$  у високому регістрі та глибокому октавному басі (*F-f*), на тлі якого в середньому прошарку фактури квартсекстакордами та квінто-секундовими співзвуччями викладено розвиток теми середнього розділу.

Партія кларнета у цц. 7-8 точно відтворює матеріал цц. 3-4, але фортепіанна партія вносить у нього активну динамізацію: більш потужний та щільний акордовий виклад з цимбальним *agreggiato* доповнює самостійний мелодичний контрапункт у натуральному паралельному *g-moll* на тлі квартових тоніко-домінантових співзвуч *B-dur*. Це зумовлює іще більшу барвисту оркестральність фактури, підкреслену поліпластовістю та політональністю.

Цифра 9 – сольна фортепіанна модуляційна зв'язка між *B-dur* та *a-moll*. Наступна побудова (*Meno mosso*, *dolce*, цц. 10-15) вносить яскравий жанровий контраст – у парії кларнета експонується орієнтир на ліричну пісенність, а фактурна модель супроводу наближає її до баркароли. Однак ця, на перший погляд нова, тема виростає з мелодичного контрапункту ц. 8.

Канонічно-імітаційна зв'язка на другому мотиві основної танцювальної теми (ц. 15, *pp*) утверджує основну тональність середнього розділу - *a-moll*.

Реприза (*Tempo I*, цц. 15-16) вводиться багаторівневим контрастом та зіставленням тональностей без переходу (*B-dur*), вона точно відтворює матеріал вступу до твору та цц. 1, 2, лише з переносом партії кларнета октавою нижче. Натомість у цц. 18-19 бачимо статичну репризу (повтор матеріалу цц. 7-8).

Від розділу коди (*Ritù mosso* в ц. 19) віртуозне начало знаходить своє вираження на рівні фактурного викладу обох інструментів: активного безперервного шістнадцяткового руху у високому регістрі в партії кларнета – своєрідній фактурній варіації на танцювальну тему та потужному акордовому фортепіанному акомпанементі, у якому охоплено широкий діапазон ( $h-a^2$ ). На тлі послідовно дотриманої діатоніки заключний висхідний хроматичний пасаж соліста з одночасним поступовим вигасанням динаміки створює відчуття граничної, але погамованої глибинної напруги.

Таким чином твір формує складну тричастинну динамізовану композицію, у якій поєднано варіаційність та рондальність в осмисленні провідного тематичного матеріалу та риси сонатності на рівні тематичної роботи і тональних принципів (наявність контрастних різножанрових тем, експозиційність та розробковість відповідно у крайніх та середньому розділах форми, співвіднесення основної тональності *B-dur* з *F-dur* та *Es-dur* у першому

розділі, панування плагальної сфери у центральній побудові та утвердження основної тональності у скороченій репризі твору):

A	A <sub>1</sub>	B	A <sub>2</sub>	зв'язка	C	зв'язка	A	A <sub>2</sub>	coda
ц.1, 2	ц.3, 4	ц. 5, 6	ц.7, 8	ц.9	цц.10-15	ц. 15	ц.16, 17	ц. 18, 19	
кларнет		ф-но	кларнет	ф-но	кларнет	ф-но	кларнет		
B-dur		F-dur, Es-dur	B-dur,		a-moll		B-dur		

Зі стильової сторони творові притаманні романтичні установки з огляду на тяжіння до жанрового синтезу та наповнення сформованої академічної композиції концертного типу національним змістом. Фольклорне начало знаходить своє вираження у засобах виразовості (тембральні експерименти, звуконаслідування регіонально-характерного етнічного ансамблю через структуру акордики, штрихи, динамічно-регістрову драматургію) та через принципи розгортання форми й тематичну роботу (мелодико-гармонічна варіантність, контрастне зіставлення структурних складових, почергове домінування учасників ансамблю, функціональна змінність фактурних шарів тощо).

Аналіз кларнетового доробку Л.Колодуба та докладне ознайомлення з принципами оригінального авторського стилю у втіленні художнього задуму (на прикладі кларнетово-фортепіанної композиції «Танець») дає підстави стверджувати, що поєднання в одній творчій особі глибокої обізнаності з особливостями духового виконавства, технічно-виразовими можливостями окремих інструментів та їх ансамблевого потенціалу, ґрунтовної композиторської освіти та майстерності у розробці матеріалу створили виняткову базу для формування значного доробку творчості, позначеного органічним синтезом надбань європейського академічного інструменталізму, національного колориту та неповторного авторського стилю. Комплекс цих якостей надає численно представленим у доробку творам Л.Колодуба для кларнета та його ансамблів актуальності у національному та міжнародному обширах.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Апатський В.М. Віхи історії духового виконавства в Україні /В.Апатський // Музичне виконавство. – Вип. 1. – К., 1999. – С. 9-24.
2. Березин В.В. Духовые инструменты в музыкальной культуре классицизма /В.Березин. – М.: ИОСО РАО, 2000. – 385 с.
3. Кларнет: учебный репертуар для музичних училищ. Клавір з додаванням партії кларнета /[ред.-упор. К.Мюльберг]. – К.: Музична Україна, 1981. – С. 35-44.
4. Котляревська О.І. Левко Миколайович Колодуб – митець сучасності // Левко Колодуб: сторінки творчості (статті, дослідження, спогади) /О.Котляревська // Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського: [зб. наук. праць]. – Вип. 50. – К., 2005. – С. 7-13.
5. Польская И.И. Развитие жанра фортепианного дуэта в австро-немецкой романтической музыке: Автореф. дис... канд. искусствоведения: 17.00.02. /Санкт-Петербург. гос. консерватория им. Н.А.Римского-Корсакова. – СПб., 1992. – 22 с.
6. Слупський В. Духові інструменти у творчості Левка Миколайовича Колодуба /В.Слупський // Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського: [зб. наук. праць]. – К.: НМАУ ім. П.І.Чайковського, 2004. – Вип. 83. – С. 108-113.

УДК 785 (477.83)

В.В. ШАФЕТА

**ВНЕСОК КЕРІВНИКІВ АНСАМБЛІВ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ ЛЬВІВЩИНИ У  
ВИКОНАВСЬКИЙ РЕПЕРТУАР, МУЗИЧНУ НАУКУ І ПУБЛІЦИСТИКУ**

*У статті висвітлено педагогічну, організаторську, виконавську, науково-методичну та публіцистичну діяльність провідних постатей, що представляють колективне народно-інструментальне мистецтво Львівщини.*

*Осміслено та визначено їх внесок у розробку репертуару і проблеми виконавства, популяризацію народно-музичного мистецтва, педагогіку і навчально-методичну літературу.*

**Ключові слова:** педагогічна діяльність, виконавський репертуар, колективне народно-інструментальне виконавство.

В.В. ШАФЕТА

**ВКЛАД РУКОВОДИТЕЛЕЙ АНСАМБЛЕЙ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ  
ЛЬВОВЩИНЫ В ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ РЕПЕРТУАР, МУЗЫКАЛЬНУЮ НАУКУ  
И ПУБЛИЦИСТИКУ**

*Статья освещает педагогическую, организаторскую, исполнительную, научно-методическую и публицистическую деятельность ведущих фигур, представляющих коллективное народно-инструментальное искусство Львовщины.*

*Осмыслен и определен их вклад в разработку репертуара и проблемы исполнительства, популяризации народно-музыкального искусства, педагогику и учебно-методическую литературу.*

**Ключевые слова:** педагогическая деятельность, исполнительский репертуар, коллективное народно-инструментальное исполнительство.

V.V. SHAFETA

**CONTRIBUTION LEADER OF THE ENSEMBLE OF FOLK INSTRUMENTS IN THE  
LVIV REGION PERFORMING REPERTOIRE, MUSIC SCIENCE AND JOURNALISM**

*The article highlights the pedagogical, organizational, executive, scientific, technical and journalistic activities leading figures representing the collective folk-art tool Lviv.*

*Comprehends and determined their contribution to the development of repertoire and performance problems, promotion of folk music, pedagogy and educational literature.*

**Key words:** educational activities, performing repertoire, folk collective instrumental performance.

Народно-інструментальне виконавство Львівщини характеризується розвитком різноманітних форм: це колективи різного масштабу – від дуетів до оркестрових складів, серед яких академічні, фольклорні та естрадні колективи, професійні, навчальні та самодіяльні формації. Інструментальні склади більшості колективів, однорідних та мішаних, включають баяни та акордеони. Серед них виділяються Прикарпатський дует баяністів, Інструментальне тріо «Гармонія», заслужений вокально-хореографічний ансамбль «Галичина», оркестр та батяр-бенд з тією ж назвою, а також численні студентські та педагогічні колективи фахових навчальних закладів Львова і Дрогобича.

Незважаючи на активну участь у мистецькому житті регіону, України, а нерідко – інтенсивну міжнародну гастрольну практику, осмислення аспектів виконавської і композиторської творчості представників, насамперед керівників названих колективів, висвітлюється переважно у періодичних виданнях. Зацікавлення окресленою проблематикою музикознавців-фахівців є поодинокими. Серед них – роботи М.Давидова, Л.Посікіри, М.Наконечної та І.Гордельянова [4], присвячені колективам фахових навчальних закладів

краю в контексті національної музичної освіти, праці А.Душного та Ю.Чумака, у яких аналізується творчість Прикарпатського дуету баяністів, творчість Е.Мантулева та А.Онуфрієнка [3; 5; 6], виступи Д.Кужелева<sup>1</sup>, Л.Пасічняк, В.Шафети, М.Михаця у контексті науково-практичних конференціях, приурочених до вшанування видатних представників Львівської баянної школи.

Діяльність яскравих постатей, що представляють колективне народно-інструментальне мистецтво регіону, характеризує подвижницька і багатогранна праця у різних галузях: педагогічній, організаторській, виконавській, науково-методичній та публіцистичній. Метою даної розвідки є аналіз їхнього внеску в розробку репертуару і проблем виконавства, популяризації народно-музичного мистецтва, педагогіку і навчально-методичну літературу.

Серед багатогранних творчих постатей регіону – виконавець, учасник, організатор колективів, композитор і педагог Сергій Максимов. За його безпосередньої участі та ініціативи було створено інструментальне тріо «Гармонія» (1997) у складі сестер Ольги (скрипка) та Оксани (ф-но) Кіселичник та Оксани (скрипка) і Сергія (баян) Максимових. В подальшому цей колектив став підгрунтям одноіменного тріо, у концертних програмах якого фольклорний розділ будувався під керівництвом Сергія Максимова. У 1998 р. ансамбль здійснив запис магнітоальбому на студії А.Іванюка (м. Трускавець).

Починаючи з 2000 р. і по даний час колектив виступає у новому складі: Іриной Турканик (скрипка I), Оксана Максимова (скрипка II) та Сергій Максимов (баян), який є автором перекладів, аранжувань та художнім керівником ансамблю. Серед творів Сергія Максимова: «Ave Maria», «Нікулівана», «Новорічний сюрприз», «Російські страдання на тему «Токати і фуги d-moll» Й.-С. Баха». Пізніше музикант створює та очолює ансамбль народної музики «Барви Карпат».

У 1982 р. створено дует баяністів у складі С.Максимова і В.Чумака, лауреата міжнародних та всеукраїнських конкурсів (гастролював у Польщі, Англії, Італії, Канаді, Німеччині, Австрії). Учасники дуету виявили себе і як композитори. Зокрема, «Варіації на тему лемківської народної пісні «Ке́дь ми прийшла карта» (інструментовка Сергія Максимова, обробка Віктора Чумака) написана для особливого складу, який поєднує частково риси симфонічного оркестру (група дерев'яних духових, яка включає флейту, гобой, кларнет, фагот і струнно-смичковий склад: перші та другі скрипки, альти, віолончелі та контрабаси) і риси оркестру народних інструментів (перші та другі баяни, які на практиці беруть на себе функції мідної групи, та група з бандур, цимбал та баяна-соло, що утворює окремий самостійний фактурний прошарок у творі). Оркестровий склад доповнюють ударні інструменти (малий та великий барабани, дзвіночки, трикутник і тамбурин), які у цій композиції поряд з ритмічною функцією мають значення важливого тембрового чинника та сприяють неофольклорним наслідуванням троїстих музик. Спільною мистецькою працею В.Чумака та його сина – Ю.Чумака стала збірка ансамблевих фольклорних обробок «Танці і мелодії польські для двох акордеонів» [3, с. 7].

Особливими завданнями і соціально-комунікативними установками керується заслужений вокально-хореографічний ансамбль «Галичина», у складі якого як самостійні концертні одиниці фігурують одноіменні баяр-бенд «Галичина» та оркестр (ансамбль). Так, оркестр «Галичина» (художній керівник – Олексій Бобків, музичний керівник – Петро Рачинський, керівник оркестру – Юрій Польовий), сформований на основі характерного для західного регіону України складу «троїстих музик», включає сопілки, цимбали поряд з традиційними класичними скрипкою, кларнетом, акордеоном, контрабасом, чим наближається до етнічної моделі буковинського тарафа. У супроводі оркестру співають багато відомих народних та заслужених артистів України.

Баяр-бенд «Галичина» під керівництвом П.Рачинського (у складі Віктора Морозова (вокал, гітара), Петра Рачинського (акордеон), Богдана Назара (скрипка), Степана «Смола» Нетребяка (кларнет), Івана Огара (контрабас), Романа Жука (туба) працює у стилістиці етно-

---

<sup>1</sup> Окремі аспекти виконавства висвітлюються також у його дисертаційному дослідженні «Художні тенденції розвитку академічного баянного мистецтва» (К., 2002).

джазу. Колективом у 2002 році в МД Студії (Львів) підготовано і записано компакт-диск «Віктор Морозов. Тільки ві Львові. Львівські баянські пісні».

У репертуарі колективів ансамблю поряд з творами світової класики, митців України і регіону важливе місце займають фольклорно орієнтовані композиції Ю.Польового («Намисто», «Бойківська весільна», «Лемківська», «Галицька барвіста», марш «Опришок», полька «Гоп-ша-ша») та П.Рачинського («Марш Симона Петлюри»).

Істотна частка науково-методичних здобутків зосереджена в осередках фахової музичної освіти регіону. Саме у них сконцентрована ініціатива створення виконавських колективів, а їхніми керівниками осмислюється проблематика функціонування цих колективів, їхній зв'язок з навчально-виховним процесом, спрямування репертуарного забезпечення, вони виступають творцями дидактичної, посібникової літератури.

Так, для забезпечення репертуарних потреб навчальних колективів відділу, а згодом і кафедри народних інструментів Львівської державної консерваторії (тепер – Національної музичної академії ім. М.В.Лисенка) засновник цього структурного підрозділу навчального закладу Г.Казаков створив низку інструментальних перекладень для цимбалів, домри та різних ансамблевих складів, а також низку оркеструвань для оркестру народних інструментів, серед яких: «Українська сюїта» З.Дашака, «Козачок» Л.Ревуцького, «Серенада» тв. 37 № 3 М.Лисенка. Репертуар оркестру поповнила й композиція «Гуцульська рапсодія» для сопілки і оркестру знавця та ентузіаста народно-інструментального виконавства І.Вимера.

Значна роль в організації творчої та дидактично-педагогічної діяльності на Дрогобищині належить Е.Мантулеву, який був запрошений викладати методику гри на баяні та інструментознавство у Дрогобицьке музичне училище (1958 р.), а згодом – у ДДПУ ім. І.Франка. Музикант брав участь у дуеті баяністів (у складі: М.Бакаєв, Е. Мантулев, який концертував вже у 1967 р.), у «Прикарпатському тріо» баяністів у складі Миколи Мамайчука, Романа Пукаса, Ернста Мантулева, виступив засновником викладацького секстету народних інструментів (1966), засновником і керівником ансамблю викладачів-баяністів «Гармоніка», студентського ансамблю «Троїсті музики» (2002), оркестру народних інструментів «Ліра» [1; 2].

Будучи практикуючим педагогом та учасником цілої низки ансамблів за участю баяна, музикант глибоко орієнтувався в особливостях репертуарних запитів. Зокрема, брав участь у створенні педагогічної збірки для баяна «Повій, вітре, на Україну», до якої увійшли обробки народних пісень для баяна, здійснив інструментовку солоспіву «Коли розлучаються двоє», обробки пісні «Якби мені не тиночки», створив оригінальні оркестрові композиції «Карпатський етюд» з спільковим соло, «Жартівливий награв», романс «Чарівна весна» на слова І.Юринця [10].

Репертуар оркестру «Ліра» відрізняється поєднанням ознак народноінструментального мистецтва та естрадної музики. Викладач кафедри диригування Дрогобицького педагогічного університету ім.І.Франка зазначив: «Оркестр народних інструментів – навчальна творча лабораторія, де вони [студенти – В.Ш.] здобувають навички оркестрового музикування, володіння різними народними інструментами, знайомляться з основними інструментовки, відповідним репертуаром, особливостями шкільного оркестру народних інструментів, що так необхідно майбутньому вчителю музики» [9].

Про його дидактичну збірку – Дитячий альбом «Пикарпатські візерунки» для гогово-виборного баяна, присвячений доньці Іринці, який зараз став хрестоматійним у дитячих музичних закладах регіону і далеко за його межами, – В.Власов сказав: «Музика альбому талановита... Фактура в міру розвинена, насичена, поліфонічна, а разом з тим по-баянному здійснима та зручна». Загалом видавництвами «Музика» та «Музична Україна» випущено понад 40 творів, серед яких оригінальні композиції, а також обробки, переклади для баяна, ансамблів, оркестру народних інструментів, здійснених Е.Мантулевім.

Окрім творчого доробку, музикант підготував методичні посібники «Роль інструментального ансамблю та оркестру в естетичному вихованні учнів загальноосвітньої школи», «Грає шкільний оркестр дитячих музичних інструментів», ряд навчальних програм з методики викладання на баяні для магістрів, концертмейстерського класу та ансамблю народних інструментів [8].



Чималим є вклад митця в музичну публіцистику. Так, аналізу перебігу конкурсу баянного мистецтва присвячено його публікацію (у співавторстві з М.Собком) в газеті «Радянське слово» «Кращі баяністи України», у якій йдеться про підсумки відбіркового прослуховування на конкурс-фестиваль у Москві<sup>1</sup>. Стаття «Прикарпатський дует баяністів Віктор Чумак та Сергій Максимов» присвячена виходу в світ диску з цією назвою та коментареві головних здобутків діяльності виконавського колективу.<sup>2</sup> Методико-педагогічна проблематика, створення оркеструвань для навчальних колективів, особливості організації шкільних оркестрів у загальноосвітніх школах, проблеми виконавської артикуляції, огляд новітньої методичної літератури для баяна – ось далеко неповний перелік тем виступів митця на науково-практичних, республіканських конференціях.

Винятковою за різноспрямованістю, чисельністю, обсягом і фаховим рівнем є діяльність педагога, науковця, композитора і диригента А. Онуфрієнка. Поряд з численними обробками, інструментуваннями, перекладеннями у його доробку чимало оригінальних творів – репертуарних композицій дидактичного спрямування для баяна-соло, ансамблю баяністів («На полонині», «Співанки», «Маленька поема», «Порив»), оркестру народних інструментів («Варіації», Сюїти № 2, 3, «Романтичний ескіз», «Хороводи», «Увертюра», «Гуцульська імпровізація», «Симфонієтта» та ін.). Для репертуару народно-оркестрових колективів ним створено також «Поєму» (для складу, де солюючі функції по чергово виконують концертні гармоніки та домри, доповнені квінтетом балалайок, цимбалами, бандурою та групою ударних), «Фантазію» (інструментування цього твору реалізовано Ю. Балухом) та ряд інших композицій.

У співавторстві з провідними фахівцями консерваторії для забезпечення потреб навчального процесу досвідчений педагог та керівник уклав посібники «Хрестоматія з диригування оркестром народних інструментів» та «Читання партитур для оркестру народних інструментів», що успішно пройшли дидактичну апробацію й активно слугують завданням підготовки молодих спеціалістів.

Тривалий час музикант очолював Львівське відділення музичного товариства України, був членом президії його республіканського відділення, входив до складу редколегії всеукраїнського журналу «Музика». Його активну позицію у питаннях народно-інструментального виконавства засвідчують численні публікації у періодиці, що стосуються широкого кола проблем, як, наприклад, анонс концертного виступу у Львові та коментар виконавської діяльності В.Бесфамільнова<sup>3</sup>, відгук на гастрольні виступи баяністів – виконавців з Вірменії та Білорусі, серед яких дует Тамари Мурзіної і Алли Гаценко<sup>4</sup>, стаття про оркестр гуцульських народних інструментів під керівництвом випускника консерваторії, директора музичної школи Дмитра Біланюка<sup>5</sup>, аналіз участі львівських баяністів у Міжнародному конкурсі баяністів та акордеоністів в Клінгенталі<sup>6</sup> та численні інші, які свідчать про широту мистецьких, творчих, практично-виконавських та педагогічних зацікавлень, досвід та ерудицію у контексті цих напрямків, прагнення залучити до вирішення наболілих проблем широке коло спеціалістів, донести фахово осмислену інформацію про досягнення окремих представників народно-інструментальної культури та виконавських колективів до широкого загалу.

Зі здійсненого огляду очевидно, що яскраві мистецькі постаті у галузі баянного виконавства краю активно впливають на музично-культурну традицію регіону через періодику та наукові видання, беруть участь у народно-інструментальних ансамблях різних складів, сфер функціонування і стильових орієнтирів, постають як творці їх різножанрового та

<sup>1</sup> Мантулев Е. Грай, мій баян! /Е.Мантулев. – 1980. – № 40 (8. 005). – 11.03.

<sup>2</sup> Мантулев Е. Прикарпатський дует баяністів Віктор Чумак та Сергій Максимов /Е.Мантулев // Галицька зоря. – 1992. – № 125 (366). – 26. 11.

<sup>3</sup> Онуфрієнко А. Зупинися, прекрасна мить /А.Онуфрієнко // Ленінська молодь. – 1974. – 2.09.

<sup>4</sup> Онуфрієнко А. Звучать баяни /А.Онуфрієнко // Ленінська молодь. – 1974. – 21.05.

<sup>5</sup> Онуфрієнко А. Рости – значить діяти / А. Онуфрієнко. // Культура і життя. – 1981. - № 10. – 1. 02.

<sup>6</sup> Онуфренко А. Блискуча перемога /А.Онуфрієнко // Культура і життя. – 1979. –№ 47 (2536). – 17.06.

різностильового репертуару, дидактичної та методично-посібникової літератури, здійснюють вплив на формування громадської думки і слухацької культури, впливають на структурування і наповнення навчальних курсів спеціалістів, сприяють розвитку і популяризації українського народно-інструментального мистецтва на національному і міжнародному рівнях.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. [б./а.] Заслужене визнання // Радянський педагог. – 1966. – № 17-18 (153-154). – 1.05.
2. [б./а.] Наші посланці у Львові // Радянський педагог. – 1967. – № 14 (192). – 23. 04.
3. Гатайло-Мазур Н. Фантазія для оркестру українських народних інструментів А.Онуфрієнка // Львівська баянна школа та її видатні представники (70-річчю від дня народження А.Онуфрієнка присвячується): Зб. мат. наук.-практ. конф. / [Упоряд. А.Душний, С.Карась, І.Фрайт]. – Дрогобич: Коло, 2005. – С. 27-32.
4. Гордельянов І. Дрогобицьке музичне училище ім. В.Барвінського / І.Гордельянов // М.А.Давидов. Історія виконавства на народних інструментах (українська академічна школа): підручник для вищих та сер. муз. навч. закладів. – К.: НМАУ ім. П.Чайковського, 2005. – С. 357-360.
5. Душний А. Анатолій Онуфрієнко: життя присвячене музиці: Монографія / [За заг. ред. Б.Пица]. – Дрогобич: Посвіт, 2010. – 328 с.
6. Душний А. Композиторська спадщина Анатолія Онуфрієнка (методико-виконавський зріз) / А.Душний // Творчість композиторів України для народних інструментів: Зб. матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції (Львів, ЛДМА ім. М.Лисенка, 10.04.06) / [Ред.-упоряд. А.Душний, С.Карась, Б.Пица]. – Дрогобич: Посвіт, 2006. – С. 41-45.
7. Мантулев Е. Прикарпатський дует баяністів – Віктор Чумак та Сергій Максимов / Е.Мантулев // Галицька зоря. – 1992. – № 125 (366). – 26.11.
8. Собко В. Життя у мистецтві / Василь Собко // Франківець. – 2004. – 1.10.
9. Фрайт М. Звучить «Ліра» / М.Фрайт // Радянський педагог. – 1985. – № 21 (921). – 6.06.
10. Ярко М. Творчий ювілей. / М.Ярко. // Радянський педагог. – 1990 – 15.06.

УДК 78.6(Укр.)

Л.Р. ФЕДОРОНЬКО

#### ФОРМУВАННЯ НАРОДНОПІСЕННОГО РЕПЕРТУАРУ В СІЛЬСЬКОМУ СЕРЕДОВИЩІ ПЕРЕДКАРПАТСЬКОГО РЕГІОНУ В ХХ СТОЛІТТІ

*У статті висвітлено частину народнопісенного репертуару сучасного села, що формувалася в ХХ ст. у зв'язку з суспільно-культурними процесами в передкарпатському регіоні на прикладі фольклору сіл Верхні та Нижні Гаї Дрогобицького району на Львівщині.*

*Осміслено джерела формування і поповнення локального репертуару. Визначено основні жанрові та тематичні групи пісень зазначеного періоду, особливості їх побутування та трансформації.*

**Ключові слова:** народнопісенний репертуар, сільське середовище, новотвір функціонування, трансформація.

Л.Р. ФЕДОРОНЬКО

#### ФОРМИРОВАНИЕ НАРОДНОПЕСЕННОГО РЕПЕРТУАРА В СЕЛЬСКОЙ СРЕДЕ ПРЕДКАРПАТСКОГО РЕГИОНА В ХХ В.

*В статье освещена часть народнопесенного репертуара современной деревни, которая формировалась в ХХ в. в связи с общественно-культурными процессами в предкарпатском регионе на примере фольклора сел Верхние и Нижние Гаи Дрогобычского района на Львовщине.*

*Осмыслены истоки формирования и пополнения локального фольклора. Установлены основные жанровые и тематические группы песен названного периода, особенности их бытования и трансформации.*

**Ключевые слова:** *народнопесенный репертуар, сельская среда, новообразование, функционирование, трансформация.*

L.R. FEDORONKO

### **FORMATION OF THE SONG FOLKLORE REPERTOIRE IN THE RURAL ENVIRONMENT OF THE PRE-CARPATHIAN REGION IN THE XXTH CENTURY**

*A part of the song folklore repertoire of a modern village is investigated in this article. It was formed in the XX century in accordance with cultural processes in the Pre-Carpathian region. This process is shown on the material gathered in the villages of Verhny and Nyzni Gayi of Drohobych District, Lviv Region.*

*The sources of the formation and enlargement of local repertoire are analyzed. The main genre and thematic groups of songs of the mentioned above period, peculiarities of their existence and transformation were defined.*

**Key words:** *song folklore repertoire, newly formed song, transformation.*

Питання функціонування пісенного фольклору сучасного села і трансформаційних процесів, які відбуваються в пісенному репертуарі на жанровому та музично-стильовому рівні, становлять невід'ємну частину процесу вивчення народної пісенності. Нині можемо більш об'єктивно, на відстані часу оцінити і зрозуміти явища, що відбувалися протягом ХХ ст. у пісенному фольклорі сільського середовища. Дослідження народної творчості під таким кутом зору здійснювалося вченими вже давно, ще відомі праці М. Драгоманова [5], В. Гнатюка [1], Ф. Колесси [7], І. Франка [15], написані в кінці ХІХ – на поч. ХХ ст., які тією чи іншою мірою висвітлювали динамічні процеси, що відбувались у фольклорі того часу. У другій половині ХХ ст. вітчизняні фольклористи С. Грица [3], В. Гошовський [2], А. Іваницький [6] серед інших проблем особливої уваги у своїх дослідженнях надають питанням трансформації музичного фольклору, особливостям побутування фольклорних творів, детермінації їх функціонування від різних чинників.

Мета статті полягає в аналізі пісенного репертуару сучасного села та особливостей його функціонування у зв'язку з тенденціями, що спостерігались у пісенному фольклорі регіону Карпат та Прикарпаття протягом ХХ ст.

У 2004-2008 роках нами було здійснено записи музичного фольклору в селах Гаї Верхні та Гаї Нижні Дрогобицького району на Львівщині [9]. Записані твори та супутні спостереження над функціонуванням пісень дають можливість дослідити динаміку фольклорних змін і характер механізмів цих змін впродовж ХХ століття. Значну вартість мають спогади і коментарі представників найстаршого покоління села, які сягають початку ХХ століття. Важливим джерелом інформації також виступають матеріали історичного та краєзнавчого характеру – вони становлять необхідний компонент для більш повного дослідження пісенного репертуару.

Пісенний репертуар, що функціонує в названих селах в активному стані, в основному почав формуватися на переломі ХІХ – поч. ХХ ст. Саме цей період позначений відчутними змінами в суспільно-громадському житті Галичини.

Впродовж століть Гаї<sup>1</sup> розвивалися як типовий галицький сільський осередок, основними регламентуючими чинниками його життя були циклічність землеробського аграрного року та норми народного звичаєвого права. Традиційність і консерватизм середовища зумовили тривале збереження обрядовості і обрядових пісенних жанрів, цілісне функціонування яких порушилось в ХХ столітті. Традиційні жанри та тематичні групи

---

<sup>1</sup> Маємо на увазі Гаї Верхні та Гаї Нижні, а також хутори, що розташовані близько один від одного; протягом багатьох століть вони мали спільне урядування і утворювали єдине ціле.

підлягали поступовій редуції, натомість щораз більше пісенний репертуар поповнювався піснями, які несли нову естетику і формували нові смаки.

У 1928 р. Ф. Колесса зазначав, що зі зміною селянського побуту зменшується повнота обрядової і давньої баладної пісенності, натомість розвивається необрядова частина фольклору, стимульована новими суспільними відносинами, історичними подіями, які «мають вплив на життя народних мас або тою чи іншою стороною привертають на себе загальну увагу» [7, с. 36]. Особливо виразно ця тенденція проявилася на початку ХХ століття, внаслідок процесів історичного, суспільного та культурного характеру, які поступово розвивались впродовж попередніх століть, але у вказаний час проявились більш кардинально.

Ще в кінці ХVІІІ ст., після включення Галичини до складу Австрійської імперії в 1772 році, тодішній уряд почав проводити реформи, які мали на меті сприяти господарському та культурному піднесенню краю. У житті Гаїв серед інших немаловажне значення мало відкриття в Нижніх Гаях в 1842 році державної тривіальної школи. Кількість дітей, які відвідували школу, рік від року поступово збільшувалась, хоча закінчували з них школу небагато. Проте з часом, як пише краєзнавець П. Сов'як, «відвідування школи стає нормою поведінки, обов'язку і навіть потребою» [14, с. 3].

У Верхніх Гаях державну школу відкрили пізніше, в кінці ХІХ століття (в 1894 році). З документів можна зробити висновок, що це відбулося на прохання громади, яка усвідомлювала необхідність освіти для своїх дітей, але «мешканці через різні лиха так зубожіли, що не в силі видавати значні кошти на утримання школи» [17, с. 142]. Після відкриття школа утримувалась, крім громади, коштом панського двору, залізничної колії, доходом з ґрунту, який був відведений у розпорядження школи і держави.

Відродження грамотності та освіченості на селі було частиною цілісного процесу пробудження національної самосвідомості селян після довгих століть поневолення Галицької Русі Польщею. Іншою складовою названого процесу була діяльність культурно-освітніх товариств, яка протягом першої половини ХХ ст. ставала щораз потужнішою. Створення товариств ініціювалися інтелігенцією, найчастіше у Львові або інших більших містах, а згодом поширювались по малих містечках та селах Галичини. У 1868 році у Львові було організоване товариство «Просвіта»<sup>1</sup>, яке на першому етапі своєю основною ціллю поставило просвітницьку роботу. В кінці ХІХ ст. товариство поширило форми роботи на економічну сферу, а в культурно-просвітницькій сфері відбулась диференціація методів його діяльності [12]. При читальнях «Просвіти» створювались різноманітні гуртки, такі, як самоосвітні, драматичні, хорові, навіть оркестри [16, с. 41-56]. В Нижніх Гаях відділення «Просвіти» було відкрито ще в 1884 р., воно розміщувалося в школі. Цікаво, що першим головою сільського осередку став місцевий священник, заступником – вчитель, секретарем – дяк, а бібліотекарем – громадський писар, тобто всі вони були носіями грамотності в тогочасному селі.

Діяльність «Просвіти», а також інших культурно-освітніх товариств, таких, як «Добрий господар», різноманітних кооперативів, молодіжних рухів «Січ», «Соколи»<sup>2</sup> тощо активізувалась в перші десятиліття ХХ ст., особливо після польсько-української війни в 1918-1919 рр., коли розпалася Австро-Угорська імперія і Східна Галичина потрапила під владу Польщі. Дуже важливо підкреслити, що «локальні за територією, ці товариства були загальноукраїнські за духом, історичними традиціями, атрибутикою» [11, с. 36], яку вони відроджували. Навколо них об'єднувалась насамперед молодь, що прагнула незалежності і державності для свого народу. Діяльність товариств стимулювала поповнення пісенного репертуару новими піснями. Часто творцями пісень були окремі особистості, однак популярність і поширеність робила ці твори народними. Так, однією з найулюбленіших пісень була «Гей, там на горі Січ іде», створена на початку ХХ ст. К. Трильовським, активним організатором «січових» товариств. Потенціал цієї пісні дозволив їй перетривати всі лихоліття ХХ ст. і залишитися в

<sup>1</sup> Згадаймо, що першим головою «Просвіти» був відомий західноукраїнський композитор Анатоль Вахнянин.

<sup>2</sup> Відомо, що названі молодіжні рухи, поряд з просвітницькою, виконували функцію патріотичного виховання молоді в боротьбі за незалежність [11, с. 47-51].

активному репертуарі і сьогодні<sup>1</sup>. В Гаях вона виконувала різні функції – від святково-урочистої до побутової. Зокрема, пісня функціонувала до останнього часу як весільний марш та під час весільної ходи (до шлюбу, зі шлюбу, від молодої до молодого тощо).

Не можна забувати і про багаточисленний пісенний репертуар Українського січового стрілецтва, сформованого на початку першої світової війни. Цей репертуар активно використовувався всіма верствами українців, у тому числі селянським середовищем як через безпосередній контакт з усусусами<sup>2</sup>, так і через просвітницькі та патріотичні організації, згадані вище.

Міжвоєнні десятиліття 20-30-х років ХХ ст. привнесли в сільський репертуар групу пісень, яка пов'язана з патріотичним рухом того часу<sup>3</sup>. По всій території Прикарпаття була поширена пісня про Біласа і Данилишина, страчених польською владою за свою патріотичну діяльність. В Гаях ми записали один з варіантів пісні, з назвою за початковим рядком «Ще не вмерла Україна» [9, с. 446-447]. До патріотичних пісень того часу належить також пісня «А всюда кров, червона кров» [9, с. 447-448].

Пісні, породжені подіями першої половини ХХ століття, хвилювали людей, укріплювали національну свідомість, активізували їх. Такі настрої стосувалися представників всіх соціальних груп села. У нарисі про освіту й шкільництво на Дрогобиччині Гаям Верхнім, зокрема, дані такі характеристики: «Село дуже свідоме національно. Найбільш оживлена в повіті Читальня Просвіти. Один з найкращих самоосвітніх гуртків молоді, театральний гурток» [13, с. 252]. Висока самосвідомість громади села в цілому не могла не позначитись на ставленні до подій наступних десятиліть. Під час Другої світової війни в Гаях, як і в навколишніх селах, діяв рух опору, який продовжувався і після війни. Багато родин з села було вивезено на заслання – в Сибір та Казахстан, і таке становище тривало навіть у 1950 році [16, с. 21-22].

До пісень, що знаходились в активному побутуванні того часу, належать такі новотвори, записані в Гаях: «Покидаю тебе, дівчинонько» [9, с. 437], «Я сьогодні від вас від'їжджаю» [9, с. 438], «Ой в лісі, лісі темному» [9, с. 441] і багато інших. Багаточисельну групу становлять тюремні пісні, що відображали думки і почуття молодих людей, які внаслідок репресій польської влади і першої комуністичної (в 1939 р.) опинилися в тюремних застінках. Як і по всій Галичині, в Гаях поширені були пісні «Світить місяць, світить ясний» [9, с. 442], «Темна нічка над тюрмою» [9, с. 444], «Люба матусю» [9, с. 445].

У другій половині ХХ ст. пісні, пов'язані з попередніми подіями, були заборонені. Але, якщо в містах заборона діяла абсолютно, то в селі люди знаходили можливість виконувати їх, хоча у відкритих умовах ця можливість випадала нечасто. Деякі пісні змінювали свою функцію. Наприклад, пісня повстанського та виселенського середовища «Рушив поїзд в далеку дорогу» [9, с. 449] в другій половині ХХ ст. в Гаях виконувалась під час проводів в армію.

Народна пам'ять з любов'ю і пошаною берегла пісні про волю і незалежність. Як ріка, що знаходить собі інше русло, якщо виникають перешкоди, так народна творчість, можливо, підсвідомо «зашифровувала» такі пісні в час заборон і репресій. Цікавим зразком трансформації повстанської пісні в таку, що виконувалася на проводах в армію в другій половині ХХ століття, є пісня «Якщо калина не цвіла» [9, с. 448]. Вона утворилася шляхом контамінації нового тексту та вже існуючого – пісні «Осінні квіти вже зісхли». У збірнику «Літопис УПА» до цієї пісні є примітка [10, с. 474], що свідчить про її побутування в Галичині ще з 1936 року, вона була відома і на Рівненщині [4, с. 366]. У записах з останніх років знаходимо цю пісню в збірнику «Народна пісенність підльвівської Звенигородщини» [8, с. 265, ] з приміткою, що її «співали у засланні, після повернення – в с.Гаї<sup>4</sup> в кінці 1940-1960-х рр.» [8, с. 318-319].

<sup>1</sup> В кінці 20-х років ХХ ст. пісня ввійшла в активний обіг Радянської України, у 1929 р. вона записана на грамплатівку під назвою «Запорізький марш» [11, с. 36].

<sup>2</sup> В період першої світової війни і проголошення ЗУНР багато з селян Гаїв були в лавах Січових Стрільців та Української Галицької Армії [16, с. 15-18].

<sup>3</sup> Григорій Дем'ян називає їх націоналістичними [4, с. 181-182].

<sup>4</sup> Мається на увазі інше село Гаї – під Львовом.

Початок нашого варіанта:

Якщо калина не цвіла, то не ламай калину,  
Якщо ти в армії не був, то не кохай дівчину.  
поєднується з текстом строфи, де описуються зовсім інші події:

Ой пам'ятаю я той час, коли село горіло,  
Там було чути плач дівчат, а моє серце мліло.

Мелодія пісні, записана в Гаях на Дрогобиччині, в основних контурах збігається зі згаданими варіантами.

В останньому десятилітті ХХ століття, зі встановленням незалежності України, відбувся своєрідний «вибух» у побутуванні пісень з національно-визвольною тематикою, які були заборонені до виконання, але збережені в народній пам'яті. Відродилися не тільки пісні, але й форми їх виконання – в хорах, гуртах, на сцені і в побуті. Напевно, кожен збирач фольклору часто бував останніми роками в таких ситуаціях, коли інформанти починали співати як свої улюблені пісні саме цієї тематики.

Пісенність, пов'язана з національно-визвольним рухом ХХ ст., є монолітною і цілісною. Всі пісні, починаючи від тих, що виникли на переломі ХІХ-ХХ ст. у зв'язку з патріотично-просвітницькою діяльністю в Галичині, і тих, що були створені протягом першої половини ХХ ст., відзначені певними спільними рисами. Насамперед у них червоною ниткою проходить ідея незалежності і державності, яка генетично пов'язана з попередніми пластами українського фольклору. Саме цей фактор, на нашу думку, робить їх такими актуальними на рівні емоційного співпереживання.

У цьому випадку можна навести цитату С.Грици, яка насправді стосується всього нового фольклору, але вона особливо актуальна для даного – цей пласт національного фольклору «усвідомлюється як символ національного самовиразу. <...> у співдії з фольклором інших народів та літературою <...> підноситься його роль як етнічного субстрату» [3, с. 35]. Всі групи цього пісенного пласту тісно пов'язані, недаремно в повстанському середовищі, наприклад, легко адаптовувались пісні козацькі, стрілецькі, пісні 20-30-х рр., в яких замінювались лише окремі слова – *козак, стрілець, повстанець* тощо.

З пісенністю, про яку йде мова, пов'язані такі питання, як авторство, письмовий спосіб поширення, зближення з літературою тощо. Всі перелічені особливості стосуються текстів пісень. Мелодична складова також вносить багато нових елементів порівняно з фольклором попередніх епох. По-перше, ці пісні найчастіше рухаються в просторі разом з мелодією, і ця особливість є ознакою новітнього фольклору. По-друге, в більшості з них чітко простежується мажоро-мінорна основа і акцентна метро-ритміка. Ці засоби дають змогу виконувати такі мелодії в багатоголосній хоровій манері, на протигагу народній моно- або гетерофонії традиційних пісень. В цілому цей пласт пісень репрезентував іншу естетику, вносив нові відчуття, і, в свою чергу, виявляв вплив на місцеву новотворчість.

Джерелом поповнення пісенного репертуару села були пісні в обробках М.Лисенка, М.Леонтовича та інших українських композиторів, які виконувались сільським хором, а також у виставах народного театру. Ці пісні, які походили з інших регіонів України, вкорінювались в побут, вони разом з іншими місцевими піснями виконувались при будь-якій нагоді – забаві чи роботі, а відтак більше або менше набували місцевого забарвлення.

Такі твори, як «Ой у полі верба» [9, с. 280], «Чорноморець, мамо, чорноморець» [9, с. 281], «Через балку летить галка» [9, с. 284], «Ой у полі три криниченьки» [9, с. 291], «В кінці греблі шумлять верби» [9, с. 306], «Козак від'їжджає, а дівчина плаче» [9, с. 314], «І дощ шумить, і мороз тріщить» [9, с. 358], «Ой у лузі та ще й при березі» [9, с. 388] і багато інших пісень, які в жанровому відношенні більшістю належали до ліричного блоку, активно засвоювались в місцевому середовищі.

Іншу групу творів локального репертуару становлять пісні, створені в даній місцевості. Не маємо на увазі пісні, що виникли конкретно в Гаях, бо таких не зафіксовано<sup>1</sup>. Але,

<sup>1</sup> Певний виняток становить жартівлива пісня-коломийка «А я ішов дорогою» [10, с. 357], де згадуються прізвища місцевих жителів в такому порядку, як розташовані їхні хати в одному з кутів Нижніх Гаїв.

наприклад, пісня «Ходила по лісі, збирала горіхи» [9, с. 279] побутувала в селах Дрогобиччини. Про час її виникнення свідчить, зокрема, лексика другої строфи:

Прийшла до читальні, стала у порозі,  
Мій милий танцює, слава Тобі, Боже.  
Мій милий танцює, зі мнов не говорить,  
Лиш інчу дівчину за рученьку водит,  
А я із того жалю  
Пішла спати додому.

Тут зображена реальна картина з деталями – в читальнях «Просвіти» по неділях звучала музика з танцями. Про побутування пісні на стадії новотвору свідчить невідшліфована форма вірша та контур мелодії.

В цілому всі відзначені групи пісенного фольклору, які ввійшли в «обіг» у першій половині ХХ ст., залишилися як основна складова частина репертуару села протягом всього ХХ століття. Деякі з них частково перейшли в пасивний стан побутування через об'єктивні причини і повернулися в 90-х роках в активне функціонування. Інші продовжували функціонувати як частина позаобрядової пісенності, що поступово займала основну позицію в жанровій системі музичного фольклору.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Гнатюк В. Пісенні новотвори в українсько-руській народній словесності /Володимир Гнатюк. Вибрані статті про народну творчість. – К.: Наук. думка, 1966. – С. 78-95.
2. Гошовский В. Украинские песни Закарпатья /В.Гошовский – М.: Советский композитор, 1968. – 477 с.
3. Грица С. Фольклорний процес у динаміці /Софія Грица . Фольклор у просторі та часі. Вибрані статті. – Тернопіль: Астон, 2000. – С. 32-40.
4. Дем'ян Г. Українські повстанські пісні 1940-2000-х років (історико-фольклористичне дослідження) /Г.Дем'ян. – Львів: Галицька видавнича спілка, 2003. – 581 с.
5. Драгоманов М. Нові українські пісні про громадські справи (1864-1880) /М.Драгоманов. Вибране. – Київ: Либідь, 1991. – С. 456-460.
6. Іваницький А. Народна музична культура Хотинщини /А.Іваницький. Історична Хотинщина. Музично-етнографічне дослідження. Збірник фольклору. – Вінниця: Нова книга, 2007. – С. 4 – 79.
7. Колесса Ф. Українська народна пісня в найновішій фазі свого розвитку /Ф.Колесса. Фольклористичні праці. – Київ: Наукова думка, 1970. – С. 34-59.
8. Народна пісенність підльвівської Звенигородщини. Запис і впор. О.Харчишин. – Львів, 2005 – 352 с.
9. Народні пісні сіл Гаї Верхні та Гаї Нижні на Дрогобиччині. [Записи, нотні транскр., упорядкув., вступ. стаття Л.Федоронько]. – Дрогобич: ВО Котермак-УЕЛФ, 2008. – 504 с.
10. Пісні УПА. Зібрав і зредагував Зеновій Лавришин // Літопис Української Повстанської Армії. – Торонто: Літопис УПА, 1996; Львів: Літопис УПА, 1997. – Т.25. – 556 с.
11. Погребенник Ф. Українські пісні-гімни /Ф.Погребенник. – Київ, 1992.
12. Сkochиляс І. Товариство «Просвіта» /І.Сkochиляс // Дрогобиччина – земля Івана Франка. Т.І. – Нью-Йорк–Париж–Сідней–Торонто, 1973 – С. 215-228.
13. Сkochиляс І. Читальні Просвіти в місті Дрогобичі та в селах і містах Дрогобиччини /І.Сkochиляс // Дрогобиччина – земля Івана Франка. Т. І. – Нью-Йорк–Париж–Сідней–Торонто, 1973. – С. 229 – 444.
14. Сов'як П. Школа в с.Гаях /П.Сов'як // Галицька зоря, 2.10.1999р. – С.3.
15. Франко І. Дещо про Борислав /Іван Франко // Вибрані статті про народну творчість. – Київ, 1965 – С. 142-148.
16. Ханас В. Село Гаї Верхні крізь призму століть (короткий нарис історії та культури населеного пункту від найдавніших часів до 50-х рр. ХХ ст.) /В.Ханас. – Дрогобич: Коло, 2009. – 80 с.
17. Ханас В. Розвиток шкільництва в Гаях в кінці ХІХ – ХХст. /В.Ханас // Бойки. Видання науково-культурологічного товариства «Бойківщина». – 2000-2002 (1-2/2000, 1-2/2001, 1-10/2002 (71-104). – С. 142-148.

---

Проте це лиш місцевий варіант, інший ми записали, відповідно з іншими прізвищами, в с. Доброгостів, неподалік від Гаїв.

О.Д. ПОМПА

### ПОЛЬОВІ ДОСЛІДЖЕННЯ НАРОДНО-ТАНЦЮВАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ НА ЖИТОМИРЩИНІ

*У статті розглянуто локальну традицію народного пісенно-танцювального мистецтва Житомирщини.*

*У процесі опитування з'ясовано побутування старовинних українських танців (хороводи, козачки, гопакі), російських («Коробочка», «Бариня»), білоруського («Лявоніха»), єврейських («Ойра», «Шир»), західних слов'ян («Полька», «Краков'як»).*

**Ключові слова:** народна культура, народна танцювальна культура, танцювальний фольклор.

О.Д. ПОМПА

### ПОЛЕВЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ НАРОДНО-ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ЖИТОМИРЩИНЫ

*В статье рассматривается локальная традиция народного песенно-танцевального искусства Житомирщины.*

*В процессе опроса выяснено бытование старинных украинских танцев (хороводы, казачки, гопакі), русских («Коробочка», «Барыня»), белорусского («Лявониха»), еврейских («Ойра», «Ширь»), западных славян («Полька», «Краковьяк»).*

**Ключевые слова:** народная культура, народная танцевальная культура, танцевальный фольклор.

O.D. POMPA

### THE EXPEDITIONS OF THE NATIONAL DANCE CULTURE IN ZHYTOMYR REGION

*The work clarifies the local tradition of the national dancing and singing art of Zhytomyr region.*

*The existence of the ancient Ukrainian dances (e.g., round dances, «gopachok», «kozachok»), Russian dances (e.g., «Korobochka», «Barynya»), Belarusian dance (e.g., «Lyavoniha»), European dance (e.g., «Oira», «Shyr»), Western Slavic's dance (e.g., «Poljka», «Krakovjak») was cleared up in the process of interviewing.*

**Key words:** national dance, national dance culture, dance folklore.

Житомирський край в різні часи перебував у сфері політичного й культурного впливу Польщі, Литви, Росії. Тому його культурна спадщина відзначається свого роду маргінальністю, зокрема впливом білоруського і єврейського фольклору. Дослідження традиційної хореографічної спадщини краю спирається, як доводить польове обстеження, на факт помітної поліфункціональності. Традиційне хореографічне мистецтво населення Житомирщини становить значний інтерес як своєрідна і вагома частка української хореографічної культури.

На підставі етнографічних, історичних обстежень, здобутих шляхом експедицій, подаємо стан збереженої донині танцювальної традиційної культури Житомирщини.

Обстежено райони: Черняхівський, Радомишльський, Новоград-Волинський, Ємільчинський, Червоноармійський.

Як зазначалося вище, в історичному і культурному плані Житомирський край – специфічне регіональне утворення. З сивої давнини тут разом з українцями проживали етнічні меншини: російська, польська, білоруська, чеська, єврейська та інші. Це визначило своєрідність тих тенденцій і закономірностей, які стали домінуючими для історичного розвитку місцевої української культури в цілому. У зв'язку з довготривалими контактами українці Житомирщини запозичили деяку кількість танців від росіян – «Коробочка», «Подеспанец», «Бариня», поляків – «Краков'як», білорусів – «Лявоніха», євреїв «Шир», «Ойра» та ін.



Цей інонаціональний масив в автохтонній танцювальній культурі українців Центрального Полісся становить досить помітну частку. Згідно із статистичними даними населення Житомирщини за національною ознакою розподіляється так [8, с. 7-15]:

	1979 рік	1989 рік	2001 рік
Українці	84, 9 %	84, 9 %	90, 3 %
Росіяни	7, 0 %	7, 9 %	5, 0 %
Поляки	5, 2 %	4, 5 %	3, 5 %
Білоруси	0, 5 %	0, 5 %	0, 4 %
Євреї	1, 8 %	1, 4 %	0, 2 %

Експедиційні обстеження з'ясували цікаву тенденцію: інтерес місцевого населення до напливових інонаціональних танців, які протягом століть набули у свідомості українців власне національних ознак.

Актуальність дослідження полягає у висвітленні існуючої ситуації щодо розуміння специфіки локальних форм пісенно-танцювального фольклору Житомирського регіону.

Матеріали про хореографічне танцювальне мистецтво Василенка К. та Чурка Ю., статті із періодичних видань (автори – Гордійчук Б., Кругляк Г.) вимагають систематизації та створення на цій основі узагальнених характеристик хореографічної культурно-мистецької спадщини Житомирщини [3; 12; 6; 7]. За допомогою матеріалів зібраних під час польової роботи, можна з'ясувати особливості протікання українського хореографічного життя у цьому регіоні.

Мета роботи – проаналізувати локальну танцювальну культуру Житомирського регіону.

Наукова новизна дослідження полягає у вивченні основних форм збереження пісенно-танцювальних автентичних традицій Житомирщини.

Танці на Поліссі можна поділити на дві пропорційно врівноважені групи:

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

Сьогодні на Житомирщині ще побутує надзвичайно розгалужена мережа танців (гопаків, козачків, польок) з автохтонною основою та напливових (польських, російських, білоруських, єврейських тощо).

«Патріарх» української танцювальної культури – гопак – в сучасному поліському регіоні належить уже до реліктових явищ. Танці ж козачкової структури трансформуються в бік сучаснішої польки за ритмо-інтонаційною лексикою. «Зайонці», «Козачок», «Козак», «Очерет», «Чоботи», «Гречаники», «Попід гайком» та ін. ще досить помітно конкурують із засиллям сучасної поп- та рок-культури. Ефективно вклинюється у цей процес група напливових танців, серед яких найвідоміші: «Падеспан», «Шир», «Полька тиць», «Ойра», «Лінцей», «Карпет», «Краков'як» та ін.

Але в кожному районі Житомирщини вони мають свою специфіку. В селі Бежів Черняхівського району «Падеспан», в с. Нараївка Емільчинського району кажуть «Подіспанець», а в с. Ялинівка Червоноармійського району побутує як «Патіспант». В селі Меделівка Радомишльського району Житомирської області співали такі слова:

«Подіспанець хороший танець,  
Його легко танцювать,  
А Ванюша хороший парень,  
Його легко цілувать».

Характерним для цього танцю є вальсові повороти та постійний перехід партнерів з свого місця на місце своєї пари і навпаки.

Традиційно – Падеспань [фр. pas espagne] – російський парний бальний танець установленої композиції, створений в 1898 р., що складається з елементів характерно-сценічного іспанського танцю; муз, розмір - 3/4; темп помірно швидкий [2; 10].

Достатньо поширеним танцем на Житомирщині є «Шир». Він має характерні особливості виконання у різних районах області. Так, у Радомишльському районі танцювали як хоровод, в Баранівському – як кадрили. Цей танець побутує не тільки на українському Поліссі, він відомий у білоруського народу під назвою «Шор», у єврейського – як «Шер».

«Шер», або «Шерель» – «танець-«ножиці» («ножнички-ножички», на мові їдиш). Цей танець – єврейська інтерпретація кадрили, яку танцювали в XVIII столітті в Європі. Споконвічно це був танець гільдії кравців, і в ньому символічно зображувався процес шиття. На єврейським весіллі «Шер» символізував звичай стригти волосся нареченій напередодні весілля [13]. У давнину «Шер» танцювали жінки, тому що жінкам і чоловікам не дозволялося танцювати разом. Молдавська версія цього танцю називається «Срейер». У Європі його часто танцювали на площах.

Є багато варіантів цього танцю залежно від того, у якій громаді він виник. Джошуа Горовиц пише, що дві музичні версії танцю «Шер» стали канонічними після того, як вони були офіційно записані в 1978 році [13]. Проте у деяких єврейських громадах «Шер» танцюють під іншу музику, з іншим розміром і іншим часом виконання.

Щоб танцювати «Шер», потрібна достатня площа і чотири пари. Вони утворюють квадрат і під час танцю міняються місцями, ніби «відрізаючи» один одного. Жінки праворуч від чоловіків, причому всі стають лицем до центру майданчика, але не в коло. Спочатку беруться за руки й рухаються по колу вліво, потім вправо, і знову займають вихідну позицію. Перша й третя пари підходять одна до одної і потім знову віддаляються; те ж роблять друга й четверта пари. Тепер, коли всі помінялися місцями, можна повернутися на вихідну позицію.

Поліський танець «Шир» був поставлений Малиновським Р.Б. в фольклорно-обрядовому ансамблі «Родослав» на основі гри «Куди йдеш», притаманної для цього краю. Поліська кадрили виконується як танок «Куди йдеш» або «Поліський шир» [6, с. 6].

На Житомирщині у більшості версій виконавці танцюють один з одним по черзі, тобто міняються партнерами, а потім знову повертаються на свої місця. Фігури танцю періодично повторюються. Танцювався танець «Шир» під баян. Ставали по дві пари лінією, а навпроти інша лінія. І попарно вони мінялися, переходили від свого партнера до іншого. Як розповідала Зінкевич Ольга (учасниця тодішнього колективу «Калинонька» хутора Мокляки при с. Нараївка Ємільчинського району), щоб станцювати цей танець, потрібно було мати багато сили, бо танець був довгим і важким (за словами виконавців).

Органічно влилась і полька в хореографічний побут українського народу. Вона стала одним із найбільш розповсюджених і улюблених танців сіл Житомирського Полісся, набуваючи місцевих ознак. Маючи великий вплив на всю українську хореографію, полька, в свою чергу, сама трансформувалася в національному плані.

Полька (від чеського «пулька», або половинка, півкроку) – народний чеський танець, виконується по колу парами. Набувши широкої популярності в другій половині XIX століття у Європі, танець прийшов і в Україну. Спочатку побутував як бальний танець у місті, потім, поступово асимілюючись, набув національного характеру, перейшов і до сільської місцевості. Нова якість позначилася на лексиці, композиції, музиці та у цілому ряді своєрідних образно-тематичних ознаках. Різноманітні мелодії польок дають можливість закласти в характер руху основне лексичне ядро, яке походить від району побутування танцю [3].

Важливо відзначити, що легкість вrostання польки в українську хореографію обумовлена, безсумнівно, певною близькістю до національних танцювальних традицій. Розмір 2/4 музичної побудови, оптимізм, простота рухів і композиційної структури – все це якнайкраще відповідало духу поліського народного хореографічного мистецтва (село Вишевичі Радомишльського району):

«Ой полька моя,  
Полічка поліська,  
Донечко вітрисько,  
Сестро солов'я,  
Полічко моя».

Діапазон руху дуже різноманітний – від легких ажурних ходів, вибиванців та присядок, парних поворотів та ін. Так, у Поліссі зустрічаються елементи «трясучок», «обертів». Більшість польок мають свої лексичні нюанси, вирізняючись з-поміж інших. Наприклад, «Полька тиць», або як в Коростенському районі називають «Полька-немка», означає – «німа» пауза, оригінальна за своєю постановкою. В цьому номері танцюристи завмирають у той момент, коли музика зупиняється, а музиканти можуть зупинитися тоді, коли їм заманеться і навіть зробити коротку паузу (зі слів оповідачів, музики в цей момент навіть могли випити чарку).

Полька «Ойра» побутує на Житомирщині. Цей танець відомий у Білорусії, Молдавії, Росії і в багатьох регіонах України. В кожному регіоні він має свої особливості. Так, на Черкащині такий головний рух у танці: «робоча» права нога ставиться на носок вбік, а потім на каблук, ліва нога – опорна – трохи зігнута в коліні. А в Овруцькому районі на Житомирщині його танцюють так: права нога ставиться на носок назад, потім, з поворотом корпусу на сто вісімдесят градусів, ставиться на каблук. Насправді з деталізацією та філігранною відточеністю рухів виконати польку нелегко й вправному танцюристові.

В селі Бежів Черняхівського району її танцюють під такі слова:

«Ойру, ойру танцювала,  
Спотикнулась тай упала,  
За це мене мати била,  
Щоб я хлопців не любила.  
Ой то й ще й вербина,  
Гарна дівка, як калина,  
Годі, хлопці, вам стоять,  
Підем Ойру танцювать» (двічі).

На Андрія танцювали танець «Зайонці» під наспів пісні «Ой у полі жито – сидить зайчик».

Ой у полі жито – сидить зайчик,  
Він ніжками чеберяє,  
Коли б такі ніжки мала,  
То я б ними чеберяла,  
Як той зайчик (двічі).  
Ой у полі просо: сидить зайчик,  
Він ніжками чеберяє;  
Коли б такі ніжки мала, то я б ними чеберяла,  
Як той зайчик (двічі) .  
Ой у полі гречка: сидить зайчик,  
Він ніжками чеберяє.  
Городили зайчика  
Тинком, льонком,  
Та нікуди зайчику  
Та не вискочити,  
Та нікуди зайчику  
Та не виплигнути.  
А в нас ворота  
Позамикані,  
Жовтим піском  
Позасипані.

Поліська назва цього танцю «Зайон». В ньому відображено образ зайця. Тому і назва танцю походить від слова «Засць». Зміст танцю – перестрибування через рогаці або палиці. Хто збивав рогаца або палицю, той виходив з танцю або програвав.

Одним з популярних танців на Житомирщині є «Лінцей». Французька кадрили, яку пізніше назвали «Лансьє», в Україні отримала назву «Лінцей», «Ланець». За загальною

композиційною формою колишня «аристократична» кадрили демократизувалась, нівелювалась, одержала суто національну танцювальну лексику та музичний супровід. «Лінцей» записаний в селі Макалевичі Радомишльського району від старожила Луковської Ольги Іванівни, якій 82 роки. Вона колишня учасниця фольклорного танцювального колективу «Надвечір'я».

Музичний розмір танцю «Лінцей» 2/4, він ще танцювався до війни. Цьому танцеві притаманна зміна шести фігур, оповідачі їх називають «коліна». Кожна з фігур має свій рисунок.

«Ой заграйте, скрипалі,  
Нехай чують у селі,  
Українка я одна,  
Каблуки оббива».

Слова записані в селі Макалевичі Радомишльського району, ними запрошували до танцю.

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

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

«Ой танцюю краков'яка,  
Та й піду я за поляка,  
Хто не вміє краков'яка,  
Той не піде за поляка».

А в селі Вишевичі Радомишльського району Житомирської області танець виконувався під такі слова:

«Ой два німці та поляк  
Танцювали краков'як,  
Танцював би ще й мужик,  
Та немає черевик».

Танець «Карапет» завдяки сталій, чіткій композиції, нескладним українським рухам (голубці, проходки, кружляння, прості повороти) є одним з найулюбленіших танців в Україні. Цей танець під час Першої світової війни було завезено військовими моряками з Північної Америки [3]. У подальшому варіанті його виконували в Україні й під популярні російські мелодії: «Коробочка», «Страждання», «На річечці» тощо.

В селі Нараївка Ємільчинського району «Карапет» виконується під баян, гармошку і супроводжується такими словами:

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

Цьому танцю притаманне те, що він танцюється парами, хлопець з дівчиною, де кожен учасник виконує свою роль: дівчина кружляє під піднятою рукою хлопця.

«Карапета една,  
Карапета бедна,

Почему ты бедна,  
Потому я вредна».

Це також слова пісні, яку виконують, танцюючи цей танець (записано зі слів старожилів села Нараївка – Лугиної Марії Іванівни (80 років), Зінченко Надії Іванівни).

Досліджуючи народний танець як складову хореографічного мистецтва в Житомирському регіоні, і особливо в тій частині, яка постраждала від аварії на ЧАЕС, можна стверджувати, що цей вид мистецтва живе і активно використовується серед населення.

Комплексний аналіз народної танцювальної культури в окремих селах Житомирщини, особливості її побутування вказує на унікальність та неповторність культури поліщуків та суттєво розширює уявлення про хореографічну традицію Житомирщини. В наш час ці танці успішно відтворюють у співочих аматорських та науково-етнографічних ансамблях.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Богород А. Фольклор у житті і творчості Лесі Українки /Упор. А. Богород // Дивослово. – 2000. – № 2. – С. 23-28.
2. Большой толковый словарь русского языка / [сост. и гл. ред. С.А.Кузнецов]. – 1-е изд-е. – Норинт: СПб., 1998. – 1536 с.
3. Василенко К. Ю. Український танець: Підручник / К.Ю.Василенко. – К. : ПК ПК, 1997. – 281 с.
4. Всеукраїнський народознавчий часопис Берегиня /ред. В.Скуратівський. – К. : Підприємство «Берегиня України»: Укр. центр культурних досліджень. – 1995. – 3 – 4'95 (№7).
5. Годовський В.М. Танці Полісся: Підручник /В.М.Годовський. – Рівне: РДГУ, 2002. – 114 с.
6. Гордійчук Б. Презентація «Родослава» / Новоствореного фольклорного колективу. Режисер програми – балетмейстер, засл. артист УРС Р.Малиновський// Вісник «Житомир». – 1992. – 28 лют. – С. 6-7.
7. Кругляк Г. «Найкращий у світі міст» народний дитячий хореографічний ансамбль «Веселка» Новоград-Волинського міського будинку культури, учасник Міжнародного фестивалю дитячої музичної творчості «Земля наш спільний дім» // Радянська Житомирщина. – 1994. – 17 листопада. – С. 6.
8. Розподіл населення найбільш численних національностей Житомирської області за віком, рівнем освіти, основними джерелами засобів існування : [статистичний зб. / Ред. О.Осауленко]. – Житомир: Держкомстат України, 2004. – 218 с.
9. Рудницька Т. Етнічні спільноти України: тенденції соціальних змін. /Т.Рудницька. – К.: Ін-т соціології НАН України, 1998. – 170 с.
10. Словарь иностранных слов [Авт.-упоряд. Н.Г.Комлев]. – Москва: Эксмо-Пресс, 2000. – 1308 с.
11. Степовий О. Українські народні танці: Етнографічний нарис /О.Степовий. – Авсбург, 1946. – 32 с.
12. Чурко Ю.М. Белорусский хореографический фольклор: Учеб. пособие для вузов культуры и искусства /Ю.Чурко. – Минск: «Вышэйшая школа», 1990. – 415 с.
13. Штерн И. Еврейский танц-класс, или фрейлехс, мицва и не только // Еврейский журнал для всех «Мигдаль Times» /Упор. К.Верховская. – Одесса, 2005. – № 59. – С. 7-9.

# ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 792.023 (477)

М.П. САВЕЛЬЄВА

## СЦЕНІЧНІ ВЕРСІЇ ТВОРІВ ОЛЬГИ КОБИЛЯНСЬКОЇ В ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ

*У статті висвітлено творчі принципи драматичної трансформації творів Ольги Кобилянської на сцені Чернівецького академічного обласного музично-драматичного театру ім. О.Кобилянської у 40-60 рр. XX ст.*

*Проаналізовано сценічні версії прозових творів О.Кобилянської «Земля», «У неділю рано зілля копала...» та «Вовчиха», здійснені В.Васильком та Є.Золотовою.*

**Ключові слова:** сценізація, сюжет, художнє трактування, сценічна версія.

М.П. САВЕЛЬЄВА

## СЦЕНИЧЕСКИЕ ВЕРСИИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ОЛЬГИ КОБЫЛЯНСКОЙ В ИСТОРИИ УКРАИНСКОГО ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА

*В статье отражено творческие принципы драматической трансформации произведений Ольги Кобылянкой на сцене Черновицкого академического областного музыкально-драматического театра им. О.Кобылянской.*

*Проанализировано сценические версии прозаических произведений Ольги Кобылянкой «Земля», «В воскресенье рано зелье копала...» и «Волчиха», осуществленные В.Васильком и Е.Золотовой.*

**Ключевые слова:** сценизация, сюжет, художественная трактовка, сценическая версия.

M.P. SAVEL'IEVA

## STAGE VERSIONS OF OLGA KOBLYANSKA'S WORKS IN HISTORY OF UKRAINIAN DRAMATIC THEATRE

*The article reflects creative principles of dramatic transformation of O. Kobylanska's works at the stage of Chernivtsy academic regional music and drama theatre named after O. Kobylanska in 40-60 of the XX-th century. Stage versions of stories by O. Kobylanska such as «Zemlya», «U nedilyu rano zillya kopala « are analysed they were done by V/ Vasylo on the play «Vovchyha» in the staging of E. Zolotova.*

**Key words:** staging, script, artistic interpretation, stage version .

Українське мистецтво на всіх етапах свого історичного розвитку активно включало в творчий діалог з суспільством твори літературної класики. Інтерпретуючи їх з позицій свого часу, театр висвітлював в них ті аспекти, які викликали найбільший інтерес сучасників. Нові прочитання класичних творів були покликані виявляти об'єктивний зв'язок часів, ставати безпосередніми учасниками нових суспільних подій.

Значне місце у цьому процесі займали інсценізації творів класичної літератури. Кращі сценічні втілення відомих творів Т.Шевченка, І.Франка, В.Стефаніка, Панаса Мирного, О.Кобилянської та ін. часто відкривали в творчості великих письменників такі соціально-філософські і морально-етичні пласти, які сприяли осягненню суті складних і суперечливих реалій дійсності, усвідомленню загальнолюдського змісту тих історичних змін, які відбуваються в суспільстві.

В українському театрознавстві проблема сценізації епіки дискутується вже не одне десятиліття. Сценічні версії творів літератури широко розглядалися у працях Ю.Станішевського, Р.Коломійця, Ю.Богдашевського, О.Кулика та ін.

Мета статті – висвітлити творчі принципи драматичної трансформації творів Ольги Кобилянської на Чернівецькій сцені, здійснені відомими режисерами українського драматичного театру В.Васильком та Є.Золотовою.

Досліджуючи «вічні» питання добра і зла, життя і смерті, кохання і ненависті, справедливості і неправди в їх конкретно-історичному, соціальному і філософському звучанні, твори літератури в «спробах її сценічного вивчення» допомагають театрові проникати в глибину складних духовно-моральних конфліктів особистості, сприяють виявленню поліфонії людських долі і характерів у нерозривному зв'язку з історичною течією часу.

В історії опанування українським театром творів літературної класики одне з чільних місць належить сценічним прочитанням творів Ольги Кобилянської. Найвагомими серед них є сценічні втілення таких відомих повістей великої буковинської письменниці, як «Земля» та «В неділю рано зілля копала...»

Автором перших сценічних версій цих творів став відомий режисер українського театру, учень і послідовник Л.Курбаса, В.Василько. Звернення В.Василька до сценізації «Землі» О.Кобилянської (1947) було пов'язане з наміром режисера збагатити репертуар очолюваного ним Чернівецького музично-драматичного театру вагомою, психологічно і соціально насиченою виставою на місцеву тематику. Твір О.Кобилянської, відзначений І.Франком як «повний глибокої поезії великий роман з селянського життя, що малював страшну драму братовбивства за володіння землею» [2, с. 93] (до того ж написаний на основі реального факту братовбивства, що мав місце в 1894 р. в с. Димка на Буковині і отримав найширший резонанс), відповідав цій меті якнайбільше. Повість О. Кобилянської виходила на рівень широких соціальних узагальнень.

Працюючи над інсценізацією «Землі», сюжет якої сама Ольга Кобилянська визначила як «трагедію селянської сім'ї», В.Василько прагне надати сценічному варіантові повісті широкого соціального звучання. Першорядну увагу він приділяє розкриттю центральної проблеми твору, сформулювавши її як «людина і власність». В контексті поставленої проблеми основний драматичний конфлікт інсценізації вирішувався режисером як «боротьба селянина за землю» – свою одвічну мрію і єдиний засіб існування. Разом з тим важливу умову створення повноцінного сценічного варіанта твору В.Василько вбачав у збереженні не тільки сюжетної канви повісті та її ідейного звучання, а й художнього стилю письменниці, атмосфери життя буковинського краю, своєрідність етнографічного побуту народу, його культури. В.Василько органічно, не порушуючи стильових особливостей твору О.Кобилянської, вплітає в художню канву вистави етнографічний матеріал, зібраний в поїздках по селах Буковини самими учасниками постановочної групи, зокрема народні звичаї та обряди, загострює соціальне звучання окремих епізодів, а окремі місця повісті, що мали принципове значення для реалізації ідейного задуму, доповнює. Так, не порушуючи художнього стилю твору, режисер вводить в інсценізацію сцену весілля Парасі та Тодорики, епізод з армійського життя Михайла, про що в повісті лише згадується, значно розширює сцену похорону.

«Весілля мало бути, – писав пізніше В.Василько, – не розважальною сценою, не етнографічною, а пізнавальною, з ідейним навантаженням і соціальною значимістю. Продаж єдиної коханої дочки заради клаптика землі – невід’ємна тема і повісті, і п’єси. Весілля також було необхідне з композиційних міркувань. Світла мажорна сцена з життя народу – протиставлення до сцени вбивства, похорону, де відбувається прозріння Івоніки, – ідейна кульмінація п’єси, в якій драма Івоніки підноситься до трагедійного звучання.

У цьому була гра на контрастах. Земля – щастя, земля – прокляття. Весілля – похорон. Добро – зло» [5, с. 348].

Концептуально важливою в загальному задумові вистави була також сцена похорону Михайла. Розширена за рахунок введення похоронного обряду, ця сцена за своєю психологічною силою і образною насиченістю займала у виставі центральне місце. «Гут етнографічний елемент, насичений глибоким драматизмом, досягав справжньої трагедійної сили» [1, с. 37].

Треба підкреслити, що в роботі над повістю В.Василько дотримувався принципу максимального збереження поетики і змісту літературної основи і вдавнявся до змін лише в окремих випадках – для посилення соціального чи психологічного звучання вистави. Режисер активно використовував сценічні засоби образної і пластичної мови та театральні ефекти.

Творчий задум постановки визначив і художню трактовку персонажів повісті. Головний герой вистави Івоніка Федорчук (арт. В. Сокирко) – це образ хазяїна, трудівника, турботливого глави сім’ї і люблячого батька. Основні риси його характеру – чесність, доброта, духовна щедрість. Від природи спокійний і м’який, Івоніка у виставі здатний піднятися до пронизливого бунту проти вовчих законів життя і самої долі. У сцені похорону сина, ніби прозрівши, з несамовитою ненавистю він проклинає землю, побачивши в ній одвічного ворога людини: «Бери його, бери і спряч! Праця і кров моя пішли в тебе, а тепер бери ж і його. Не для тебе, синку, була земля, не для тебе була вона, а ти для неї» [4, с. 95].

Яскраві і психологічно виразні у виставі й інші образи – Марії, дружини Івоніки, його синів – Михайла і Сави та ін.

Разом з тим інсценізації були властиві й окремі недоліки. Непереконливою і тенденційною, на думку театральних критиків, виглядала довільно дописана В.Васильком до тексту О.Кобилянської фінальна тирада Івоніки про те, що землю треба справедливо розділити, щоб люди не гризлися за неї, як вовки [12]. Адже в своєму творі Ольга Кобилянська не тільки не показує класової боротьби, а й не дає натяку на неї. Тому подібний переверот у свідомості Івоніки – очевидний відступ від концепції О.Кобилянської, яка не змалювала і не вбачала в Івоніці соціального героя. Вона неодноразово підкреслювала затурканість свого героя і смутність його уявлень про устрій і суспільні відносини [11, с. 278-279]. Так само неодноразово відзначалась критикою перевантаженість окремих сцен фольклорно-етнографічним матеріалом, що іноді порушувало гармонійність вистави і послаблювало звучання важливих сюжетних мотивів [9]. Ці зауваження вказують перш за все на те, наскільки обережно повинен поводитись автор інсценізації з текстом літературного першоджерела, коректуючи чи доповнюючи його.

Проте, не дивлячись на висловлені зауваження, постановка «Землі», здійснена В.Васильком на сцені Чернівецького театру, стала справжнім зразком театральної інсценізації. В.Василько зумів переосмислити і перебудувати епічну тканину повісті за законами і логікою драматичного жанру. В основу побудови інсценізації він поклав ідейний задум письменниці, внутрішній драматизм подій і художньо-естетичну специфіку повісті. Він не тільки зберіг стильові особливості письменниці, а й надав творові неповторного, зримого колориту, збагатив матеріал повісті новими смисловими гранями та живою емоційністю. Тому, на нашу думку, не буде перебільшенням сказати, що сценізація «Землі» В.Васильком подарувала творові Ольги Кобилянської друге художнє життя.

В 1966 р. режисером Львівського обласного драматичного театру (м. Дрогобич) В.Опанасенком був створений ще один сценічний варіант повісті. Вистава «Земля» була



здійснена театром в нетрадиційному ключі, в принципах умовності і стилізації, і отримала неоднозначну оцінку громадськості і театральної критики [3].

Творчий успіх вистави «Земля» на Чернівецькій сцені надихнув В.Василька на сценізацію ще одного твору буковинської письменниці. В 1949 р. на сцені Одеського театру, куди він перейшов працювати, режисер здійснює постановку повісті О.Кобилянської «В неділю рано зілля копала...».

Відомо, що саме цю повість Ольга Кобилянська вважала найбільш придатною для сцени. Вона навіть зробила спробу, правда невдалу, її переробки в п'єсу. Не встигла здійснити сценізацію твору на прохання подруги і Леся Українка. Вперше повість побачила вогні рампи на початку 20-х рр. на сцені Косівського аматорського театру. Проте створена п'єса високої художньої якості не мала [10, с. 54].

Нову серйозну спробу інсценувати повість зробив у 1936 р. буковинський письменник Г.Карбулицький. Як відзначає В.Вознюк, інсценізація І.Карбулицького мала певну цілісність і завершеність, проте в ній автором було зроблено ряд дрібних змін, перестановок тексту, які заплутували логіку розвитку подій та характерів. Окрім цього, в інсценізації були підкреслені мотиви расовості, акцентувались елементи містики та фаталізму, що було відступом від художньої природи повісті О. Кобилянської [6].

Справжнє сценічне життя повісті почалося з інсценізації В.Василька. Режисер корінним чином спирався на досвід сценізації «Землі» [6, с. 165]. Він відкидає деякі другорядні мотиви та деталі і організовує драматичну дію навколо розвитку взаємин головних персонажів – Гриця і Тетяни. Прагнучи вияскравити ідейний зміст твору, Василько в певній мірі перебудовує матеріал повісті, а саме: послаблює властиві їй деякі елементи містики та фаталізму; відсікає такі тематичні мотиви, як тема расовості, спадковості, спокутування; вводить новий персонаж – циганку Мидору, а також додаткові сцени і монологи. Для загострення соціального змісту твору (знову ж таки очевидна данина політичній заангажованості соціалістичного реалізму) матір Тетяни – Дубиху – він зображує не багатою, як у повісті, а бідною вдовою, репрезентуючи таким чином сюжет повісті, визначений письменницею як «трагедія кохання», ніби в двох ракурсах – загальнофілософському і соціальному.

Дійовим стержнем інсценізації стає драма сердець як уособлення однієї з «вічних» проблем – проблеми несумісності принципово різних духовних світів: чистого, сталого і глибокого духовного єства Тетяни і поверхневої та непослідовної натури Гриця.

Основний драматичний конфлікт був визначений автором інсценізації як боротьба за щастя і реалізувався в сценічному варіанті повісті через зіткнення бажаного і дійсного в житті і вчинках головних персонажів. Безмежним полем розгортання конфлікту стає духовний світ героїв, сфера їх уявлень про справжні цінності життя і реальні життєві стосунки.

Виходячи з жанрової природи сценічної дії, В.Василько переводить оповідь з описово-зображального плану в дієво-виражальний, вибудовує дієві діалоги, багатолюдні масові сцени, наповнюючи їх драматичною активністю і театральною образністю.

Разом з тим режисер шукає шляхів сценічного втілення стильових особливостей твору і своєрідності авторської поетики. Повість пронизана описами прекрасної карпатської природи, романтизованої і одухотвореної в руслі народних повір'їв і легенд. Особливе значення і смисл мають у творі образи-символи – наскрізні деталі характеристик персонажів, які письменниця використовує для посилення емоційно-образного змісту твору.

Для сценічної реалізації цих особливостей авторської поетики Василько використовує такі компоненти сценічної виразності, як стиль акторського виконання (романтична піднесеність, поетизація краси, людських почуттів тощо), а також відповідне художньо-декораційне оформлення.

Провідна роль у розкритті ідейно-художнього змісту вистави належала головним персонажам повісті – образам Гриця і Тетяни (арт. В. Круль і В. Туз), які трактувались відповідно до поставленої проблеми.

Як і в «Землі», в інсценізації «В неділю рано зілля копала...» режисер вдається до збагачення художньої тканини вистави фольклорно-етнографічними елементами: піснями,

танцями, циганськими народними обрядами [7]. Цей своєрідний синтез драматичної дії і музичного, хореографічного та обрядово-пісенного оформлення увиразнював внутрішню музичність повісті О.Кобилянської, створював поліфактурну архітектуру вистави, підкреслював лінію розвитку основного драматичного конфлікту.

В кінцевому рахунку слід підсумувати, що інсценізація повісті «В неділю рано зілля копала...», здійснена В.Васильком на сцені Одеського театру, стала новим, плідним кроком в театральному опануванні творчості «гірської орлиці», як називали Ольгу Кобилянську її сучасники. Гортаючи численні театральні рецензії [14], можна з певністю сказати, що ця вистава стала важливою мистецькою подією в житті українського театру. З іншого боку, сценічна версія повісті, запропонована В.Васильком, без сумніву, збагатила уяву глядача і про цей твір, і про творчість О.Кобилянської загалом.

В 1963 р. до 100-річчя з дня народження «гірської орлиці» в Чернівецькому театрі ім.О.Кобилянської на основі декількох новел письменниці була поставлена вистава під назвою «Вовчиха». Автором літературної основи вистави був актор театру О.Ананьєв. Продовжуючи традицію сценізації творів О.Кобилянської В.Васильком, О.Ананьєв вибирає форму традиційної п'єси, збагативши її музичним та пісенним фольклором у дусі традиційної класичної вистави.

Сюжетним стрижнем інсценізації стала новела «Вовчиха», доповнена мотивами інших новел письменниці («Банк рустикальний», «Лист невідомого солдата») [13]. О.Ананьєв дещо змінює сюжетні лінії новел. З числа персонажів він виключає третього сина Жмутів – Миколу, а властивий йому дух бунтарства втілює в образі Юрка, родичка Жмутів Касандра стає нареченою, а потім «невінчаною вдовою» молодшого сина Жмутів – Якова (в інсценізації вона Оксана) і т.ін. Були внесені певні корективи і в образ самої Вовчихи.

Але все ж, не дивлячись на сюжетні зміни, О. Ананьєву вдалось зберегти в інсценізації дух новели, її ідейно-художній зміст, в якому своєрідно (через заперечення) звучала тема духовної гідності людини. В результаті, шляхом творчого синтезу декількох новел письменниці автор зміг створити цілісний драматичний твір, в якому з великою художньою силою прозвучав один з провідних мотивів творчості О.Кобилянської – тема згубної сили грошей на психологію і душу людини.

О.Ананьєв виводить на перший план не психологічні і духовні аспекти проблеми, а соціальний зміст. Звичайно ж, з позицій нашого сьогодення, часів суверенної, незалежної України, можна було б посперечатися з автором інсценізації про правомірність такого підходу до театральної трансформації цих новел Кобилянської, закинути докір про те, що естетська природа письменниці була більше схильна аналізувати і засуджувати потворне як явище в людському суспільстві, в яких би формах воно не проявлялось – духовних чи соціальних, і аж ніяк не обмежувалось власне соціальною сферою. Проте інсценізація «Вовчихи» належала своєму часові і була створена в руслі відповідних художніх традицій інтерпретації класики, коли наріжним каменем її сценічного втілення виступали передусім соціальні мотиви.

Але навіть на ті часи надто спірним виглядав фінал п'єси, в якому Зоя Жмут підпалює власний дім, що за задумом автора мало символізувати її стихійно-імпульсивний протест проти пануючих соціальних порядків. Такий фінал викликав справедливі сумніви критики, бо йшов врозріз і з трактовкою образу Вовчихи в літературному першоджерелі і з логікою розвитку її образу в самій п'єсі. «Передбачуване в оповіданні Кобилянської поступове згасання яскравої, діяльної індивідуальності Зої Жмут, – зауважує В. Гаккебуш, – виглядає куди більш органічним. А миттєва моральна катастрофа, показана на сцені, здається в контексті всієї п'єси невинуватою театральною, вносить в спектакль елементи невластивого йому мелодраматизму» [8].

Так само досить чужорідними в інсценізації були і сцени соціального прозріння Зої в фіналі, коли вона виголошувала прокляття на адресу цісаря, який погубив на війні її сина, бога і панського банку, оскільки надавали героїні рис невластивого творчості О.Кобилянської революційного радикалізму.

Як відомо, в основу новели «Вовчиха» лягли реальні події. Режисер Є.Золотова, яка здійснювала постановку вистави, побувала з постановочною групою на місці подій, в селі Рідківці на Буковині. Знайомство з місцевістю, зустрічі та бесіди з тими, хто особисто знав прототип Зої Жмут, допомогли театральному колективові глибоко і тонко відтворити поетичну і психологічну атмосферу подій.

В результаті, незважаючи на названі вище елементи відступу від літературної основи, чернівчанам вдалося створити яскраву, емоційно і психологічно насичену виставу, яка репрезентувала новелістику Ольги Кобилянської на новому, психологічно загостреному і емоційно-видовищному рівні. Значною мірою цьому сприяла постановочна майстерність Є.Золотової і акторська майстерність виконавиці ролі Зої Жмут Г.Янушевич. Вистава йшла на сцені чернівчан двадцять років.

Проведена реконструкція і побіжний аналіз сценічних втілень творів О.Кобилянської в українському театрі середини століття ще раз переконують у тому, що саме театр у своїх взаємозв'язках з літературною класикою здатний вдихнути нове життя в твори видатних майстрів минулого, вписати їх у контекст розвитку національної художньої культури, надати класичному змістові сучасної форми вираження, тобто, кажучи інакше, виконувати щодо літературної класики герменевтичну роль. Саме тому практично значимим і актуальним видається з'ясування методологічних основ процесу сценізації, центральними пунктами яких в нашому дослідженні виступають:

- визначення сюжету літературного джерела;
- постановка ключової проблеми твору;
- її розгортання і вирішення в розвитку наскрізного драматичного конфлікту;
- реалізація сюжету через розвиток взаємин системи персонажів за умови збереження при цьому сутнісного ідейно-духовного змісту та поетики літературної основи.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Андрєєв А., Віхрєв В. В.С.Василько /Андрєєв А., Віхрєв В. – К., Мистецтво, 1949 – 38 с.
2. Бабишкін О.К. Ольга Кобилянська. Нарис про життя і творчість /Бабишкін О.К. – Львів, Книжково-журнальне видавництво, 1963.- 192 с.
3. Богдашевський Ю. Свій погляд на землю /Ю.Богдашевський // Молодь України. – 1966. – 28 червня.
4. Василько В.С. Інценізації /В.С.Василько. – К.: Мистецтво, 1987. – 156 с.
5. Василько В.С. Театру віддане життя /В.С.Василько. – К.: Мистецтво, 1984 – 407 с.
6. Вознюк В.О. Про Ольгу Кобилянську: Нові матеріали; Роздуми; Знахідки. /В.О.Вознюк. – К.: Дніпро, 1983. – 183 с.
7. Волков Ф. У неділю рано зілля копала... /Ф.Волков // Чорноморська комуна. – 1956. – 18 березня.
8. Гаккебуш В. Своя тема /В.Гаккебуш // Правда України. – 1966. – 17 августа.
9. Громов Л. Земля /Л.Громов // Молот. – 1949. – 12 августа.
10. Демочко К. Мистецька Буковина /К.Демочко. – К.: Мистецтво, 1968 – 175 с.
11. Кобилянська О.Ю. Земля. Твори в 2-х тт. – Т. 2. – /О.Ю.Кобилянська. – К.: Дніпро, 1983. – 571 с.
12. Найхин С. Земля /С.Найхин // Комуніст. – 1954. – 1 июня.
13. Сулятицький Т.В. Чернівецький театр імені О.Ю. Кобилянської /Т.В.Сулятицький. – К.: Мистецтво, 1987. – 123 с.
14. Щербаков О. Нев'янучі маки /О.Щербаков // Чорноморська комуна. – 1982. – 20 квітня.

УДК 792.03 (477.84)

Л.С. ВАНЮГА

**СОЦІОКУЛЬТУРНІ ТА ІСТОРИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ СТВОРЕННЯ  
ТЕРНОПІЛЬСЬКОГО АКАДЕМІЧНОГО УКРАЇНСЬКОГО ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ  
ІМ. Т.Г.ШЕВЧЕНКА. ОХТИРСЬКИЙ ПЕРІОД**

*У статті йдеться про формування Другого пересувного робітничо-колгоспного театру Харківщини, а згодом – Охтирського драматичного театру ім. Т.Г.Шевченка, що став основою для створення Тернопільського обласного академічного українського драматичного театру ім. Т.Г.Шевченка. Розглянуто загальну спрямованість і функціональне призначення Охтирського театру від початку його становлення до переїзду на Тернопільщину.*

**Ключові слова:** Охтирський театр, репертуар, постановка, режисер, актор.

Л.С. ВАНЮГА

**СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ И ИСТОРИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ СОЗДАНИЯ  
ТЕРНОПОЛЬСКОГО АКАДЕМИЧЕСКОГО УКРАИНСКОГО ДРАМАТИЧЕСКОГО  
ТЕАТРА ИМ. Т.Г.ШЕВЧЕНКО. ОХТЫРСКИЙ ПЕРИОД**

*В статье исследуется формирование Второго передвижного рабоче-колхозного театра Харьковщины, а потом Охтырского драматического театра им. Т. Г.Шевченко, на базе которого был создан Тернопольский областной академический украинский драматический театр им. Т.Г.Шевченко. Рассмотрено общую направленность и функциональное назначение театра, а также изменения в репертуаре и составе труппы.*

**Ключевые слова:** Охтырский театр, репертуар, постановка, режиссер, актер.

L.S. VANYUHA

**SOCIOCULTURAL AND HISTORICAL REASONS FOR THE CREATION OF TERNOPIL  
ACADEMIC UKRAINIAN DRAMA THEATER THEM SHEVCHENKO. OHTIRSKY  
PERIOD**

*In this article: the historical conditions and cultural context of the second mobile workers and collective theater Kharkiv, then Okhtyrsky Drama Theater them Shevchenko, on which was created by the Ternopil Regional Academic Ukrainian Drama Theater them Shevchenko. Cooperation of different trends, which were formed under the influence of politics repertory theatre. The general direction and functionality of the theater, as well as changes in the repertoire and toured.*

**Key words:** repertoire, staging, images, director, actor, Ternopil Music and Drama Theatre them Shevchenko.

Театр як соціокультурна інституція все більше привертає увагу науковців-театрознавців та культурологів. Це пов'язано з тим, що останнім часом регіональна театральна проблематика викликає інтерес своєю широкоаспектністю та культурологічною незаангажованістю. Адже кожен театр має своє художнє «обличчя», свою естетику, свою неповторну історію становлення та функціонування. Такою художньою одиницею в ряді наукових інтересів є й Тернопільський академічний український драматичний театр ім. Т.Г.Шевченка, що з самого початку свого формування й дотепер привертає увагу широкої глядацької аудиторії своєю креативністю та неординарністю постановок.

Тернопільський академічний український драматичний театр ім. Т.Г.Шевченка здавна цікавив українських театрознавців та театральних оглядачів своїм творчим складом, режисерським потенціалом, неповторністю художнього оформлення, естетичною привабливістю, вмінням психологічно й емоційно впливати на глядача. На ці чинники театру

як мистецької інституції звертали увагу театрознавці Р.Коломієць, В.Огороднов, В.Балабан та ін. На жаль, історія становлення та розвитку художнього рівня Тернопільського академічного українського драматичного театру ім. Т.Г.Шевченка висвітлювалася поверхово, особливо на її ранньому етапі.

Мета статті – висвітлити історію Тернопільського академічного українського драматичного театру ім. Т.Г.Шевченка на початковому етапі його формування, у так званий охтирський період, звертаючи увагу на такі естетичні засади, як режисерський та акторський склади, репертуар та художньо-естетичне спрямування.

Радянська влада протягом усіх часів свого існування особливого значення надавала розвитку драматичного мистецтва, метою якого було активно й безпосередньо впливати на виховання трудящих мас у дусі соціалістичного реалізму. Театр приваблював широке коло глядачів своєю безпосередністю спілкування та емоційним впливом на нього. Все це сприяло появі значної кількості професійних й аматорських театральних колективів, виникненню нових за формою і змістом напрямів сценічного мистецтва.

У 20-х роках ХХ століття в Україні великого розмаху набули пересувні театральні колективи. Це було пов'язано з бурхливим розвитком колгоспного руху. Тому ці театральні колективи отримали назву робітничо-колгоспних театрів. Перші два професійні пересувні театри такого роду, метою яких було обслуговувати населення сіл, районних міст, робітничих містечок, сіл, з'явилися в 1923-1924 роках у Києві та Одесі. У травні 1930 року відбулась перша республіканська конференція, присвячена робітничо-колгоспним театрам. До речі, в цей час в Україні вже діяло 20 таких театрів.

У 1930 році керівники Охтирського райвиконкому, що на Харківщині, запросили А.Ковалю, художнього керівника Херсонського театру «Червоний промінь», для створення професійного театру в місті. Андрій Якович Коваль на той час мав великий театральний досвід, працюючи з такими корифеями сцени, як О.Петрусенко, П.Прохоров, І.Сагатовський, Л.Утьосов, Ю.Шумський та ін. Охтирський райвиконком одразу ж виділив приміщення для театру, квартири та гуртожиток для акторів.

На базі драматичного гуртка «Сільбудинку» та аматорських театральних колективів, розпорошених по тодішньому повіті, був створений Другий Харківський пересувний робітничо-селянський театр ім. В.Еллана-Блакитного (невдовзі він став називатися «робітничо-колгоспним»). Понад шістьдесят місцевих аматорів виявили бажання працювати у цьому театрі. 8 грудня 1930 року серед бажаючих провели творчий конкурс і затвердили склад трупі. Цю дату вважають днем заснування театру (на жаль, документів, що засвідчують цю дату, не збереглося).

Колектив Охтирського робітничо-колгоспного театру повинен був обслуговувати не лише свій район, а й сусідні – Тростянецький, Краснокутський, Богодухівський (загалом 15 районів Харківщини).

Треба зазначити, що ядром творчого колективу були молоді актори: Л.Березовська, В.Бистрицький, П.Лисак, В.Лисак, Я.Майтюрєнко, Н.Полтавка, М.Коник, М.Ларіна, В.Капуста, К.Козачук (останній у 60-их роках був директором Тернопільського обласного музично-драматичного театру ім. Т.Г.Шевченка). Музичним керівником цього театру стала випускниця Харківської державної консерваторії О.Резникова (до окремих вистав вона писала й музику). Охтирський робітничо-колгоспний театр очолив П.Лисак.

Перший театральний сезон розпочався 25 грудня 1930 року виставою Л.Львова «Вирують дні». Треба зауважити, що початок діяльності Охтирського театру був доволі складним. Перехід від аматорського до професійного мистецтва вимагав від керівництва та акторів докорінної перебудови усієї організаційної структури, забезпечення безперервної діяльності творчих ланок, чіткого визначення ідейно-художньої платформи, на яку міг би опиратися колектив театру.

Тільки двоє з цієї групи – режисер А.Коваль та артистка Н.Полтавка, яка почала свою творчу діяльність як співачка ще у 1912 році – були професійними митцями, усі інші були аматорами з природною обдарованістю та відданістю театральному мистецтву. Особливим талантом вирізнявся актор В.Бистровський, який згодом став ще й художником театру.

«Збереглися в пам'яті його ролі Малоштана у «Диктатурі» М.Микитенка, матроса у «Яблуневому полоні», – згадував у своїх спогадах режисер театру А.Коваль [4]. Та для професійного театру це було недостатньо, оскільки аматорське мистецтво за своєю природою відрізняється від професійного.

У 1932-1936 роках до творчого складу Охтирського театру було запрошено досвідчених акторів. Зокрема, з аматорського театру «Червоний промінь» прийшли актори А.Коляда, Ф.Матковський, з Харківського червонозаводського театру – К.Галайда, Ф.Пономаренко, з Харківського обласного театру ім. І.Франка – Г.Слуцька. Крім вищезазначених акторів, творчий склад театру поповнює велика група випускників театральних навчальних закладів та здібних учасників художньої самодіяльності. Серед них: П.Фоменко, О.Божедан, І.Даниленко, Є.Добровольська, Т.Зінякова, П.Карабінцев, Є.Карабінцева, С.Орловська, Б.Орловський та інші.

У 1933 році колектив Охтирського робітничо-колгоспного театру був підпорядкований Харківському управлінню театрами. Тому він почав отримувати державну дотацію, що вплинуло на покращення матеріально-технічної бази. Потяг до професіоналізму Охтирського театру сприяв тому, що актори та режисери театру «Березіль» зацікавилися ним і почали надавати творчу допомогу. Шефи допомагали складати виставочні плани, надсилали нові п'єси, здійснювали постановки вистав. Серед них: «Бурлака» І.Карпенка-Карого (режисер М.Веселов), «Платон Кречет» О.Корнійчука (режисер М.Новиков).

Творча співпраця двох театрів дала відповідні результати. Рецензенти художньої ради театру високо оцінили виставу «Криголам» Г.Мізюріна (постановка А.Ковалья). Загалом режисер-постановник А.Коваль на охтирській сцені здійснив постановку десяти драматичних творів.

Слід зазначити, що великий тиск на діяльність мистецьких колективів, як і загалом на розвиток культури, мала постанова ЦК ВКП(б) «Про перебудову літературно-художніх організацій» від 23 квітня 1932 р. Це, звичайно, позначилося на репертуарі молодого Охтирського театру. Якщо на початку своєї діяльності колектив театру працював здебільшого над концертними програмами, невеликими одноактними виставами, а режисер А.Коваль здебільшого ставив вистави українських класиків (М.Старицького «Сорочинський ярмарок», І.Котляревського «Наталка Полтавка»), то згодом в репертуарі дедалі частіше почали з'являтися п'єси сучасних радянських драматургів, твори яких базувалися на комуністичній ідеології, проходячи сувору цензуру. У цей час колектив театру здійснив постановки вистав «Дівчата нашої країни» І.Микитенка (1933), «Платон Кречет» О.Корнійчука (1935), «Дума про Британку» Ю.Яновського (1937), а також «Чужа дитина» В.Шкваркіна (1934), «Чудесний сплав» В.Кіршова (1935), «Шестеролюбимих» О.Арбузова (1937) та ін. Потрібно зауважити й те, що не всі ці вистави могли задовольнити зростаючі запити глядачів. Деяким з них бракувало художньої цілісності, яскравих сценічних рішень, деякі були просто недосконалі. У грі деяких акторів часто траплялися прояви аматорського підходу до трактування героїв, театральні штампи, тобто давалася ознака недостатня професійна підготовка акторів, брак сценічної культури в окремих виконавців.

У 1935 році до Охтирського пересувного робітничо-селянського театру запрошують з Харкова художнім керівником режисера Ю.Шнейдермана, а на посаду головного художника – В.Кулика (в минулому сільського вчителя із Запоріжжя). Перші вистави останнього – «Маяк», «Грозний», Л.Карасьова, «Катерина» М.Аркаса, «Наталка Полтавка» І.Котляревського.

Переломним моментом у діяльності Охтирського театру стала постановка п'єси О.Корнійчука «Платон Кречет» (1935), постановником якої був режисер Харківського театру ім. Т.Г.Шевченка М.Новиков, а художнє оформлення здійснив В.Кулик. Головні ролі в цій виставі виконували актори К.Галайда (Платон), Ф.Матковський (Берест), Т.Зінякова (Ліда), В.Бистрицький (Бублик), В.Попов (Аркадій), А.Коляда (Марія Тарасівна). «В центрі сценічних подій стояв головний герой спектаклю Платон Кречет, молодий радянський інтелігент, людина нової, соціалістичної формації. І хоч його образ проявлявся переважно в драматичних ситуаціях, вистава була перейнята світлою, життєрадісною атмосферою, тональність її була бадьора, енергійна», – так писав про виставу завідувач літературною частиною

Тернопільського обласного музично-драматичного театру ім. Т.Г.Шевченка, драматург О.Корнієнко[1, с. 6]. Такий успіх могли зробити лише ті актори, які достатньою мірою володіли високою акторською майстерністю. Адже, вистава була вирішена у жанрі психологічної драми з яскравим лірико-художнім забарвленням, що було новим явищем для колективу.

«Важко сказати, – згадувала у розмові колишня артистка Охтирського театру, виконавиця однієї з ролей вистави Г.Голець, – хто з виконавців був кращий, а хто гірший. Може, вперше за всі роки існування театру на сцені панував ансамбль, коли всі грають добре, вносять свою частку у загальну справу, в загальне звучання вистави. Звичайно, найбільший успіх випав на долю виконавців головних ролей... Але й інші грали добре, не порушуючи ансамблю й не знижуючи досить високого рівня спектаклю» [5].

Видатні майстри української сцени А.Бучма та В.Чистякова двічі виступали на охтирській сцені в головних ролях п'єси «Платон Кречет» у складі Другого пересувного робітничо-селянського театру Харківщини. «Ще й досі пам'ятаю ті дні 1936 року. Радісно бентежить нас вістка, що у виставі охтирчан «Платон Кречет» візьмуть участь Бучма, Чистякова і Макаренко. Вони виконували ролі Платона, Ліди й Бублика. Ми чули добрі побажання і поради харків'ян. Вони окрилювали нас, давали силу до подальшої творчості, посилювали відповідальність перед глядачем. Ми були горді, бо колектив досяг такого рівня виконання, що поруч могли виступати великі майстри сцени» [5].

У 1935 році з виставою «Платон Кречет» О.Корнійчука Охтирський театр взяв участь в обласній олімпіаді у Харкові, але не здобув призового місця. Усі учасники вистави були вражені та розчаровані, деякі актори хотіли покинути театр. Через те керівництво театру невдовзі було змінено – директором театру став А.Тельнов.

У 1937 році Охтирський театр уже був добре відомий у Харківській області. На цей час колектив театру поставив 1102 вистави, які переглянуло 400539 глядачів. Лише в 1935 році під час сільськогосподарської кампанії колектив безпосередньо під час польових робіт показав 24 вистави-концерти, провів 43 бесіди, роз'яснюючи колгоспникам постанови Комуністичної партії та уряду, в районі театр організував 34 аматорські драматичні гуртки.

Постановка п'єси М.Горького «Останні» (1937 р.) була етапною у творчому становленні театру. Ця вистава стала надзвичайно популярною, вона була в репертуарі найкращих театрів Радянського Союзу. Недарма головний режисер Охтирського театру Є.Шнейдерман після її публікації вибрав для постановки саме цю п'єсу. Після прем'єри в пресі прокотилася хвиля статей з позитивними відгуками та рецензіями на виставу. «Театр зумів використати усю силу горьківського реалізму для того, щоб створити «трагічний балаган» буржуазної сім'ї. Режисура та учасники вистави серйозно поставилися до відтворення на сцені художнього задуму п'єси. Більшій частині акторів вдалося подати багатозмістовні горьківські типи» [2]. Автор іншої рецензії наголошував: «Сценічно втілюючи задумане, режисерові Є.Шнейдерману і колективу Другого обласного робітничо-колгоспного театру вдалося справитися з основним завданням – створити переконливий реалістичний спектакль, розкрити і донести до глядача соціальну, психологічну і філософську суть п'єси Горького «Останні», і в цьому найбільша заслуга театру» [3]. Треба зазначити, що схвальні відгуки в пресі отримали й актори – виконавці головних ролей – П.Фоменко (Іван Коломійцев), Ф.Матковський (Яків Коломійцев), Ф.Сластін (Олександр), Д.Островська (Любов), Л.Березовська (Віра), Я.Майтюренко (Петро), В.Хмельницька (пані Соколова), А.Коляда (Софія).

Після вдалого виступу на обласній олімпіаді, де Другий обласний робітничо-колгоспний театр зайняв перше місце і був відзначений грошовою премією та перехідним Червоним прапором Ради профспілок, він взяв участь у Першій республіканській олімпіаді робітничо-колгоспних театрів, яка відбулася в Києві у 1937 році. На суд журі колектив представив дві вистави: «Останні» М.Горького та «Дай серцю волю, заведе в неволю» М.Кропивницького. За підсумками олімпіади, вистава «Останні» посіла перше місце, а постановника Ю.Шнайдермана, художника В.Кулика, композитора О.Резнікову та виконавців головних ролей П.Фоменка, Ф.Матковського, А.Коляду, Я.Майтюренка, В.Хмельницьку було відзначено грамотами та дипломами. Успішно члени журі оцінили й другу виставу.

Протягом 1937 року Охтирським театром було здійснено 8 прем'єр. Цей рік для колективу був знаменним ще й тим, що він вперше звернувся до творчості Лопе де Вега, підготувавши прем'єру його п'єси «Фуенте Овехуна».

Неабиякою подією в театральному житті охтирців стала постановка драми Лесі Українки «Лісова пісня» (1939 р.). Це був свого роду надзвичайний художній поступ у творчій діяльності колективу. Адже «Лісова пісня» – це доволі складна для прочитання п'єса. У ній злилися воедино прекрасна драматургія і висока поезія, реальність та умовність, суворе життя і вигадка. Режисером вистави був заслужений артист УРСР М.Терещенко, художнє оформлення здійснив В.Кулик. У музиці до вистави композитор Б.Яновський використав волинські народні мелодії, записані Лесею Українкою. Вистава вразила глядача чудовим поєднанням високо художньої поезії Лесі Українки з чітко підібраним сценічним рішенням, художніми засобами, глибиною драматичних переживань головних героїв Т.Зінякової в ролі Мавки та Я.Майтюрєнка в ролі Лукаша. Привертала увагу виразовість характерів та вмотивована пластика інших персонажів.

Вистави «Платон Кречет», «Останні», «Лісова пісня» стали своєрідним показником творчих можливостей Охтирського театру. У той час театр гастролював по всій Україні. У 1936-1938 роках творчий колектив побував на гастролях й у Російській Федерації – у містах Сизрань та Єйськ.

У 1939 році з утворенням Сумської області і включенням м. Охтирки до її складу театр змінює назву з Другого обласного робітничо-колгоспного театру на Охтирський драматичний театр ім. Т.Г.Шевченка. Через те частково відбулася заміна творчого складу. Замість вибулих К.Галайди, Є.Добровольської, Г.Слуцької, Д.Островської, П.Фоменка, В.Хмельницької прийшли нові актори – М.Льдова, Є.Любченко, О.Свічкаренко, Г.Світозарова. На посаду художнього керівника замість вибулого Ю.Шнайдермана було призначено режисера О.Льдова.

За наступних десять років своєї творчої діяльності Охтирський драматичний театр ім. Т.Г.Шевченка став одним з кращих робітничо-колгоспних театрів УРСР. До десятилітнього ювілею у новому статусі театр підготував постановку п'єси К.Треньова «Любов Ярова» (режисер О.Льдов, художнє оформлення В.Кулика). Ця вистава стала етапною в художньо-естетичному становленні театру як творчого колективу.

У 1941 році Охтирський театр виїхав на гастролі в Путивль з виставами «Любов Ярова» К.Треньова, «Розлом» Б.Лавреньова, «Маруся Богуславка» М.Старицького. Але гастролі були перервані віроломним нападом фашистської Німеччини на Радянський Союз. Военні баталії порушили творчі плани колективу. Багато акторів-чоловіків було призвано до лав Червоної армії. Це стало приводом для негайної перебудови репертуару, введення у вистави нових акторів.

У вересні 1941 року Охтирський драматичний театр ім. Т.Г.Шевченка в складі 75 чоловік був евакуйований до Казахстану, де продовжував свою творчу діяльність, постійно звертаючись до української класичної драматургії. У 1941-1943 роках знову було поставлено вистави «Назар Стодоля» Т.Шевченка, «Маруся Богуславка» М.Старицького, «Дай серцю волю, заведе в неволю» М.Кропивницького, «Наталка Полтавка» І.Котляревського, «Запорожець за Дунаєм» С.Гулака-Артемовського, «Без вини винуваті» О.Островського. З цим репертуаром артисти виступали перед різними верствами казахського населення. Місцеві жителі надзвичайно тепло приймали українських акторів. «Населення с. Федорівки (тут розмістився театр під час евакуації) і без офіційних повідомлень знало, що приїхав український театр й незабаром показуватиме свої вистави. Після закінчення першого виступу місцеві жителі піднялися на сцену й почалися щирі, гарячі, дружні розмови. Вони розпитували нас, хто ми і звідки, де тепер наші родини, хто з рідних на фронті, чи живий, чи може вже загинув. Серед глядачів було чимало таких, як і ми, евакуйованих. Траплялися й земляки з одної з нами області, а чи з району. Довго не вщухав гомін у театрі. А потім сталося зовсім несподіване. Хтось тихо почав пісню, до нього приєднався ще один голос. А незабаром співали всі – і глядачі, і ми – актори. Разом, об'єднаним хором», – згадував у своїх спогадах колишній актор Охтирського драматичного театру ім. Т.Г.Шевченка М.Голець [1, с. 12].



14 жовтня 1941 року, на Покрову, в Охтирку ввійшли фашисти. Ті актори, які з різних причин не змогли виїхати з театром (О.Майборода, А.Коляда, Г.Голець), залишилися працювати в театрі: у роки окупації німецька влада відновила роботу всіх господарських та мистецьких інституцій (в тому числі й театру). «Перші два ряди в театрі відводилися для німецького начальства. Треба визнати, що німці приходили на усі українські вистави. А коли йшла «Циганка Аза», аншлаги були завжди», – згадувала у своїх спогадах актриса Тернопільського обласного музично-драматичного театру ім. Т.Г.Шевченка Ганна Голець [6].

Неможливо обминути увагою й той факт, що саме в період окупації в Охтирці жив і працював у театрі художником-сценографом письменник Іван Багряний. Досі в м. Охтирці переповідають історію, яка сталася у театрі під час війни з відомим на сьогодні письменником. І.Багряний намалював для театру нову завісу, на якій було зображено сліпуче сяйво сонця з променями, земля оздоблена великими колосками й сиві, білі і чорні хмари. Незвичайна завіса викликала негативну реакцію німецької влади. Через те І.Багряний був заарештований у 1942 році на два місяці. Уникнути подальшого арешту вдалося лише тому, що важко було довести, де ж насправді на сцені був Схід, а де Захід.

У січні 1944 року Охтирський драматичний театр ім. Т.Г.Шевченка повернувся в Україну, до рідного міста, де продовжував радувати місцевих жителів постановками нових вистав «Навала» Л.Леонова, «Російські люди» К.Симонова.

Після визволення України від німецько-фашистських загарбників Охтирський драматичний театр ім. Т.Г.Шевченка був переведений на Тернопільщину. 1 червня 1945 року на базі Охтирського українського драматичного театру ім. Т.Г.Шевченка був створений Тернопільський український музично-драматичний театр ім. Т.Г.Шевченка, який останнім часом носить назву Тернопільський академічний обласний український драматичний театр ім. Т.Г.Шевченка.

Отже, історія Тернопільського академічного обласного українського драматичного театру ім. Т.Г.Шевченка, без сумніву, бере свій початок з часу утворення Другого обласного робітничо-колгоспного театру Харківщини, що пізніше був реорганізований в Охтирський український драматичний театр ім. Т.Г.Шевченка, й своєю творчою безперервністю продовжує його. Традиції високого художнього рівня, які були закладені головним режисером Ю.Шнайдерманом, гідно примножувалися протягом наступних десятиліть і сьогодні є головним критерієм цієї діяльності.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Корнієнко О.З. Тернопільський театр імені Т.Г.Шевченка /О.Корнієнко – К: Мистецтво, 1980. – 102 с.
2. Ладоха В. «Останні» (гастролі Харківського обласного державного театру української драми) /В.Ладоха // Більшовицька зброя. – 1937. – 10 червня.
3. Легкодух Д. «Останні» /Д.Легкодух, Ф.Стеценко // За комуністичне життя. – 1938. – 26 травня.
4. Медведик П.К. Вони були першими /П.Медведик // Вільне життя. – 1980. – 22 жовтня.
5. Медведик П.К. Незабутне: [Інтерв'ю від фундаторів Охтирського українського театру ім. Т.Г.Шевченка – акторів Г.І.Голець та А.П.Коляди] /П.Медведик // Вільне життя. – 1980. – 29 жовтня.
6. Садовська Г. Хай усміхнеться сотня літ /Г.Садовська // Вільне життя. – 2000. – 15 лютого.

УДК 792.023 (477)

В.А.ХІМ'ЯК

### КАЗИМИР СІКОРСЬКИЙ – МАЙСТЕР ТЕАТРАЛЬНОЇ СЦЕНОГРАФІЇ

*Охарактеризовано творчу постать відомого українського сценографа, головного художника Тернопільського обласного академічного драматичного театру ім. Т.Г.Шевченка, заслуженого діяча мистецтв України Казимира Броніславовича Сікорського.*

*Проаналізовано його основні творчі здобутки в галузі оформлення вистав українських та зарубіжних драматургів.*

*Ключові слова: сценографія, живопис, ескіз, постановка, портрет, театр.*

В.А.ХИМЯК

### **КАЗИМИР СИКОРСКИЙ – МАСТЕР ТЕАТРАЛЬНОЙ СЦЕНОГРАФИИ**

*Охарактеризовано творческую личность известного украинского сценографа, главного художника Тернопольского областного академического драматического театра им. Т. Г. Шевченко, заслуженного деятеля искусств Украины Казимира Брониславовича Сикорского.*

*Проанализировано его самые главные театральные достижения в области оформления спектаклей украинских и зарубежных драматургов.*

*Ключевые слова: сценография, живопись, эскиз, постановка, портрет, театр.*

V.A.KHYMYAK

### **KAZYMYR SIKORSYI – MASTER OF THEATRICAL STAGING**

*The creative personality of the famous ukrainian scenograph, the main artist of Taras Schewchenko Ternopil regional academic drama theater, Honored Art Worker of Ukraine Kazymyr Sikorskyi is characterized.*

*His main theater achievements in staging the plays of Ukrainian and abroad dramatists are analysed.*

*Key words: scenography, pictorial art, sketch, staging, portrait, theatre*

Серед театральних художників України особливу увагу привертає ім'я відомого тернопільського сценографа, головного художника Тернопільського академічного драматичного театру ім.Т.Г.Шевченка, заслуженого діяча мистецтв України Казимира Броніславовича Сікорського. Протягом останніх десятиліть його творчість як сценографа привертала увагу багатьох режисерів, постановників масових дійств, критиків, діячів та викладачів театрального мистецтва. Насамперед запам'ятовувався його неординарний підхід до вирішення художньої цілісності вистави, зокрема її символічного та ідейно-тематичного наповнення, а особливо художнього зорового ряду вистави. Його творчість є своєрідним джерелом, з якого нуртує дух епохи, в яку жили персонажі тої чи іншої вистави.

Питанням дослідження творчості сценографа К.Б.Сікорського займалися в основному місцеві театрознавці, журналісти та любителі Мельпомени. Серед них: М.Форгель, Т.Удіна, Г.Садовська, В.Собуцька, Л.Островська, Ж.Попович та ін. Більш глибоко секретами сценографічної діяльності митця ніхто до тепер не займався.

Мета статті – проаналізувати основні творчі здобутки К.Б.Сікорського в галузі оформлення вистав українських та зарубіжних драматургів.

К.Б.Сікорський працює в Тернопільському академічному обласному драматичному театрі ім. Т.Г.Шевченка з 1974 року. З цього часу він в основному готував декорації до тих вистав, які планувалися до постановок. Власне це були ті вистави, на яких формувався світогляд молодого художника сцени, його власне бачення зовнішнього оформлення вистав. З відстані часу хочеться говорити про вплив його світогляду, мистецтва сценографії, живопису, скульптури на театральний процес, а також на тих режисерів акторів, які були з ним поруч впродовж багатьох років і які зарядилися його художньо-естетичним смаком на все життя.

Незабутньою в творчому доробку Майстра стала вистава «Платон Кречет» О. Корнійчука, режисером якої був Микола Стефурак (1974 р.). Декорації К. Сікорського в процесі репетицій імпонували багатьом акторам. За його баченням, сцена була поділена на сектори, а кожен із них був обствлений високими «ставками» білого кольору, розписаними новаторським на той час «короїдом». Ці «ставки» на диво були водночас і монументальними, і легкими. Та в їх розміщенні зачалося неповторне сприйняття – вони ніби летіли над площиною сцени і гілка квітучої яблуні, що розміщена за вікном, здавалось, розмовляла з Всесвітом. Дещо незручними були східці, якими важко було ходити. Та попри те візуально, все було зрозуміло, і що найголовніше – в цій дивній конструкції була прихована доволі глибока символіка.

Після здачі та обговорення художньою радою вистави відбулася зустріч двох акторів театру, режисера-постановника із художником у його кабінеті-майстерні (а це було

1 листопада 1974 року). Серед них: заслужений артист України Анатолій Бобровський, режисер-постановник вистави Микола Стефурак, сценограф Казимир Сікорський та В'чеслав Хім як – виконавець ролі Платона Кречета. Кожен із них у сценічному оформленні відчував щось нове – оновлення українського театру, вихід його за межі усталеного побутовізму.

Казимир Сікорський сам іноді не може пояснити, звідки в нього з'являється зовнішнє та внутрішнє відчуття організації сценічного простору. Це все може пояснити лише самозаглиблення в дитячий та юнацький світи... Його любов до художньої творчості проявилася ще в дитинстві, яке було нелегким. Він разом з матір'ю перебував у німецьких концтаборах. Навіть там він ліпив з глини різні фігурки, малював, де тільки можна було.

У біографії К. Сікорського є дуже красномовний епізод: у зв'язку з хворобою матері він залишає роботу в «Київторгрекламі» і перебирається в 1963 році до рідного міста Шумська. У ті роки переживає своє творче піднесення Шумський народний театр. Згідно з рішенням ЮНЕСКО 1964 рік було оголошено роком відзначення 150-річчя від дня народження Тараса Шевченка. Художні колективи Тернопілля активно готувалися відзначити ювілейну дату Кобзаря. Режисер Василь Скрип'юк задумав поставити «Оптимістичну трагедію» В. Вишневецького. Художником запросили К. Сікорського, а згодом доручили йому головну чоловічу роль – матроса Олексія. Вистава мала значний художній резонанс, виборола на обласному огляді-конкурсі право на показ в м. Києві. Колектив Народного аматорського театру нагородили Почесною грамотою Президії Верховної Ради УРСР.

Ось спогад О. Казимира про виставу «Оптимістична трагедія»: «У виставі глядач з неослабним інтересом стежить за повною динамізму, напруженою дією, природним, без нагашу і штампів, виконанням, суворою і мужньою музикою. Усі симпатії кваліфікованої аудиторії, яка заповнила театральне приміщення оперної студії, де відбувалася вистава, були на боці акторів, які насмілилися винести на суд столичного глядача свою працю, не боячись порівнянь з виставою театру ім. І.Франка. Цілком заслужений успіх і високі нагороди випали на долю колективу і його художнього керівника В.Скрип'юка (медпрацівника за фахом, нині – заслуженого працівника культури України), художника вистави й водночас виконавця ролі Олексія – К. Сікорського...» [1, с. 37]. Хтозна, чи не втратив театр талановитого актора, та доля розпорядилася по-іншому – він став театральним художником.

На початку 80-х років ХХ століття Тернопільський, тоді ще музично-драматичний, театр ім. Т. Шевченка переживав не кращі часи. Пішли на пенсію ряд майстрів сцени: народний артист України С.Онупко, заслужена артистка України С.Коваль, артисти Г.Голець, І.Яроцький, головний художник театру, заслужений діяч мистецтв України С.Данилишин, переїхав до Ужгорода головний режисер театру, народний артист України Ярослав Геляс, забравши з собою групу акторів.

Саме в цей час на посаду головного художника було запрошено Казимира Броніславовича Сікорського. І хоча першою виставою, до якої йому довелося придумувати сценографію, було «Весілля в Малинівці» Л. Юхвіда (режисер – заслужений артист України Юрій Авраменко (вистава поставлена в 1974 р.), справжнім його дебютом в театрі стала вистава «Під золотим орлом» Я.Галана (режисер – заслужений артист України Павло Загребельний). Ця робота засвідчила, що до театру прийшов зрілий мистець, для якого характерне філософське осмислення минулого та сучасного. Поєднання цих двох начал витворювало парадигму цілісності і навіть закономірності зигзагів історії.

Тему зародження тоталітаризму, антигуманної суті війни і фашизму художник продовжує втілювати у виставі «Кар'єра Артуро Уї» Б.Брехта (режисер – заслужений артист України Анатолій Боровський, 1975 р.). Це була подія в театральному житті, яку гідно поцінувало журі Всесоюзного фестивалю драматургії НДР (1975 р.). Режисер А.Бобровський, сценограф К. Сікорський, виконавець головної ролі В.Хім'як були відзначені високими нагородами і дипломами фестивалю.

Сценографію вистави «Кар'єра Артуро Уї» художник Б.Сікорський вирішив простими та органічними для неї засобами. Сцена – покинутий стадіон. У центрі постійна установка – суддівський стовп. Освітлення пронизливе, що створює середовище, вороже людині. Колористична монохронність оформлення різко й рельєфно підкреслювала, як у плакаті чи в

публіцистичній графіці, громадянську спрямованість вистави, акцентувала її соціальні мотиви.

Ось свідчення завідувача літературною частиною театру, письменника, заслуженого працівника культури України Олекси Корнієнка: «Режисер А.Бобровський спільно з художником К.Сікорським насамперед знаходять яскравий сценічний образ спектаклю. Це образ балагана, ярмаркового театру, в якому й розігруються перипетії моторошної трагікомедії. Саме такі асоціації викликає у нас арена стадіону, яка чимось нагадує давньоримський стадіон, де відбувалися криваві поєдинки гладіаторів; пошарпане полотнище, котре являє собою ніби завісу ярмаркового балагана».

Перших десять років роботи художником-постановником в театрі дали можливість К.Сікорському адаптуватися до специфіки випуску вистав, особливостей та творчих уподобань режисерів, проникнути в жанрову та стилістичну таїну авторів. З Анатолієм Горчинським опановував різножанрову музичну стихію вистав, філософське підґрунтя – з Анатолієм Бобровським, широку романтичну театральність – з Павлом Загребельним. Це були драми, музичні комедії, дитячі казки.

За це десять років роботи в театрі сформувалося прагнення «створити свій світ», драматичний, абсурдний, гостропроблемний, легкий і світлий, суворий і нещадний, казковий і театралізований, де враження від реальності ставали лише поштовхом до їх інтерпретації, що окреслює всю творчість художника. Порівняння його ранніх постановок із тими, що сьогодні йдуть на сцені театру, дає можливість побачити еволюцію творчого пошуку Майстра: від логічних побудов – до всебільшої емоційної відкритості, від стриманості і строгості засобів – до кольору, до живопису, у яких він бачить невичерпне «джерело театральності».

Процес народження майбутньої вистави в майстерні художника нагадує роботу актора над роллю. Він постійно супроводжується сумнівами, страхом, безпорадністю. І лише тоді можна знайти те, що, здавалось би, знайти уже неможливо. Казимир Броніславович уміє приховувати тривоги за мовчазною суворістю. Він часто любить повторювати: «Якщо мистецтво – це форма пізнання світу, то художник – це той, хто вишукує засоби для її передачі» [3 ст.56].

У театральних ескізах К.Сікорського розкривається важлива особливість, необхідна в мистецтві оформлення вистави, – театральне мислення. Воно виявляється і в тривимірній побудові простору сцени, і в продуманій композиції, а головне – в образності рішення, задекларованого драматургом та режисером. Професійне володіння засобами театральної виразності виявив художник, зокрема, у постановках на історичну тематику – «Данило Галицький» В.Фащука (за А.Хижняком, режисер Анатолій Боровський, 1986 р.), «Роксолана» Г.Бодикіна (за П.Загребельним, режисер Павло Загребельний, 1985 р.), «Рядові» О.Дударєва (режисер Анатолій Горчинський, 1985 р.), «Маруся Богуславка» М.Старицького (режисер Павло Загребельний, 1993 р.) та ін.

К.Сікорський особливо любить історичну тематику в театральному мистецтві. Йому вдається відтворювати правдивий, опоетизований монументально-романтичний і водночас глибоко особистісний світ історичної постаті, вдало використовуючи матеріал, колористику, проявляючи глибоке пізнання матеріальної та духовної культури епохи. Його декорації дихають минулим і мають незриме переплетення з сучасністю. Захоплення Майстра минулиною часто затягує випуск вистави. Художник продовжує роздумувати про час, перебуваючи там, продукуючи своєрідні живописні послання до себе сущого. Це, так би мовити, «необов'язкова програма». Образність княжих часів покладена в цикли «Балада про Карпатську Русь», «Монгольська навала», триптих «Володимир Великий». Казимиру Сікорському вдається легко і невимушено передати на полотні те, що найважче, – дух особистості, часу. Історичні постаті на його полотнах вражають не атлетичними параметрами, а гармонією і величчю духа, поступу, діянь. Він, тонкий знавець людської сутності, витворює цілу галерею портретів як живописних, так і скульптурних: «Після «Мертвих душ» (Микола Гоголь), Пабло Пікассо, Пабло Неруда, Данило Галицький, Володимир Маяковський, Лев Толстой, актор і режисер Павло Загребельний, Сальвадор Альєнде. На портретних та

живописних роботах майстер ніколи не ставить дати, бо, як він сам стверджує, робота над ними не припиняється.

У портретних творах митця цікавлять внутрішні властивості характеру, що їх особистість зберігає у будь-яких ситуаціях. Не намагаючись вияскравити портретованого, художник творить образи, від яких віє непідробною шляхетністю. Вони живуть у своєму світі. Чимось ці персонажі нагадують постаті у творах доби італійського Відродження. Та попри всю загадковість і символічність портретів К. Сікорського їхнє змістове наповнення доступне глядачеві. Якщо й присутня загадка чи таємниця, вона слугує художнику, щоби запросити до споглядання, до роздумів про вибагливий і дивовижний світ, у якому живе людина.

Особливе ставлення у Казимира Сікорського і до театрального костюма. Не часто його ескізи дають уявлення про крій і матеріал. Йому важливіше кольором, пластикою, манерою виразити своє розуміння образу. Такий ескіз – не стільки проект костюма, скільки образ театрального персонажа, зерно майбутньої ролі.

Робота Казимира Сікорського над виставами з різними режисерами часто переростала у добру дружбу, що ставала підґрунтям для творення цікавих, оригінальних і самобутніх вистав.

Цікавою виявилася сценографія до вистави «Моя професія – синьйор з вищого світу» Дж.Скарначі та Р.Тарбузі, режисер – народний артист України Павло Загребельний (1983 р.). Здавалось би, глибокий «колодязь» квартири Леонідо Папагатто мав викликати атмосферу «бідних людей» Ф.Достоевського, та художник тільки йому відомим способом вдихнув у цю убогість елемент доброго гумору і навіть іронії.

Саме з Павлом Загребельним, окрім згаданих вистав, були створені К.Сікорським «Голубі олені» О.Коломійця у болгарському місті Слівені (1977 р.), «Без язика» О.Корнієнка за В.Короленком (1979 р.), «Піднята цілина» за М.Шолоховим (1981 р.), «Закон вічності» Н.Думбадзе (1982 р.), «Тріумф кохання» Г.Пфайфера (1984 р.), «Кайдашева сім'я» О.Корнієнка за І.Нечуєм-Левицьким (1988 р.) та ін. Значну кількість цікавих робіт було створено із заслуженим артистом України Анатолієм Боровським: «Привиди» Г.Ібсена, «Грушенька» І.Штока (1982 р.), «Поріг» О.Дударєва (1984), «На одинці з долею» В.Босовича (1987), «Циганський барон» І.Штрауса (1996) «Мартин Буруля» І.Карпенка-Карого (2003); народним артистом України Анатолієм Горчинським: «Я завжди посміхаюсь» Я.Сегеля (1975), «Кравцов» О.Коломійця (1976), «Піна» С.Міхалкова (1977), «Поки живу – люблю» Ю.Мушкетика (1980), «Сільва» І.Кальмана (1986), «Вісім люблячих жінок» Р.Тома (1980). Хіба можливо все згадати?

Нові грані обдарування Казимира Сікорського відкрила дружба і співпраця з головним режисером Тернопільського обласного академічного драматичного театру ім. Т.Г.Шевченка, народним артистом України Олегом Мосійчуком. Поетична метафористика «Лісової пісні» Лесі Українки (2001 р.) спонукала художника до пошуків нового способу освоєння сценічного простору. Може, саме в сценографії безсмертної Лесиної феєрії, а згодом у виставі «Тіль Уленшпігель» Г.Горіна (за Ш.де Костером, 2002 р.), «Сльози Божої Матері» О.Мосійчука (за романом У.Самчука «Марія», 2008 р.) найповніше реалізувалося людське кредо художника Сікорського.

А багатолітня дружба з художнім керівником Львівського національного драматичного театру ім. М.Заньковецької, народним артистом України, лауреатом Національної премії імені Т. Шевченка Федором Стригуном вилася у К.Сікорського ностальгією за минулим у «Суєті» (1992 р.) та кошарою для «нових українців» у «Хазяїні» І.Карпенка-Карого (1994 р.), романтику карпатських пейзажів «Гуцулки Ксені» Я.Барнича (1998 р.), а також трагедійну сценографію «Маклени Граси» М.Куліша (2001 р.), що нагадувала знайдений малюнок олівцем, загублений художником у дощову осінню погоду. Тонке плетиво реальності з ірреальністю, яке витворювало особливу атмосферу Кулішевої та Стригунової вистави. Гра світла й тіні, а іноді й темряви посилювали передчуття трагедії. А нещодавно творчі побратими Ф.Стригун та К.Сікорський подарували тернополянам перлину національної класики – «Наталку Полтавку» І. Котляревського (2010 р.).

«Найбільше щастя – жити в єднанні з природою, радіти свіжому чистому повітрю, смаку щойно достиглих і зірваних власноруч плодів, доторку травички, листочків до долонь,

пестошам теплого вітерця, співу пташок»...[4]. Це найпотаємніше життєве і творче кредо художника-майстра. Якщо це відчуває людина – вона не біоробот, вона здатна жити й дихати на повні груди, вбираючи кожною клітинкою свого тіла красу природи. А якщо ця людина – митець, якому під силу увічнити ці почуття, передати іншим свою насолоду, то цій людині відкриється найпотаємніший сенс буття на землі. Цими почуттями і настроями пронизані пейзажні полотна К.Сікорського «Ідилія ранку», «Там три верби», «Передчуття» та інші. Енергетика живописного пензля несе у Казимира Сікорського особливі згустки емоцій. І не зовсім важливо, що намальовано, а цінно те, що бачимо: деталі, мазок Майстра, який приковує і збуджує людську уяву, викликає потребу думати.

Майже чотири десятиліття в Тернопільському академічному драматичному театрі ім. Т.Шевченка живе сценографія Казимира Сікорського. Майже щовечора відкривається завіса і з глядачами, крім акторів, розмовляє художник. Його роботи завжди впізнають. Мова його чітка і правдива, мудра і розважлива, схвильовано метафорична і ранима, іноді делікатно провокаційна, але без тіні зверхності. Його творчість – декорації до вистав, скульптура, живописні полотна змушують вдивлятися в пракорінь людської сутності.

Отже, творчість Казимира Сікорського як головного художника Тернопільського академічного драматичного театру ім. Т.Шевченка насамперед пронизана глибоким змістовним наповненням, розумінням суті тої чи тої вистави, виведенням на символічний рівень сприймання. У ній відсутня декларативність, спрощений підхід до художнього прочитання, нарочита апофеозність. Кожна вистава, до якої К.Сікорський зробив сценографію, захоплює глядача неординарністю художньої думки, символізмом й глибоким проникненням в ідею твору. Все це засвідчує високий талант сценографа Сікорського, його свіже й проникливе прочитання нових вистав.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Казимиров О. Б'ють джерела народних талантів /О.Казимиров //Театральна культура. – Київ: Мистецтво, 1968. – С. 37.
2. Корнієнко О. Тернопільський театр ім. Т.Г. Шевченка /О.З.Корнієнко. – К.: Мистецтво, 1980. – 102 с.
3. Попович Ж. Творчість без чернетки /Жанна Попович // Тернопіль вечірній. – 2005. – 23 листопада.
4. Сікорський К., Форгель М. У театрі головне – театр! /Казимир Сікорський, Михайло Форгель: Просценіум. Театрознавчий журнал. - № 1-2 (11-12). – 2005. – С. 51-57.

УДК 792.075 (73)

Г.В. ГАЛАЦАН

#### АМЕРИКАНСЬКИЙ НЕПРИБУТКОВИЙ ТЕАТР: МОЖЛИВОСТІ ЗАСТОСУВАННЯ ДОСВІДУ

*У статті досліджено досвід діяльності неприбуткових театрів в Сполучених Штатах Америки.*

*Проаналізовано можливості застосування організаційно-економічного досвіду в українських умовах.*

*Проведений аналіз діяльності американських неприбуткових театрів, спираючись на роботи Валері Морріс, викладача Університету Чарльстона; Денніса Річа, декана факультету мистецтва та мас-медіа в Колумбійському Коледжі, Чікаго; Франсуа Кольбера «Маркетинг культури та мистецтва», Стівена Ленглі «Театральний менеджмент і продюсерство» та ін. Некомерційні театри США концентрують свою увагу більше на художніх, ніж на комерційних цілях, і саме це споріднює їх з українськими неприбутковими театрами.*

**Ключові слова:** *Американський неприбутковий театр, некомерційна організація, маркетинг у мистецтві, фандрейзинг, зарубіжний досвід.*

пестошам теплого вітерця, співу пташок»...[4]. Це найпотаємніше життєве і творче кредо художника-майстра. Якщо це відчуває людина – вона не біоробот, вона здатна жити й дихати на повні груди, вбираючи кожною клітинкою свого тіла красу природи. А якщо ця людина – митець, якому під силу увічнити ці почуття, передати іншим свою насолоду, то цій людині відкриється найпотаємніший сенс буття на землі. Цими почуттями і настроями пронизані пейзажні полотна К.Сікорського «Ідилія ранку», «Там три верби», «Передчуття» та інші. Енергетика живописного пензля несе у Казимира Сікорського особливі згустки емоцій. І не зовсім важливо, що намальовано, а цінно те, що бачимо: деталі, мазок Майстра, який приковує і збуджує людську уяву, викликає потребу думати.

Майже чотири десятиліття в Тернопільському академічному драматичному театрі ім. Т.Шевченка живе сценографія Казимира Сікорського. Майже щовечора відкривається завіса і з глядачами, крім акторів, розмовляє художник. Його роботи завжди впізнають. Мова його чітка і правдива, мудра і розважлива, схвильовано метафорична і ранима, іноді делікатно провокаційна, але без тіні зверхності. Його творчість – декорації до вистав, скульптура, живописні полотна змушують вдивлятися в пракорінь людської сутності.

Отже, творчість Казимира Сікорського як головного художника Тернопільського академічного драматичного театру ім. Т.Шевченка насамперед пронизана глибоким змістовним наповненням, розумінням суті тої чи тої вистави, виведенням на символічний рівень сприймання. У ній відсутня декларативність, спрощений підхід до художнього прочитання, нарочита апофеозність. Кожна вистава, до якої К.Сікорський зробив сценографію, захоплює глядача неординарністю художньої думки, символізмом й глибоким проникненням в ідею твору. Все це засвідчує високий талант сценографа Сікорського, його свіже й проникливе прочитання нових вистав.

### ЛІТЕРАТУРА:

1. Казимиров О. Б'ють джерела народних талантів /О.Казимиров //Театральна культура. – Київ: Мистецтво, 1968. – С. 37.
2. Корнієнко О. Тернопільський театр ім. Т.Г. Шевченка /О.З.Корнієнко. – К.: Мистецтво, 1980. – 102 с.
3. Попович Ж. Творчість без чернетки /Жанна Попович // Тернопіль вечірній. – 2005. – 23 листопада.
4. Сікорський К., Форгель М. У театрі головне – театр! /Казимир Сікорський, Михайло Форгель: Просценіум. Театрознавчий журнал. - № 1-2 (11-12). – 2005. – С. 51-57.

УДК 792.075 (73)

Г.В. ГАЛАЦАН

### АМЕРИКАНСЬКИЙ НЕПРИБУТКОВИЙ ТЕАТР: МОЖЛИВОСТІ ЗАСТОСУВАННЯ ДОСВІДУ

*У статті досліджено досвід діяльності неприбуткових театрів в Сполучених Штатах Америки.*

*Проаналізовано можливості застосування організаційно-економічного досвіду в українських умовах.*

*Проведений аналіз діяльності американських неприбуткових театрів, спираючись на роботи Валері Морріс, викладача Університету Чарльстона; Денніса Річа, декана факультету мистецтва та мас-медіа в Колумбійському Коледжі, Чикаго; Франсуа Кольбера «Маркетинг культури та мистецтва», Стівена Ленглі «Театральний менеджмент і продюсерство» та ін. Некомерційні театри США концентрують свою увагу більше на художніх, ніж на комерційних цілях, і саме це споріднює їх з українськими неприбутковими театрами.*

**Ключові слова:** *Американський неприбутковий театр, некомерційна організація, маркетинг у мистецтві, фандрейзинг, зарубіжний досвід.*

**АМЕРИКАНСКИЙ НЕПРИБЫЛЬНЫЙ ТЕАТР:  
ВОЗМОЖНОСТИ ПРИМЕНЕНИЯ ОПЫТА**

*В статье исследовано деятельность некоммерческих театров в Соединенных Штатах Америки.*

*Проанализировано возможности применения организационно-экономического опыта в украинских условиях.*

*Проведен анализ деятельности американских некоммерческих театров, использованы работы Валери Моррис, преподавателя Университета Чарльстона; Денниса Рича, декана факультета искусств и масс-медиа в Колумбийском Колледже, Чикаго; Франсуа Кольбера «Маркетинг культуры и искусств», Стивена Ленгли «Театральный менеджмент и продюсерство» и др. Некоммерческие театры США концентрируют свое внимание больше на художественных, чем на коммерческих целях, и именно это их объединяет с украинскими некоммерческими театрами.*

**Ключевые слова:** *Американский неприбыльный театр, некоммерческая организация, маркетинг в искусстве, фандрейзинг, зарубежный опыт.*

H.HALATSAN

**AMERICAN NON-PROFIT THEATRE:  
THE POSSIBILITY OF USING THE EXPERIENCE**

*In this publication I explored the experience of non-profit theatres in United States of America.*

*Analyzed the possibility of using the experience of American Theatres in Ukraine, is based on works of our American colleagues: Valery Morris, who is working at University of Charleston; Dennis Rich, the head of department of art and mass-media management at Columbia College in Chicago; Francois Kolber «Marketing culture and the arts»; Stephen Langley «Theatre management and production in America». I am interesting in American non-profit theatres, because the main attention there concentrates on artistic, but non commercial purpose, and this approach makes it look like Ukrainian non-profit theatre.*

**Key words:** *American non-profit theatre, non-commercial organization, marketing in art, fundraising, foreign experience.*

Неприбуткові театри США цікавлять саме тим, що концентрують свою увагу більше на художніх, ніж на комерційних цілях, і саме це споріднює їх з українськими неприбутковими театрами. Ця стаття присвячена детальному дослідженню практичного досвіду неприбуткового театру в Америці, показано позитивні та негативні сторони таких театрів; визначені основні напрямки діяльності та поетапно розглянута схема внутрішніх та зовнішніх взаємовідносин у неприбутковій театральній організації. Дослідивши матеріали про цей театр, можна сформулювати основні можливості використання цікавого й корисного досвіду в українських умовах.

Дослідженням цієї проблеми займалися українські та зарубіжні вчені: Стівен Ленгли, Франсуа Кольбера, Олександр Гриценко, Коннорс Трейсі Д., Кріммінс Джеймс К., Кайл Мері, Доерті Керол, Горвіц Терн, Лівенс Томас Р., Олек Говард, Петерсон Ерік, Рейд Ф., Вольф Томас, Зенні Гірауд Восс, Глен Б. Восс, Кристофер Шафф, Ілана Б. Роуз.

Мета статті – визначити специфіку розвитку американського неприбуткового театру, основні напрямки діяльності театрів. Для досягнення поставленої мети визначені такі конкретні завдання: по-перше, це вивчення у хронологічній послідовності всіх важливих подій у культурному житті Америки; по-друге, визначення умов для створення американського національного театру шляхом адаптування зарубіжного досвіду до особистих умов; по-третє, вивчення законодавчої бази наукових теорій та практики функціонування неприбуткових театрів Америки; і, нарешті, усвідомлення можливостей застосування організаційно-економічного досвіду в українських умовах.



У сучасній Америці, де існують монументальні центри виконавських мистецтв з їх привабливими мюзиклами, автоматизованими сценами, блискучими ефектами та астрономічними бюджетами, театральний процес складається, як і раніше, з чотирьох етапів: творчий задум (ідея, п'єса, сценарій); особа для втілення задуму (актор, танцюрист, співак і т.ін.); сценічний майданчик для реалізації задуму (театр, кафе, магазин, комора, вулиця, лісова галявина); аудиторія (глядач) – органічна складова театрального дійства [1].

У Сполучених Штатах Америки поступово утворилася і зараз існує система недержавних театральних компаній, які мають у власності приміщення та невеликий постійний штат технічного та обслуговуючого персоналу. Акторів наймають на роботу за контрактами Асоціації Рівноправних Акторів, які є її членами.

Неприбуткові організації можна згрупувати так: мистецтво (культурні організації; освітні організації; екологічні організації; організації охорони здоров'я; міжнародна допомога та допоміжні організації); державна політика (соціальні програми; релігійні організації; соціально-службові організації).

Керівництво неприбуткових театрів має чотири різновиди: компанія, влада в якій зосереджена у руках однієї людини (нап., Американ Консерваторі Тієтр, художній керівник Кері Перлофф); компанія, котрою керує рада (нап., театр Вівіан Бомонт Тієтр, створений в Центрі підтримки виконавського мистецтва А. Лінкольна у Нью-Йорку); компанія, якою одноосібно керує менеджер (нап., театр Кафе Сіно, очолюваного Джо Сіно); акціонерне керівництво (нап., Лівінг Тієтр, Мабу Майнз та ін., організовані як колективна власність).

Найпоширеніша структура вищої керівної ланки, яка існує сьогодні в театрах (Серкл Тієтр ін Форест, Гудмен Тієтр, Акторс Тієтр, Нью-Йорк Шекспір Фестивал, Американ Реперторі Тієтр), створена за принципом, коли різні люди виконують три керівні функції. Менеджер-директор може бути підпорядкований художньому керівникові, який звітує перед радою. В багатьох випадках обидва відповідають перед радою і мають рівний статус [2].

Саме за такої системи можна досягнути великого успіху неприбуткової театральної компанії, але не потрібно забувати про те, що кожен повинен робити свою роботу: художній керівник має концентрувати свою увагу на професіоналізмі театральної постановки, сприяти мистецькому розвитку театральної компанії; менеджер має нести фінансову та юридичну відповідальність за театральну компанію; рада піклувальників має корегувати обстановку й регулювати посади, зарплати і відповідальність, виходячи з інтересів компанії та її працівників [3].

Для того, щоб створити неприбуткову компанію, насамперед засновник має для себе сформулювати місію, котра фігуруватиме в документах компанії, податкових паперах, заміна яких – нудна й коштовна справа. Треба бути особливо уважним при складанні письмових документів, оскільки від цього залежить, чи буде наданий театру статус неприбуткового. Якщо документи складені неправильно, отримання статусу може затягнутися. Наприклад, якщо метою компанії є обслуговування шкіл або вона організована на колективних засадах, тоді її політика міняється, і компанії надається інший статус. Отже, компанія повинна чітко визначити цілі ще до початку юридичного оформлення.

За приклад можна взяти місію, котра була сформована Ханай Гейогамас Нейтів Американ Тієтр Енсембл (Hanaui Geiogamah's Native American Theater Ensemble):

Метою Ханай Гейогамас Нейтів Американ Тієтр Енсембл є відродження індіанської культури і донесення її до всіх верств американської публіки, створення оригінальних постановок на основі творів індіанських авторів. Ханай Гейогамас Нейтів Американ Тієтр Енсембл буде демонструвати кращі зразки індіанської культури.

Визначення місії для театральної компанії – важлива річ. Вона підказує учасникам, публіці, інвесторам і критикам, на що сподіватися і як оцінювати результати діяльності компанії.

За даними Внутрішнього реєстраційного коду (IRS code) чисельність благодійних організацій, що подають річні звіти до податкової інспекції, збільшилася з 82 048 у 1975 р. до 180 931 у 1995 р. І це тільки за 20 років. А за даними Хронікал оф Філантропі (The Chronicle of

Philanthropy) в цей же період кількість неприбуткових організацій у США збільшилася з 26 889 до 47 983 [5].

Одним з найголовніших чинників успішної роботи театральної компанії є діяльність ради піклувальників. Люди, які входять до її складу, мають мати різнобічне бачення на проблеми, які виникають у процесі роботи. Бути членом ради – це не почесне звання, це щоденна копітка робота над створенням високопрофесійного продукту в театрі.

*Основна рада піклувальників.* При створенні ради піклувальників необхідно обрати кількісний склад її учасників. Законом передбачено тільки 3-4 обов'язкові посади: президента, віце-президента, секретаря і скарбника. Обмежень щодо загальної кількості членів ради немає. У театральних організаціях, щорічний бюджет яких становить до 5 мільйонів доларів, чисельність ради складає від 15 до 25 членів. Чимало неприбуткових компаній мають невеликі ради, членами якої є родичі, друзі та знайомі. Але для функціонування професійного театру необхідне професійне керівництво, особливо це стосується пошуку коштів.

До обов'язків ради піклувальників входить: фінансовий контроль, маркетинг, пошук коштів, організація творчого процесу, планування тощо. Бажано, щоб до складу ради входило як мінімум дві людини, які є експертами з цих питань. Таким чином, вирішується багато повсякденних проблем, адже професіонал у своїй справі має налагоджені зв'язки, котрими повинен користуватися мудрий керівник. Ради, що складаються з 8 членів і більше, повинні мати виконавчий комітет, уповноважений оперативно діяти без згоди усього складу ради.

До складу ради мають також входити професіонально причетні до театру люди, котрі розуміються на мистецтві достатньою мірою, щоб на їх авторитетну думку могли спиратися інші члени ради, яким не обов'язково мати театральну освіту.

Ще один важливий момент існування ради – термін її діяльності. У більшості випадків неприбуткові компанії назначають раду на безстроковий період, але, на думку експертів, членство в раді не має перевищувати 3-5 років. В іншому випадку довготривалість членства може призвести до застою та неспроможності введення інновацій, коли це необхідно.

У новоствореній театральній компанії члени ради призначаються організатором установи, але нові члени ради обираються вже існуючими. Рекомендувати на вакантне місце може кожен з діючих членів ради піклувальників. Після реєстрації в місцевих органах влади основний склад ради дуже важко змінити.

Малі ради чи консультативні групи створюються з метою пошуку інноваційних течій. Як правило, до її складу входять молоді недосвідчені люди, які працюють на благодійній основі. Вони не мають юридичних повноважень, не прийматимуть рішень і можуть не мати особливих стосунків з основною радою. Проте це – прекрасний засіб залучення більшої кількості волонтерів до роботи в компанії не як стажистів або учнів, а як людей, що регулярно відвідують вистави разом зі своїми друзями, організовуючи (як «принаду») вечірки після вистав. Малі ради регулярно проводять бізнес-збори для здійснення таких заходів. Вони можуть також розробляти рекламні прийоми, бенефіси та інші особливі події. Зараз, коли джерела урядової і корпоративної підтримки мистецтва виснажуються, будь-яка локальна, але ефективна стратегія – корисна. Професіональні оперні компанії і симфонічні оркестри мають чималий досвід успішної роботи з малими радами; неприбуткові театральні компанії починають наслідувати їх приклад. Саме в малих радах набувають досвіду майбутні члени основної ради піклувальників [4].

Класифікація видів контрактів Асоціації Рівноправних Акторів, якими користуються неприбуткові організації, така: Театри – члени Ліги Постійних Театрів (п'ять категорій театрів: А; В+; В; С; D – категорія визначається середнім тижневим доходом за останні три роки, А – найвищий дохід, D – найнижчий); Контракти позабродвейних театрів (позабродвейний контракт стосується постановок в районі Манхетена чи для будь-якого театру з місткістю залу до 499 місць); Контракти театру юного глядача (ставлять спеціальний дитячий чи пристосований для дітей літературний матеріал не вище 8 ступеня (окрім Шекспірівських адаптацій) з тривалістю вистави не більше 1,5 години з антрактом); Фондові контракти (дозволяється використовувати у виставах непрофесіональних акторів (за контрактом АРА), що значно зменшує видатки театру, але не завжди призводить до бажаного результату);

Спеціальні обмеження (для того, щоб мати справу з членами АРА, які обрали роботу без заробітної плати в позабродвейних театрах Нью-Йорку або в подібних театрах в інших містах, Асоціація виробила так звані «спеціальні обмеження». Це дозволяє продюсерам існувати за рахунок касових зборів, однак розмір глядачевого залу має бути менше ста місць, а кількість виконавців обмежується двадцятьма. Кількість непрофесіоналів у таких виставах не обмежується. Їхні права захищає організація під назвою «Альянс Постійних Театрів» Нью-Йорк); Студійні постановки (студійні майстерні, схвалені АРА та організовані з метою розвитку вистави в можливу комерційну постановку, використовують акторів – тільки членів спілки; вони отримують меншу зарплату, студійні репетиції тривають 6-12 тижнів і можуть бути припинені не більше, ніж на два тижні для правок п'єс (сценаріїв); Кабаре – театри (кабаре-шоу можуть тривати не більше дев'яноста хвилин і повинні проходити в тій самій залі, де подаються їжа та напої; так само, як і у випадку зі «спеціальними обмеженнями», коли кабаре-шоу ставиться за стандартним контрактом, актори повинні бути забезпечені ролями згідно з їх амплу, інакше їм сплачується спеціальна компенсація); Контракт Малих Професіональних Театрів (цей вид контрактів створений для театрів з місткістю залу до 350 місць, місце розташування яких знаходиться в містах, де немає регіональних представництв АРА); План театру на 99 місць (план базується на використанні контракту для малих професіональних позабродвейних театрів і передбачає десять категорій зарплат, розмір яких залежать від суми касових зборів); Чиказький Регіональний План (цей план подібний до Лос-Анджелеського «Плану на 99 місць», але діє в межах Чикаго); Лист-Згода (застосовується до невеликих театрів-початківців з обмеженими ресурсами і доходами, які в своїй діяльності потребують мінімальних щотижневих зарплат на суму 100 доларів кожна плюс пільги) [4].

*Фондові обмеження для неприбуткових театрів:* обмежуються ціни на квитки до 10 доларів на кожний при місткості глядачевого залу до 100 місць.

*Спеціальні правила для неприбуткових театрів:*

– «У штаті». Існують спеціальні правила АРА, що регулюють потребу компанії грати багато вистав за один сезон. Оскільки лише 50% назв ролей актора обумовлюються контрактом при найманні на роботу, решта – 50% залишається відкритою і в контракті просто зазначається: «у штаті».

– «Сезонний контракт». Акторів можна наймати за багаторольовим сезонним контрактом на 24-52 тижні. Це може бути економічно більш вигідним для театру, ніж наймання різних акторів на кожну окрему роль за Стандартним Контрактом.

– «Другий театр». Якщо компанія має два театри в одному місті, то категорія контракту визначатиметься розміром тижневого касового збору другого театру. Коли вистави цього театру вивозяться на гастролі, до них застосовуються ті ж правила, що і до основного театру. Акторам дозволяється переходити з одного театру в другий під час дії сезонного контракту, однак зарплата актора, який переходить з основного театру до другого театру компанії, не зменшується, а зарплата актора, який переходить з меншого театру до основного, повинна збільшуватися до розміру мінімальної ставки основного театру.

*Зайнятість у репетиціях і виставах.* АРА передбачає, що постійні театри, які наймають акторів за сезонним контрактом, повинні протягом робочого дня проводити і репетиції, і вистави. Актори можуть репетирувати 45 годин на тиждень, якщо в цей час немає вистав, однак, якщо актор зайнятий у виставі, загальна тривалість робочого тижня не може перевищувати 50 годин.

*Місцеві гастролі.* Багато компаній вкладають кошти в громадські програми і направляють групи акторів з виставами до освітніх закладів або громадських центрів. АРА відносить це до місцевих гастролей, оскільки вистави відбуваються у тому ж самому місті, де розташований театр, і учасники повертаються на базу в той же день. У таких випадках акторам дозволяється грати 10 вистав на тиждень, якщо кожна з них триває не довше 1, 5 години. Ці та інші правила щодо місцевих гастролей подібні до умов контрактів з театрами юного глядача.

*Зміни в складі виконавців та права акторів.* Актори, які наймаються за Постановочним, Позабродвейним, ЛПТ або Фондовим контрактами, рідко претендують на наступні ролі або майбутній прибуток, окрім певної вистави, на яку їх найняли. Однак існує

правило, що дозволяє акторам одержати інші ролі (якщо вистава йде за Стандартним Контрактом).

За демонстрацію вистави в засобах масової інформації, таких як кіно і телебачення, актори отримують компенсацію протягом декількох років після першої постановки.

*Фандрейзинг у неприбутковому секторі Америки.* Фандрейзинг (мистецтво пошуку грошей) з'явився в Америці на початку 50-60-х років XX ст. Після невдалої спроби державного фінансування театрів уряд кардинально переглянув закон про оподаткування. Сьогодні організаціям, які матеріально допомагають неприбутковій компанії, надаються податкові пільги.

Сьогодні існує чотири джерела незаробленого доходу: фундації, уряд, корпорації, індивідуали.

За даними Центру Дотацій Сполучених Штатів Америки (Giving USA 1999) за 1998 рік неприбутковим організаціям було виділено 174, 52 мільярди доларів [5]:

1. Індивідуалами – 134, 84 мільярди доларів (77%);
2. Фундаціями – 17, 09 мільярдів доларів (10%);
3. Урядом – 13, 62 мільярди доларів (7, 8%);
4. Корпораціями – 8, 97 мільярдів доларів (5, 1%).

У 2005 році неприбутковим організаціям у сфері мистецтва та культури в середньому було виділено 10, 53 мільярди доларів.

За даними Хронікал оф Філантропі (The Chronicle of Philanthropy), кількість некомерційних театральних компаній станом на 2010 рік складає близько 80 000 організацій.

Неприбутковий професіональний театр сьогодні веде велику динамічну роботу. Його становлення на початку 50-х років XX ст. тишило лише його засновників. Пізніше він зробив великий внесок у справу відкриття, підтримки і розвитку театральних талантів. Фактично, без неприбуткових компаній в останні десятиліття навряд чи можна було б назвати інші театри «американською драмою» або «американським професіональним театром».

Рух неприбуткових професіональних театрів підтримувався з боку уряду, корпоративних і приватних джерел, що надало йому неабияку підтримку в 60-70-х роках. Однак зменшення урядової допомоги і фінансування з держбюджету загрожує існуванню цього руху [4].

В ході дослідження практичного досвіду неприбуткових театрів Америки були розглянуті такі питання: типи неприбуткових організацій; структура (в т.ч. організаційна) некомерційної театральної компанії; головні етапи створення неприбуткового театру; а також політика добору художнього персоналу; класифікація видів контрактів Асоціації Рівноправних Акторів та правила, що стосуються неприбуткових організацій; фандрейзинг у неприбутковому секторі Америки.

Дослідивши цей досвід, бачимо, що в сучасних умовах варто дуже обережно ставитися до його впровадження. Адже ввести, наприклад, у мережу державних театрів контрактну систему є досить ризиковано. Багато художніх керівників державних театрів відстоюють створення контрактної системи трудових відносин на кшталт американської системи. Але у випадку, коли кожний художній керівник почне суб'єктивно вибирати «під себе» труп і в будь-який час матиме змогу звільнити старих акторів і брати нових, театр перейде з державної форми власності у приватну. Тому, якщо і запроваджувати контрактні відносини між працівником та роботодавцем, потрібно насамперед подумати про соціальні гарантії та заробітну плату, яку можна запропонувати натомість. Але, можливо, ця система може вже сьогодні функціонувати в театрах-студіях, пайових, акціонованих, приватних театрах.

Театральна компанія може бути успішна, і її вистави будуть користуватися популярністю у глядачів за допомогою системи маркетингу у театрі. Ця система була впроваджена у США, і згодом її досвід перейняли інші європейські театри. Метою маркетингу є пристосування виробництва до суспільних потреб, ринку товарів та послуг, а також дослідження ринку з подальшою розробкою ефективної системи продажу виробленого товару та підвищення конкурентної спроможності. Франсуа Кольбер визначає мету маркетингу як

«оптимізацію відносин між компаніями і клієнтами» та як «максимілізацію рівня задоволення їхніх потреб» [3].

У театральній сфері українському керівникові необхідно навчитися вести широку громадську діяльність та виділяти на це кошти, треба брати участь у благодійних акціях, допомагати новоствореним колективам (експериментальним, студентським театрам, студіям тощо), що практикується в Сполучених Штатах Америки.

Отже, спираючись на особистий та зарубіжний досвід, для кожної театральної організації необхідно впровадити свій підхід до матеріального забезпечення діяльності театрив. Проте, як відомо, в усіх запозиченнях треба дуже обережно ставитися до впровадження їх у наших умовах, бо специфічні особливості цих заходів інколи абсолютно недоцільні в іншому середовищі.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Безгін І.Д. Мистецтво і ринок: Нариси /Ігор Дмитрович Безгін. – К.: ВВП Компас, 2005. – 544 с.
2. Бендлер Дж. Інтерв'ю з Кері Перлофф /Джордж Бендлер // Мистецтво в Америці. – 2007. – №3. – С. 30-31.
3. Кольбер Франсуа та ін. Маркетинг у сфері культури і мистецтва /Франсуа Кольбер, Жак Нантель, Сюзан Білодо, Дж. Деніс Річ. [Пер. з англ. за наук. ред. І.Д. Безгіна]. – Львів: Кальварія. – 2004. – 240 с.
4. Ленглі С. Театральний менеджмент і продюсерство: Американський досвід /Стивен Ленглі. [Пер. з англ. за ред. І.Д. Безгіна]. – К.: ВВП Компас, 2000. – 640 с.
5. Mutz J. and Murray K. Fundraising for Dummies /John Mutz and Katherine Murray. – New York: Wiley Publishing, Inc., 2000. – 347 s.

УДК 37:792.028

В.О. БОГАТИРЬОВ

### ІДЕЇ ЛЕСЯ КУРБАСА ТА ТРАДИЦІЇ ВИХОВАННЯ АКТОРА В УКРАЇНСЬКІЙ ТЕАТРАЛЬНІЙ ШКОЛІ

*У статті висвітлено розвиток традицій сценічної школи корифеїв українського театру у творчій та педагогічній діяльності Леся Курбаса, зроблено акцент на його новаторські пошуки у створенні системи фахового навчання режисера і актора, які продовжуються в сучасній театральній педагогіці.*

**Ключові слова:** театр, педагогіка, актор, режисура, творчість.

В.О. БОГАТЫРЕВ

### ИДЕИ ЛЕСЯ КУРБАСА И ТРАДИЦИИ ВОСПИТАНИЯ АКТЕРА В УКРАИНСКОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ ШКОЛЕ

*В статье рассмотрено развитие традиций сценической школы корифеев украинского театра в творческой и педагогической деятельности Леся Курбаса, сделано акцент на его новаторские поиски в создании системы профессионального обучения режиссера и актера, которые продолжаются в современной театральной педагогике.*

**Ключевые слова:** театр, педагогика, актер, режиссура, творчество.

**IDEAS OF LES KURBAS AND TRADITIONS OF ACTING EDUCATION IN UKRAINIAN THEATRE SCHOOL**

*In the article examined the development of traditions of old stage Ukrainian theatre school in creational and pedagogical activity of Les Kurbas, his new searches in foundation of professional actor and director education is continued in modern theatre pedagogic.*

**Key words:** *theatre, pedagogic, actor, director, creation.*

Постійний пошук нових методів виховання актора – митця сцени, впровадження в навчальний процес новітніх технологій – це об'єктивна вимога часу, оскільки театральне мистецтво для свого розвитку потребує прогнозування основних тенденцій суспільного соціокультурного прогресу. Театральна школа вже сьогодні готує митця, який буде потрібен театру через 4-5 років. Такий актор і режисер повинен бути сучасним не лише зараз, а й у майбутньому вміти відгукуватись на потреби суспільства та мистецтва театру.

Для професії актора особливої ваги набуває вміння відчувати особливості індивідуальної манери автора, стилю епохи, ознак часу та мистецького напрямку. Досконале володіння зовнішньою та внутрішньою акторською технікою – це умова потрібності актора, його зайнятості у репертуарі, відповідності його фахової підготовки сучасним вимогам театральної режисури та готовності до творчого експерименту.

Режисура майбутнього – це перш за все співзвучна часові світоглядна та ідейна позиція, відповідні естетичні ідеали, досконале володіння технологією режисерського мистецтва, постановочними виразними засобами та відчуття потреб глядача і вміння прогностично їх формувати. Режисер повинен уміти спілкуватись з різноманітними за стилем авторами, з різножанровою драматургією, вирішувати її у сучасній манері, доступній та зрозумілій глядачам.

Якщо педагог, який виховує митця сцени, зупиняється на шляху свого професійного вдосконалення, то, за влучним виразом Ю.Бобошка, «цей смолоскип, переданий з рук у руки, дещо чадить і відгонить віджилим шаблоном» [15, с. 51]. Смолоскип сценічних традицій перейняли від корифеїв українського та російського театру сучасні вихователі майбутніх акторів і режисерів.

М.Щепкін, М.Заньковецька, П.Саксаганський, М.Кропивницький, І.Карпенко-Карий та інші діячі української сцени сформували основні засади виховання актора українського національного театру, розробили методики акторської школи. Не можна залишити без уваги також вплив К.Станіславського на українську театральну школу, так само, як і на процеси виховання діячів театру в усьому світі. Відкриття Станіславським на початку ХХ сторіччя свідомих шляхів до підсвідомого в мистецтві актора неминуче вплинуло на розвиток та вдосконалення методик виховання актора. В.Неллі, Г.Юра, Д.Алексідзе, М.Хохлов, В.Карасьов та інші відомі театральні педагоги не лише перенесли досягнення російської професійної театральної школи на національний ґрунт, а й віднайшли можливості розвивати її та вдосконалювати у своїй практичній діяльності в українській школі виховання актора. За аналогією зі школами-студіями МХАТУ, учні Станіславського – Є.Вахтангов, В.Мейєрхольд, О.Таїров та інші – кожен по-своєму шукали шляхи розвитку ідей вчителя. Так, в умовах студійної роботи був створений фантастичний реалізм Вахтангова, біомеханіка Мейєрхольда та інші знахідки в галузі акторського мистецтва та театральної педагогіки. Розроблені учнями К.Станіславського методи виховання актора драматичного театру ставали надбанням інших театральних шкіл.

Продовжувачі вчення К.Станіславського – М.Кнебель, Ю.Завадський, М.Чехов, М.Горчаков, М.Кедров, А.Попов та інші – кожен по-своєму розвивали і доповнювали методики виховання актора і режисера в театральній школі. Особливу увагу українські

театральні педагоги приділяють творчій спадщині Л.Курбаса, яка одночасно з системою розроблялась в Україні на хвилі експерименту та революційного творення нового світу.

Засновник новаторського Молодого театру (1917–1919), Київського драматичного театру (1920–1921), мистецького об'єднання «Березіль» (1922-1935) Лесь Курбас кардинально змінив вигляд української сцени, наповнив її розмаїттям ідей і форм, підніс на якісно новий рівень. З ім'ям Курбаса пов'язане не тільки створення режисерського театру в Україні, але й власної концепції сценічного мистецтва, власної акторської та режисерської школи. О.Курбас був людиною для свого часу надзвичайно освіченою, європейського спрямування, він не мав перед очима зразків мхатівських вистав, а творив власний театр, театр революційної доби, у гострій полеміці з традиційним театром, що тяжів до життєподібних, життєвідтворювальних форм. Він творив свій театр на революційних новаторських засадах у колі соратників А.Бучми, Н.Ужвій, В.Василька, Б.Тягна, В.Чистякової, М.Терещенка та інших. Він створював актора нової доби – актора театру акцентованого впливу і акцентованого вияву [7]. Його методики розроблялись в унікальних умовах лабораторії-майстерні мистецького об'єднання «БЕРЕЗІЛЬ», яке фактично було прообразом професійної театральної школи.

О.Курбас заснував у Києві театральну майстерню (студію) «Березіль» у березні 1922 року. До складу мистецького об'єднання «Березіль» входило 5 театральних майстерень, 2 із них – на периферії: у Білій Церкві та Борисполі. Поруч з майстернями працювало біля 10 станцій (комісій), які розробляли багато проблем, пов'язаних із мистецтвом нового театру.

4 березня 1923 року Лесь Курбас заснував першу на Україні режисерську лабораторію. До складу першого набору цієї лабораторії ввійшли: В.Василько, Й.Шевченко, С.Бондарчук, В.Затворницький, Г.Ігнатович, Ф.Лопатинський і П.Долина.

О.Сердюк згадував, що йому багато доводилося бувати разом із Курбасом, і ніколи він не чув від нього чогось зневажливого на адресу корифеїв і класичного репертуару. Ще про одну прекрасну традицію, перейняту від корифеїв і утверджену Курбасом, часто згадують театральні діячі-соратники видатного режисера і педагога. Це культура мови, що є ознакою культури актора, рівнем культури театрального колективу в цілому. Є такий термін – «акторський принос», коли актор після, так би мовити, офіційної проби або залишається в театрі і працює «понаднормово», або вдома щось доробляє в ролі, знаходить і другого дня «приносить» режисерові результат своєї творчості. Курбас вимагав саме такої, самостійної роботи.

Курбас, організовуючи «Березіль», створив цілий ряд молодіжних експериментальних студій, так званих майстерень, які в майбутньому мали вирости в повноцінні театри. Він мав у своїх майстернях до 200 учнів. Педагогічний аспект мистецької програми «Березоля» передбачав формування режисерської та акторської шкіл, які виходили не з потреб «прецеденту», а прагнули стракувати і систематизувати різноманітний досвід, в тому числі й досвід інших шкіл і напрямків. Центральний мотив цієї діяльності через спільну для всіх систему навчання (акторів, режисерів, сценографів) – утворити духовне й естетичне тло для єдиної мистецької школи.

Програмні засади підготовки режисерів реалізувалися в ідеї інституту на виробництві (за виразом М.Верхацького) через максимально можливе зближення навчального та виробничого процесів.

Структурне оформлення практики виховання режисерів ставало більш складним і довершеним. Достатньо дослідити діяльність режлабу (режштабу) – творчого організму спеціально створеного для здійснення трьох завдань:

- бути інтелектуальною базою для підготовки мистецького продукту (вистави);
- бути органом, що керує діяльністю всіх ланок МОБу (станціями, комісіями, лабораторіями);
- бути центром теоретичного осмислення й узагальнення досвіду, ланкою що створює словник театральних термінів (фактично визнання критеріїв).

Тут водночас організовувалася педагогічна, журналістська, популяризаторська та літературна діяльність молодих режисерів.

Результат такої титанічної педагогічної праці О.Курбаса та його сподвижників – чотири випуски потужного гурту українських режисерів, перше здійснення ідеї виховання режисера на виробництві з опорою на виключно потужну інтелектуальну, творчу, духовну базу [4, с. 9-11].

Тоді ж виокремлюються методики виховання акторів та режисерів. Підвалини акторської майстерності в театральній школі Леся Курбаса закладалися двома основними шляхами. Перший – гранична локалізація окремих складових професійної вправності і праця над їхнім вдосконаленням: робота численних станцій, комісій, лабораторій приміром слова, голосу, хореографії тощо. Другий – засвоєння різних технологій праці над роллю та експериментальні засоби аналізу та синтезу самої природи акторської творчості (передусім заняття з так званої практики сцени). Саме у цьому напрямку відбувався найбільш плідний розвиток традиційних методик виховання актора та його професійного навчання.

Результат такого творчого розвитку традиційних методик – радикальне професійне переозброєння акторів березільської школи. Особливо акцентувалася робота, спрямована на зміцнення інтелектуальних підвалин творчості. У процесі навчання акторської майстерності постійно йшла боротьба з неконтрольованою рефлексією: зберігаючи емоційність виконання, актор повинен був відмовитись від традиційної гри «нутром».

Курбас не виступав руйнівником кращих традицій корифеїв. Навпаки, як митець він цінував їх. Він завжди пам'ятав про набутки корифеїв і неодноразово наголошував на цьому у пресі, на лекціях для акторів і режисерів, під час диспутів, спрямованих проти рутини й застою в мистецтві. Лесь Курбас був режисером-реформатором. Він зумів у важкий революційний час вистояти, творити нове, українське і підтримувати та берегти старі, кращі традиції театру корифеїв, під впливом яких він зростав.

Система виховання акторів О.Курбаса складається з цілого ряду законів: закон мотивації, закони перспективи, закон сприймання світу, закон фіксації, закон послідовності діяння, закон ритмічності, закон контрастів, світлотіні тощо. На жаль, обсяг статті не дозволяє детально зупинитись на кожному з названих законів, але слід зауважити, що ці закони є прямим результатом розвитку та вдосконалення відомих на той час традиційних методів виховання актора. В режисурі Курбаса є багато спільного з пошуками Станіславського, Мейєрхольда, Вахтангова, Таїрова, Рейнгарта, Крега та інших. Цінність Курбасової практики полягає саме в передбаченні, якщо навіть це були помилки й проби, які потім лягли в основу режисерського театру ХХ століття.

Олександр Степанович Курбас був не лише талановитим постановником вистав, режисером-філософом, але й педагогом. Він створив школу театральної майстерності, яка відіграла дуже велику роль у дальшому розвитку театру. Виховав для України величезну плеяду першорядних режисерів і акторів, серед яких М.Крушельницький, А.Бучма, Р.Нещадименко, В.Василько, Г.Ігнатович, Б.Тягно, В.Скляренко, Л.Геккебуш, Л.Болобан, І.Мар'яненко, Я.Бортник, О.Сердюк, С.Федорцева, М.Верхацький, Д.Антонович, В.Чистякова та багато інших, які увійшли в історію українського театру, створили вистави й образи, що належать до золотого фонду української культури. Це була справжня мистецька школа.

Лесь Курбас на ниві української театральної культури переосмислив досвід своїх попередників і сучасників, використав елементи реалістичної акторської школи та поетично умовної режисури. Традиційні методи виховання актора та роботи над роллю дали поштовх умовно реалістичному напрямку тодішнього українського театру. Він виховав численну кількість учнів, які вважали, що він розвивав кращі традиції театру корифеїв, своєю творчістю тяжів до Станіславського, до пошуків Євгена Вахтангова та інших митців того складного періоду. Та разом із тим Лесь Курбас створив свій неповторний театр. Уже перші його постановки «Царя Едіпа» та «Горе брехунів» дали можливість вбачати багатогранність його режисерсько-новаторських замислів і широту розмаху. Театрові прямих життєвих відповідей Курбас протиставив зовсім іншу систему сценічних умовностей, яку назвав системою образного «перетворення». Не мистецтво у формах життя, а життя у формах мистецтва – ось що стало основною засадою його театру, театру широких філософських



узагальнень, який у самобутньому українському варіанті виразив найважливіші естетичні тенденції й пошуки, властиві європейській театральній культурі ХХ століття.

Микола Йосипенко свого часу, характеризуючи діяльність театру Леся Курбаса, писав, що Курбас проводив організовану й надихаючу студійну роботу, яка виховала для сучасного театру цілу плеяду видатних майстрів. Лесь Курбас запропонував творчу дисципліну, «запальний ентузіазм і віру у нове мистецтво майбутнього». Він знаходив мужність у подоланні труднощів і винахідливість у формуванні вистав. Молодий театр мав магнетичний вплив на працівників сцени взагалі, закликаючи їх до подолання віджилих, шкідливих традицій, до творчого пошуку.

За весь час існування Молодого театру режисери зробили лише п'ятнадцять постановок, але настільки оригінальне явище – цей театр – на тлі української театральної культури, так різко він свого часу порвав із традиціями, такі сильні поштовхи дав до життя і подальшого розвитку театру в Україні, що вся його робота вимагає спеціальних досліджень і широкої історичної оцінки.

Творча спадщина Леся Курбаса поволі повертається до нас. З'явилась значна частина спогадів і статей, які належать колишнім молодотеатрівцям і березильцям, учням і соратникам реформатора національного театру. Грунтовні розвідки, присвячені його творчості, опублікували В.Василько, М.Верхацький, Х.Водяний, О.Комішин, Р.Скалій, Ю.Бобошко, Н.Кузякіна, Н.Корнієнко та ін. Видавництво «Дніпро» 1988 року випустило однотомник мистецької спадщини Курбаса, в якому вміщено різні її жанри, режисерські щоденники і філософсько-театрознавча естетика, цикли лекцій з режисури та практики сцени, маніфести, виступи в періодиці 20-х років, стенограми бесід та інтерв'ю, переклади й драматичні твори. Видобуто з архівів і систематизовано величезний матеріал, опублікування якого засвідчує повернення доробку видатного майстра. Це означає, нарешті, практичне відновлення основоположних підвалин будівництва української національної культури[5; 7].

Зусиллями багатьох вчених, театрознавців, майстрів сцени та театральної педагогіки зроблено чимало у вивченні творчої та педагогічної спадщини Л.Курбаса, його шляху у мистецтві та ідей виховання актора й режисера. Але практичне освоєння та реалізація величезного доробку, ідейно-естетичного змісту творчої діяльності Леся Курбаса потребує ще детальнішого вивчення, масштабнішого й більш поглибленого, ніж це було досі.

Розвиток і оновлення традиційних методик виховання актора в театральній школі відбувається постійно і щоденно. Не лише маститі педагоги з вченими та почесними званнями, з великим досвідом творчої та педагогічної роботи, а й молоді актори і режисери, викладачі майстерності актора і режисури, сценічної мови та інших спеціальних дисциплін у своїй практичній діяльності творчо використовують ідеї Л.Курбаса у фаховому навчанні актора. Проблема з точки зору педагогічної науки вирішується емпіричним шляхом і потребує серйозного дослідження, розробки конкретних методик, вивчення та узагальнення практичного досвіду реалізації ідей видатного українського режисера та творчої спадщини інших відомих діячів театального мистецтва, а також наших сучасників.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Акторська майстерність корифеїв. Збірник статей/ Упоряд.: І.Волошина. – К.: Мистецтво, 1973. – 184 с.
2. Волицька І.В. Театральна юність Леся Курбаса: (проблема формування творчої особистості) / І.В. Волицька. – Львів: Ін-т народознавства НАН України, 1995. – 152 с.
3. Єрмакова Н. Лесь Курбас – театральний педагог / Н.Єрмакова // Проблеми театральної освіти в Україні: Матеріали наукової конференції [Голова ред.колегії: академік І.Д.Безгін]. – К.: ВВП «КОМПАС», 2003. – С. 9-11.
4. Корнієнко Н. Український театр у переддень третього тисячоліття. (Пошук картини світу. Ціннісні орієнтації. Мова. Прогноз) / Н.Корнієнко. – К.: Факт, 2000 – 160 с.
5. Курбас Лесь. Філософія театру / Лесь Курбас. [Упоряд. М.Лабінський]. – К.: Основи, 2001. – 917 с.
6. Олійник Л. До питання виховання акторів на першому курсі / Л.Олійник // Проблеми театральної освіти в Україні. Матеріали наукової конф. – К.: ВВП Компас, 2003. – 12-21.

7. Островерх О. Концепції просторової організації українського театру останньої чверті XIX – початку XX ст. /О.Островерх // Мистецтвознавство України: Зб. Наук. Пр. [Редкол.: А Чебикін та ін.]. – К.:СПД Кравчук В.К., 2003. – Вип. 3. – 338 с.
8. Петров В.А. Деякі коментарі до курсу «Режисура та майстерність актора» /В.Петров. – Челябінськ, ЧДІК, 1990. – 68 с.
9. Проблеми театральної освіти в Україні // Матеріали наукової конф. – К.: ВВП Компас, 2003. – 148 с.
10. Проблеми театральної педагогіки: лекції з курсу спец дисциплін. – Рівне: РДІК, 1993. – 65 с.
11. Проблеми фахової підготовки режисера: збірник текстів лекцій – Рівне, РДГУ, 2002. – 48 с.
12. Сахновський-Панкеев В.О. Драма і театр /В.Сахновський-Панкеев. – К.: Мистецтво, 1982.
13. Театральна культура: Респ.між від.наук.зб. [Редкол.: Пилипчук Р.Я. та ін.]. – К.: Мистецтво, 1981. – Вип. 7. – 126 с.

УДК 792.02 (477) (470+571)

Т.Р. ОСАДЧУК

### **ШЛЯХИ ФОРМУВАННЯ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ КОНФЕРАНСЬЄ (НА ПРИКЛАДІ ДОСВІДУ ВЕЛИКИХ МАЙСТРІВ КОНФЕРАНСУ)**

*У статті висвітлено питання щодо формування творчої особистості конференсьє в акторській майстерності. Через призму розкриття його природи, змісту, дослідження розвитку на прикладі досвіду великих майстрів конференсу виявлено, що це мистецтво полягає в особливому вмінні актора переборювати бар'єр стандартного мислення, виховувати сміливість до створення чогось нового, формувати в собі бажання до винахідництва.*

**Ключові слова:** конференсьє, актор, художнє мислення, артист естради, жанр, парний конференс.

Т.Р. ОСАДЧУК

### **ПУТИ ФОРМИРОВАНИЯ ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ КОНФЕРАНСЬЄ (НА ПРИМЕРЕ ОПЫТА БОЛЬШИХ МАСТЕРОВ КОНФЕРАНСА)**

*В статье рассмотрены вопросы формирования творческой личности конференсьє в актерском мастерстве. Через призму раскрытия его природы, содержания, исследования развития на примере опыта великих мастеров конференса выявлено, что это искусство заключается в особом умении актера преодолевать барьер стандартного мышления, воспитывать смелость к созданию чего-то нового, формировать в себе желание к изобретательству.*

**Ключевые слова:** конференсьє, актер, художественное мышление, артист эстрады, жанр, парный конференс.

T.R. OSADCHUK

### **WAYS OF FORMING OF CREATIVE PERSONALITY COMPERE (ON EXAMPLE OF EXPERIENCE OF LARGE MASTERS OF COMPERING)**

*The article highlights the issues concerning the formation of creative personality compere in acting. Through the prism of disclosure of the nature, content and research experience of the example of the great masters konferans found that this art is an actor with ability to overcome the barrier of standard thinking, bring up the courage to create something new, to form a desire to invention.*

**Key words:** compere, actor, artistic thinking, pop artist, genre, doubles konferans.

Серед естрадних жанрів конферанс вважається наймолодшим, хоча коріння його можна віднайти в далекому минулому: в хорі античного театру, в прологах італійської комедії масок, у виставах російських скоморохів і балаганних дідів.

Проблему конферансу досліджували: К.Станіславський [3, с. 409], А.Алексєєв [4, с. 5-7], М.Сіньов [5, с. 162], Р.Віккерс [7, с. 44], М.Сулімов [8], Є.Уварова [9] тощо. У своїх працях вони характеризували виконавців цієї майстерності, визначали сценічні особливості кожного митця і їх особистісне начало.

Метою статті є висвітлення питань, пов'язаних із формуванням творчої особистості конферансьє в акторській майстерності та у розкритті його природи і змісту. Актуальність питання – перегляд шляхів формування цього універсального виду естрадного мистецтва на прикладі досвіду великих майстрів конферансу.

Жанр конферансу – дуже важливий в естрадному мистецтві і займає біля 30% сценічного часу збірного естрадного концерту. Така протяжність пояснюється його особливими цілями, адже конферанс – це мистецтво спілкування.

Конферансьє (від франц. *confereancier* – доповідач) – артист естради, що веде концерт. Виступає з самостійними, здебільшого комедійними номерами. Це людина, від якої залежить успіх естрадного видовища, яка своїм мистецтвом об'єднує всі номери в єдине художнє ціле [7, с.179].

Мистецтво конферансу вимагає від виконавця дотепності, таланту імпровізації, уміння розмовляти з аудиторією. Завдання конферансьє – зв'язати виступи різних артистів в єдине дійство. Конферансьє, по-суті, є господарем естрадного концерту чи видовища, він повинен уміти надати вечору святковості, зробити його приємним, цікавим і для глядачів, і для артистів. Це нелегке завдання, і щоб стати конферансьє, не достатньо володіти лише професійними знаннями і навичками. «...Техніка і технологія – лише засоби для втілення художнього задуму, для реалізації художньої цілі», – стверджував М.Сулімов [3, с.58]. Тому важливим моментом у професії конферансьє є пошук свого неповторного індивідуального стилю, який допоможе йому стати цікавою творчою особистістю, якою свого часу були видатні майстри мистецтва конферансу. Ознайомившись з їхнім досвідом, можна краще оцінити невичерпні можливості рідкісної і унікальної акторської спеціальності – конферансьє.

На території Росії цей жанр виник на початку ХХ ст. Безпосереднє спілкування з глядачем з естрадних підмостків гостро поставило запитання про довіру глядача до актора. Це було проблемою акторської правди, вирішенням якої завдячують досвіду молодого Московського Художнього театру. Однак у театрі йшла мова про правду образу, що був віддалений від глядача, так званою «четвертою стіною». На естраді цієї стіни не було, і тому виникало запитання: як звертатись актору до глядача – від свого імені, чи від імені персонажа, якого він грає. В тому чи іншому випадку вимагалась гранична правда дії. Дуже переконливо це завдання було вирішене М.Ф.Балєвим, який на показах «Летючої миші» вів спектакль, розмовляючи із залом від власної персони. М.Ф. Балєв грав роль самого себе, а не відстороненого персонажа.

У книзі «Моє життя в мистецтві» К.С.Станіславський писав про М.Ф.Балєва: «...його невичерпна веселість, винахідливість, дотепність – і в самій суті, і у формі сценічної подачі своїх жартів, сміливість, що часто доходила до зухвалості, уміння тримати аудиторію в своїх руках, почуття міри, здатність балансувати на межі зухвалого і веселого, образливого і жартівливого, вміння вчасно зупинитись і дати жарту зовсім інший, добродушний напрямок – усе це робило з нього цікаву артистичну фігуру нового у нас жанру» [5, с. 409]. Ця фігура незабаром отримала назву «конферансьє».

Програма театру «Летючої миші» складалася із сцен, інсценівок і номерів. Неодмінним персонажем цього «дійства», його стрижнем і цементуючим елементом був конферансьє в особі М.Ф.Балєва. Нове на той час амплуа, так само як і «блискучий талант» артиста розмовного жанру, вабили в «Летючу мишу» глядачів. Саме активне залучення аудиторії до того, що відбувається на сценічному майданчику, було неодмінною умовою жанру і разом з тим – запорукою загальних веселощів, заради яких і відвідували цей театр.

Паралельно до «Летючої миші» стали виникати й інші театри подібного типу, кращі з них: «Криве дзеркало», «Вільний театр», «Вільна комедія», «Балаганчик», «Кривий Джиммі» та інші. Головним чинником виникнення таких театрів був сміх, а акумулятором сміху і веселощів на видовищах цих театрів був конференсьє, роль якого відразу ж, прижившись на естраді, стала дуже необхідною, оскільки не лише поєднувала різножанрові номери програми між собою, але й зміцнювала живий для естрадного мистецтва зв'язок з оглядним залом. Виявивши свою необхідність, жанр конференсу починає шукати можливості для удосконалення. З'явилися універсальні спроби театралізації конференсу, одна із яких належить актору К.Гібшману, що конферував у петербурзькому театрі мініатюр «Криве дзеркало».

На противагу конференсьє-дотепнику, світському господарю М.Балієву, К.Гібшман зробив сміливу спробу зіграти конференсьє-невдачу, який ніби випадково отримує відповідальне завдання. Його промова була невизрадною, заплутаною, переривалася довгими томливими паузами, номери оголошувалися неясно, з частим і ніби непотрібним повторенням одних і тих же слів. Рухи були незграбними, скованими, не відповідали тому, про що говорилося. Все, що робив і виголошував К.Гібшман, сприймалося як чиста імпровізація. Понуро повторювані вигуки і тривале перелякане мовчання важко було прийняти за ретельно підготовлену роль. Тим часом всі зітхання, запинки, жести, переплутані репліки були завчені і відтворювалися з таким талантом і майстерністю, так природно, що глядач вірив акторові. Цікаво, що спроба саме так незвичайно трактувати цю роль мала великий успіх. Тут спрацював контраст між професіоналізмом основних номерів і боязким «господарем» концерту, гість якого – глядач – почував себе вищим і спритнішим від цієї людини на сцені. Цей контраст об'єднував глядача з актором не менше, ніж концерт вів би конференсьє – знавець своєї справи.

К.Гібшман був хорошим актором і до виходу на естраду з успіхом грав в театрі, був гострим, живим і ніяк «небоязким». У створенні образу, який він прийняв на естраді, відштовхнувся від характерних особливостей своєї зовнішності: повний, з жмутками волосся на лисині, з великим ротом і очима, які посмішка перетворювала в щілини, він посилив свою незручність, «неартистичність» і створив на цій основі блискучий акторський образ-маску, наочно підтвердив основу мистецтва конференсьє-перевтілення.

Таким чином роль конференсьє виявила широкі можливості для свого вирішення. Маска, яку обирав актор, могла носити риси, близькі до побуту, а могла бути наділена яскравими комедійними чи навіть ексцентричними відтінками.

Ще однією цікавою особистістю в мистецтві конференсу був видатний російський конференсьє О.Г.Алексєєв. Розпочав він свою діяльність в Одесі та Києві, а з 1915 року виступав у Петроградському театрі мініатюр «Литейном театре» і «Павільйоні де парі».

Артист з'являвся на сцені в елегантному костюмі і з бездоганною зачіскою, особливою прикметою став монокль, який сприяв насмішкуватому і незворушному виразу обличчя [1, с. 5-7].

На відміну від веселого М. Балієва і надто сором'язливого К.Гібшмана, О.Г.Алексєєв створив образ столичного сноба, який часто використовує у своїй мові французькі слова і фрази. Для конференсу О. Алексєєва характерною рисою була стримана, холоднувата і часом уїдлива дотепність.

Всі ці три визначні майстри російського конференсу володіли необхідною для цієї професії загальною культурою. Балієв був першим актором Художнього театру, Гібшман – інженером, Алексєєв закінчив юридичний факультет Київського університету, розмовляв трьома іноземними мовами. Вони знали, чим живе їх публіка, цікаво подавали номери і добре допомагали акторам. Триваліше за інших провідне становище в своєму жанрі зберіг А.Г.Алексєєв. У конференсі артиста, як правило, переважали внутрішньотеатральні теми та пародії, дотепні пояснення до номерів. У його репризах цікаво і несподівано поставала строкатість життя мистецтва 20-х років.

Поява на естрадному поприщі великих майстрів конференсу М.Балієва і А.Алексєєва спричинила виникнення цілої плеяди блискучих артистів цього жанру: Гриль і Менделевич, іноді Добринін, а пізніше Глинський і Амурський виступали на естраді московських садів «Акваріуму» і «Ермітажу», Орешніков – в кабаре «Пікаділі», на просценіумі Петроградського

«Балаганчика» виступали Курихін, Петров і Тимошенко. У московському театрі-кабаре «Не ридай» пробували свої сили в цьому амплу колишня актриса театру Комісаржевської М.Марадудіна і молодий письменник-гуморист В.Ардів. Конферував тут також Г.Тусузов і тоді ще тільки початківець, а потім і відомий майстер «словесного бою з публікою» М.Гаркаві.

Виступаючи в 1922 році в театрі-кабаре «Не ридай!», цей молодий конферансьє часто перекидався жартами і дотепами з глядачами-дотепниками, такими, як В.Ардов, Н.Адуєв, М.Ердман. Це було великим випробовуванням, адже артистичні сили, які збиралися в «Не ридай!», визначали високий рівень не тільки основних номерів, але й конферансу. Тому полеміка конферансьє з відвідувачами повинна була носити риси не лише дотепності, але й змістовності, хорошого смаку. Таким чином зростала майстерність естрадного конферансьє, формувався його стиль. М.Гаркаві так охарактеризував еволюцію своєї майстерності: «...Спочатку я був конферансьє репризного характеру, тобто людиною, яка говорить дотепно, жартує... Згодом я згадав, що я – актор і почав використовувати у своїх виступах акторські елементи, і сьогодні я виступаю як актор, який грає роль конферансьє» [4, с. 162]. Це признание має велике значення, оскільки в його основі лежить принцип театралізації конферансу.

За зовнішніми ознаками конферансьє-полеміст був великий, товстий і в той же час легкий і пластичний, він любив жартувати над своєю фігурою. Концерт Гаркаві вів ритмічно чітко, стрімко і більше цинив «словесні бої з публікою». Гаркаві був наділений гострим відчуттям театральності, і на видовищі, на якому б він не з'являвся – чи то на сцені, чи на майданчику вантажівки, – все одно він створював атмосферу свята. Він вважав, що для конферансьє надзвичайно важливим є вміння «спаяти» концерт в одне ціле, добитись, щоб кожен номер мав успіх. Роль конферансьє особлива, він повинен максимально яскраво подати артиста, чи то знаменитий виконавець, чи то дебютант. І М.Гаркаві часто був готовий пожертвувати особистим успіхом, щоб тільки добитися уваги до виступаючого. «Успіх концерту – успіх конферансьє», – любив повторювати майстер слова, що зазначає особливий тип конферансу М.Гаркаві [2, с. 96].

О.Гриль виступав на естраді московських садів, у «Вільному театрі», а потім до початку 30-х років конферував на виставах Мюзик-холу. Він належав до тих конферансьє, які не зовсім дбали про ефект враження імпровізації на сцені, оголошення номерів було різним, найчастіше це були куплети, наспівуючи які артист пританцьовував. О.Гриль виглядав дуже стурбованим, зайнятим, постійно кудись поспішав. Це враження складалося артистом навмисно, воно було йому потрібне, оскільки дозволяло уникати непередбачених питань зі сторони публіки, чого Гриль не любив і навіть, власне, боявся. Оголошуючи артиста, конферансьє умів в короткій репризі показати звичаї і вподобання, що панують на естраді, і висловити своє до них ставлення.

У професійному середовищі до О.Гриля ставилися досить критично. Його вважали одноманітним, невиразним, а манеру, в якій він виступав, неприродною, вимушеною, механічною. Але публіка любила його репертуар, оскільки він належав перу талановитих авторів. Прискіпливо відбираючи текст, артист розмовного жанру умів оживляти його, робити смішним і оригінальним.

Іншим колоритним представником конферансьє 20-х років був О.Менделевич. На фоні рухомого, елегантного і злегка нервового О.Гриля О.Менделевич виглядає повільним, навіть дещо незграбним. Але в цій флегматичності артиста присутня своєрідна витонченість і чарівність. При всіх своїх різких індивідуальних відмінностях від вище названого артиста естради О.Менделевич належав до того ж типу конферансьє, конферансьє-оповідачів, тобто будував свій виступ не на розмові з публікою, а на розповіді та анекдоті. Отже, якщо зачинателі конферансу Балієв, Гібшман і Алексєєв діяли в імпровізаційній манері, то О.Гриль і О.Менделевич, по суті, від неї відмовилися, що й було відмінною рисою нового стилю конферансу 20-х років ХХ століття.

М.Орешков, що розпочав свою діяльність в 1914 році, належить до іншого типу конферансьє – це конферансьє-екскурсовод, гід, доповідач. У його виступах майже не було ні

анекдотів, ні монологів, ні сценок. М.Орешков оголошував номери небагатослівно, найчастіше просто і серйозно, замінюючи гострі вислови характеристиками артистів і їхнього репертуару, які сприяли успіху програми і вислуховувались зазвичай з увагою.

У 30-ті роки поряд із активно виступаючими на естраді К.Гібшманом, А.Менделевичем, А.Грилем, М.Орешніковим, А.Глинським на столичних естрадних майданчиках веде концерти Г.Амурський – яскраво виражений конференсьє-репрізер, що будував свій виступ як серію комічних «аналогічних випадків». Солідна повільність, коректність, певна урочистість, повчальний тон і навіть легка зарозумілість у поєднанні з жартівливим змістом його промов подобалися публіці. І він дійсно умів розважити, розвеселити, зацікавити майбутнім номером, повідомити про нього корисну інформацію.

Широко відомий був виходець із театру, московський конференсьє П.Райський. Мистецтвом конференсу почав займатись у 20-х роках, поєднуючи свою майстерність з виконанням оповідань і фейлетонів. Такий же святковоошатний на естраді, як і Амурський, П.Райський відрізнявся деякою офіційністю, він рухався швидко, виглядав людиною зайнятою, заклопотаною, яка поспішала виконати важливо доручену йому справу. Енергійна і темпераментна манера виконання додавала його конференсу мобілізуючого характеру, тримала публіку в приємному напруженні. Райський помітно підсилював у конференсі ігрове начало, часто вдавався до міміки, паузи заповнював смішними цікавими розмовами. Гострота слова артиста носила абстрактний, нейтральний, позачасовий характер. Однак від столичного конференсьє в ці роки глядачі чекали вже чогось більшого, ніж просто певної дози веселого сміху.

Тому цікавою і сенсаційною новиною часів розвитку оригінального жанру естрадного мистецтва було виникнення парного конференсу – своєрідного типу живого сатиричного плаката, де присутня ступінь художньої узагальненості, наочності. В історії естрадного театру це нова і досить вдала форма, хоч і витоки її мають давні історичні традиції від часів народних гулянь XVII-XIX століть.

Засновниками парного конференсу вважаються Л.Міров і Є.Дарський. Поява на естраді двох конференсьє мала певні причини: по-перше, це успіх самого жанру конференсу, який переріс свою вузькопрофесійну ціль – ведення концерту – і почав шукати шляхи для свого подальшого розвитку; по-друге, бажання драматизувати, загострити конференс шляхом конфлікту не стільки між актором і глядачем, скільки між двома персонажами. Конференсний дует повинен мати наскрізні риси для того, щоб кожний з цієї пари мав свій індивідуальний характер і міг би бути завжди впізнаваним для глядача.

Про багатство можливостей парного конференсу, театралізації цього жанру говорить успіх комедійної пари Ю.Тимошенко і Є.Березіна (сценічні імена – Штепсель і Тарапунько). Ці два талановитих коміки поєднали у своїх виступах, з одного боку, риси скоморох, балаганного гротеску, народного гуляння, з іншого – сучасні риси, які говорять про те, що народний характер в сьогоднішніх умовах відчуває себе господарем становища.

Підсумовуючи вищесказане, можна зробити висновок, що для того, щоб конференсьє сьогодні був професіоналом і відповідав стандартам великих майстрів конференсу, він повинен відповідати таким вимогам: бути найерудованішим на естраді (без певного рівня ерудиції він не зможе бути керівником концерту, його головною фігурою, не зможе здружити артистів і публіку, налагодити справжнє спілкування сторін); повинен мати професійну школу драматичного актора, але з орієнтацією на естрадну манеру спілкування з публікою; літературне обдарування і досвід, щоб він міг бути й автором власних імпровізацій; знання психології, які необхідні для конференсьє, щоб зрозуміти своєрідність аудиторії на кожному концерті і, при необхідності, внести відповідні корективи до програми, а часом і стилю конференсу.

Отже, саме ці вимоги відіграють велику роль у формуванні творчої особистості конференсьє. Проте, щоб стати справжнім творцем, потрібно навчитися переборювати бар'єр стандартного мислення, виховувати сміливість до створення чогось нового, формувати в собі бажання до винахідництва.

ЛІТЕРАТУРА

1. Алексеев А.Г. Серьезное и смешное /А.Г.Алексеев. – М.: Искусство, 1967. – 357 с.
2. Варшавский Я. Успех /Я.Варшавский // Советская эстрада и цирк. – 1967. – С. 96.
3. Милявский О. Капитану – капитанский мостик /О.Милявский. – М.: Советская эстрада, 1967. – 57 с.
4. Синьов М. Записки конферансье. На эстраде і за кулісами /М.Синьов. – М., –К., 1969. – 272 с.
5. Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве /Константин Сергеевич Станиславский. – М.: Искусство, 1972. – 622 с.
6. Сулимов М. Режиссер: профессия и личность. Из опыта работы с режис. курсом /Мар Владимирович Сулимов. – М.: Искусство, 1991. – 174 с.
7. Театральная энциклопедия: В 5-ти томах /[П.А. Марков (глав. ред.). – М.: Сов. Энциклопедия, 1964. – Т.3. – 1086 с.
8. Тимошенко Ю., Березін Є. Дует – це не просто двоє /Ю.Тимошенко, Є.Березін // Советская эстрада и цирк. – 1972. – С. 44.
9. Уварова Е.Д. Русская советская эстрада. Очерки истории, 1946-1977: /Отв. ред. Е.Д.Уварова. – М.: Искусство, 1981. – 527 с.
10. Уварова Е.Д. Эстрада: что? Где? Зачем? Статьи. Интервью. Публицистика /Отв. ред. Е.Д.Уварова. – М.: Искусство, 1988. – 350 с.

УДК 316.4723 +808.55

І.О. КУСЯК

**ЗАСТОСУВАННЯ ХУДОЖНІХ ЕЛЕМЕНТІВ СЦЕНІЧНОЇ МОВИ У  
СФЕРІ ОФІЦІЙНО-ДІЛОВИХ ВІДНОСИН**

*Розглянуто основні напрямки застосування художніх елементів сценічної мови у сфері офіційно-ділових відносин.*

*Обґрунтовано доцільність розвитку техніки мовлення в сучасних комунікативних взаємозв'язках.*

**Ключові слова:** ораторське мистецтво, сценічна мова, мовний апарат, техніка мовлення, офіційно-ділова мова.

**ПРИМЕНЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ЭЛЕМЕНТОВ СЦЕНИЧЕСКОГО ЯЗЫКА В  
СФЕРЕ ОФИЦИАЛЬНО-ДЕЛОВЫХ ОТНОШЕНИЙ**

*Рассмотрены основные направления применения художественных элементов сценического языка в сфере официально-деловых отношений.*

*Обоснованно целесообразность развития техники речи в современных коммуникативных взаимосвязях.*

**Ключевые слова:** ораторское искусство, сценическая речь, речевой аппарат, техника речи, официально-деловой язык.

**THE USAGE OF ARTISTIC ELEMENTS OF THE SCENIC  
LANGUAGE IN THE SPHERE OF OFFICIALESE RELATIONS**

*In the article the main trends of usage of artistic elements of the scenic language in the sphere of officialese relations are examined.*

*The expediency of development of the language technique in modern communication interconnections is proved.*

**Key words:** oratory, scenic language, speech apparatus, speech technique, officialese language

Більшість науковців вважають, що впровадження у різні сфери життєдіяльності людини фонетично правильної мови є необхідною вимогою часу. Роста творча й соціальна активність суспільства й окремих його індивідів, проте велика частина з них, мають про літературну мову досить незначні знання. Сьогодні в більшості ділових людей, котрі спілкуються з оточуючи, неправильно поставлений голос, дихання, відсутнє інтонаційне забарвлення та навички для

правильного відтворення звука. Для викладення своїх ідей у правильній мовленнєвій формі цим людям необхідно звернутися до художніх елементів сценічної мови, котра не є моментним утворенням, а є предметом довгого процесу еволюції. Для кращого розуміння її використання в сучасному публічному житті доцільно розглянути історичні передумови її виникнення і функціонування в суспільних реаліях.

Справжньою колискою культури мовлення була антична Греція. Красномовство формувалося на ґрунті так званої епідектичної (урочистої) риторики, але без пишнот та панегірично-урочистого тону.

Теорію ораторського мистецтва розробляли Арістотель і Платон. На думку Платона, красномовство має бути діловим, а не марнословним, непідкупним, чесним і високоморальним. Перші настанови для тих, хто готувався виступати публічно, належали, очевидно, сицилійським риторам Тісію й Корку. Це були рекомендації, як слід членувати промову на частини (вступ, виклад справи, закінчення) і які докази слід підбирати [2].

Найблискучішим ритором Стародавньої Греції, владарем дум був всесвітньо відомий Демосфен (384—322 до н.е.), промови якого, насичені фактичним матеріалом, містили чимало особистих спостережень, відзначалися динамічністю, переконливою аргументацією й чіткістю. Демосфен, будучи сином багатих батьків, здобув хорошу освіту. По смерті їх він задумав зробитися політичним оратором, але скільки разів не виступав, його завжди висміювали. Не падаючи духом, він 8 років працював над собою, розвиваючи і удосконалюючи свою мову, укріплюючи груди, легені і голос, і відучуючись від посіпування в плечі. Поголивши собі голову, щоб не повертатися в місто, він віддалявся в печеру, де, заклавши собі камінчики в рот і повісивши меч над плечем, виголошував перед дзеркалом слова, декламував на березі моря, прагнучи перекричати шум його хвиль. Виступивши знову мовою на політичній арені, він був знову обсвистаний. Вирішивши кинути ораторське мистецтво, він одного дня попав в гості до актора, який запропонував йому прочитати монолог і після сам прочитав його. Лише тоді Демосфен зрозумів, що йому не вистарчало виразної декламації. Пропрацювавши деякий час над собою, він зробився незабаром блискучим і великим оратором всіх часів

Теоретиком ораторського мистецтва і великим ритором античного світу був Марк Тулій Ціцерон (106–42 до н.е.). Він провів на форумі майже 40 років і був справжнім ідейним поводителем римського Сенату. Ціцерон відпрацював стиль, який дозволяв йому бути простим і блискучим, безпосереднім і пристрасним. Найкращими властивостями його промови були чіткість, мелодійність і ритмічність [8, с.52].

Що ж до першої східнослов'янської «Риторики», то вона є спадкоємницею традицій античного світу, настанов Ціцерона, Демосфена, Таціта, Арістотеля. Вона стала підґрунтям для подальшого розвитку слов'янського красномовства, спираючись на кращих її служителів – Феофана Прокоповича [5, с.76], Михайла Ломоносова[6].

У 1620 році створюється перша російська «Риторика» невідомого автора, яка дійшла до нас у тридцяти шести списках. Вона була дуже популярним твором у Москві, Новгороді, Ярославлі, Ниловій пустині, Соловецькому монастирі тощо. Це не самостійний російський твір, а переклад латинської риторики німецького вченого Пилипа Меланхтона [2].

Першою серйозною спробою опису історії слов'янської риторики є праця В. Аннушкіна «Перша російська «Риторика» (1989), в якій аналізується риторика «Сказання про сім вільних мудростей», «Риторика» (1629). Тут міститься багатий і глибокий матеріал з історії слов'янської риторичної науки. Серед популярних підручників риторики того часу, які багато разів перевидавалися, не втратили цінності й досі та мали певний вплив на формування української риторичної культури, були курси М. Сперанського [10], О. Мерзлякова [4], М. Кошанського [1] та ін.

Варто звернути увагу і на той факт, що викладання «Риторики» чи «Основ ораторського мистецтва» в сучасних вищих закладах освіти зведено здебільшого до вивчення їх історії та теорії, що, безперечно, є справою необхідною, але не єдиною важливою. Вивчення ж методики і практики красномовства в межах згаданих вище курсів та виділеного на їх опанування часу виявляється справою нереальною. Задля подолання цих суперечностей слід доповнити



вивчення курсів історії та теорії риторики ще й методикою та практикою ораторського мистецтва з виділенням для практичного опанування додаткових годин.

Зважаючи на недостатню обізнаність з ораторським мистецтвом та технікою і нормами правильного мовлення, останнім часом з гучномовців та екранів телевізорів ми чуємо порушення багатьох акцентологічних правил української літературної мови, хоча за останні роки вийшли друком чудові довідники С. І. Головащука [3], І.П.Ющука [11] та навчальні посібники з української мови і культури мовлення, в яких розглядаються, зокрема, й норми наголошення.

Зрозуміло, що маловиразна мова, безбарвна, з тьмяним монотонним голосом, повна регіональних особливостей вимови викликає роздратування, швидко стомлює й притупляє сприйняття глядачів, заважає вникнути в суть справи, часом відштовхує слухачів від думок, ідей оратора. Неправильна мова розсіює увагу, нівелює зміст висловлення.

У багатьох країнах сценічна мова є еталоном вимови. Вона, крім свого прямого призначення, знаходить своє відображення у політиці, економіці, у сфері ділових комунікацій. Всі ці положення стали основою вибору матеріалу дослідження для того, щоб розглянути й описати використання сценічної мови у сучасній офіційно-діловій сфері. Відповідно до поставленої мети в роботі вирішуються такі завдання:

- визначити поняття техніки мовлення;
- визначити вимоги до голосу оратора;
- визначити можливості поєднання сценічної мови та офіційно-ділового стилю.

Основою ораторського мистецтва є техніка мовлення. Стосовно техніки мовлення, то тут переважна більшість «ораторів» покладається на її природну розвиненість, а тому артикуляцію, дикцією та інтонаційною виразністю володіє на рівні пересічних громадян. Існує ціла низка причин, що зумовили цей стан речей, та їх аналіз не є метою статті. Теоретики-оратори по-різному ставляться до визначення техніки мови та її значення для артистів, педагогів, ділових людей. Зокрема можна виділити такі тлумачення:

– «Техніка мовлення – володіння мовним апаратом, уміння правильно користуватися мовою; мовленням». [7].

– «Гарні розмовні голоси трапляються рідко. А коли вони й трапляються, то бувають недостатні своєю силою і діапазоном. Тобто над розвитком голосу треба працювати»[9].

Отже, поставлений голос – вільний від вад, благозвучний, визначається силою, широтою діапазону, гучністю, витривалістю.

Приступаючи до вивчення проблем техніки мовлення, звернемося до головної мети спрямованих на це зусиль: навчитися говорити так, щоб оратора не можна було не зрозуміти. Звісна річ, це стосується на сто відсотків і техніки мовлення, бо тут простежується одна закономірність: неправильно взятий тон спотворює думку. Отже, техніка публічного виступу повністю підпорядковується думці, змісту виступу; опанування технікою мовлення, таким чином, не можна звести до механічного оволодіння голосом або іншими суто «технічними» навичками оратора. Саме думка, яку прагне висловити оратор, спричиняє дію мовного апарата. Тому опанування технікою мовлення потрібно підкорити вмінню мислити вголос, тобто говорити розмірковуючи.

Техніка мовлення – невід’ємна частина мистецтва звучної мови, ораторського мистецтва. І коли йдеться про неї, зважають не тільки на «техніцизм», «віртуозність», а й на технічні навички, без яких ораторського мистецтва не існує.

В понятті «техніка мовлення» відбиваються три відносно самостійні проблеми: володіння голосом, інтонування, управління аудиторією. Зауважимо лише, що коли мова йде про управління аудиторією, то це означає, що, як писав Емерсон, дійсне красномовство не має потреб ні в церковному дзвоні, аби скликати народ, ні в поліції, аби підтримувати порядок. Оратор цього досягає вмінням проголошувати промову. Існує думка, що є три категорії ораторів: одних можна слухати, інших неможливо слухати, третіх не можна не слухати. Певною мірою це залежить від техніки мовлення, від нашого голосу, адже голос – це оркестр всіляких інструментів. Оркестр благозвучний, сильний, витриманий, рухливий, тонкий, один здатний передавати щонайменші рухи внутрішнього життя, просто і красиво виразити думки і

відчуття людини. В організації сприйняття мови оратора слухачами надзвичайно важливе те, як звучить голос промовця: чи звучить він вільно, м'яко, на низьких тонах (низькі тони голосу сприймаються сприятливіше, вони збирають увагу тих, хто слухає, налаштовують їх на сприйняття слова) або, навпаки, звучання різке, напружене, завищене по тону або дуже тихе, таке, що не летить в зал. І тоді слухачам доводиться витратити перші найкоштовніші хвилини спілкування на те, щоб «пристосуватися», сприймати немилозвучну, часто дратівливу мову того, хто говорить. Перша функція голосу і полягає в тому, щоб забезпечити чутність звучного слова. Якщо оратор піклуватиметься про те, щоб його мова легко сприймалася слухачами, він обов'язково розвине голосову гнучкість, рухливість, здатність голосу «малювати думку». Ми розуміємо мову по тому, як зберігається в нашій пам'яті «запасу інтонаційних моделей». Ми пам'ятаємо мелодійні малюнки оповідних, питальних, спонукальних і інших пропозицій, чуємо мелодійне виділення логічних центрів фраз, інтонацію розділових знаків тощо. І, нарешті, якщо оратор захоче, щоб його мова викликала не лише раціональне сприйняття тексту, але і співпереживання у слухачів, він неодмінно розвиватиме засоби мовної виразності. Бо третя функція голосу – бути провідником відчуттів. Адже саме за інтонаціями (підвищенням або пониженням голосу, збільшенням або зменшенням сили звука, виникненням і характером пауз, зміною темпоритму мови і тембрального забарвлення голосу) слухач вгадує відчуття, через інтонації він приходять в зіткнення з тим, що живе в душі того, хто говорить.

За невеликим виключенням, кожна людина має від природи голос, який може стати чітким, сильним і багатим відтінками. І все ж більшість людей часто «ковтають» окремі звуки, їх голос стає монотонним, невиразним.

Доведено, що на стосунки з іншими людьми ніщо так не впливає, як враження від вашого голосу. Це дуже важливо для професійної діяльності. Тому звернемо увагу на те, що молодий вік є критичним не тільки з точки зору формування інтелектуальних і професійних навичок, але й дуже важливий для придбання вміння володіти голосом, правильною вимовою, жестами, рухами тіла. Техніка мовлення у вузькому сенсі складається з трьох аспектів: дикції, дихання, голосу (практично вони неподільні). Будова мовного апарату, властивості голосу людини, мовне дихання, артикуляція звуків, дикція, логічна пауза і логічний наголос, інтонація, мовні ноти, гігієна голосу оратора, особливості виступу перед великими і малими аудиторіями – це основні поняття, що вивчаються у техніці мовлення.

Означені частини голосового апарату беруть участь у створенні п'яти елементів голосу: а)звучності; б)темпу; в)висоти; г)тембру; д)дикції (артикуляції).

Є певні вимоги до голосу оратора, які зводяться до конкретних основних голосових якостей. Цими якостями є:

- 1) сила голосу – рівень гучності й волі звучання;
- 2) діапазон – зміна висотного звучання від найнижчих до найвищих звуків, тонів; поняття «діапазон» включає в себе обсяг, сукупність всіх звуків різної висоти, доступних людському голосу. Складовою частиною цього поняття є «регістр» – частина звукоряду, ряд сусідніх звуків, об'єднаних тембром. Існує три реєстри: високий, середній, нижній. Яскравою є мова, коли оратор володіє широким діапазоном – у трьох реєстрах.
- 3) рухомість, гнучкість – швидка зміна за силою, тембром і темпом;
- 4) «польотність» – здатність голосу заповнювати весь простір того приміщення, в якому він звучить, що дає можливість почути оратора в будь-якій точці приміщення;
- 5) благозвучність – приємність.

Щоб голос мав стабільний та відповідний вимогам стиль, потрібно дотримуватися його гігієни:

1. Не допускати висоти поза межі можливого діапазону, надмірної гучності і тривалості.
2. Не допускати простудних захворювань (гострих хронічних катарів верхніх дихальних шляхів, нервових зрушень. Це призводить до захворювань голосотворних органів (ларингіт – запалення слизової оболонки гортані, вузлики на голосових зв'язках).

3. Не перевищувати денні норми голосового навантаження (4-5 акад. годин підряд), робити перерви.

4. Робити профілактику носоглотки (полоскання ромашкою, евкаліптом).

Усі вищеперераховані елементи також можуть застосовуватися й у виступах депутатів, суддів, економістів та ін. Звичайно, це призводить до поєднання таких складових, як сценічна мова та офіційно-діловий стиль.

Якщо для художньої мови характерна багатозначність, експресивність, емоційність, абстрактність, то діловій мові насамперед властива конкретність, детальність і логічність. Достовірні характеристики вимагають розгорнутих синтаксичних конструкцій, а також точне вживання слів. У сфері науки, діловодства й законотворчості, у засобах масової інформації й у політиці мова використовується по-різному.

Офіційно-діловий стиль закріплений за сферою соціально-правових відносин, виділився раніше за письмові стилі завдяки тому, що обслуговував найважливіші сфери державного життя: зовнішні відносини, приватну власність й торгівлю. Безсумнівно, офіційно-діловий стиль, як в цілому українська мова, перетерпів істотні зміни. Його формування найтісніше пов'язане з формуванням і розвитком української держави насамперед тому, що сфера регулювання правових і господарських відносин створила потребу у виділенні спеціального функціонального різновиду літературної мови.

Отже, застосування художніх елементів сценічної мови в офіційно-ділових відносинах є актуальним та необхідним для розвитку комунікацій між людьми у сучасних реаліях українського суспільства. Для усунення двозначності, непорозумінь та й взагалі для покращення української вимови у ділових колах доцільно застосовувати акторські тренінги щодо майстерності висловлювань: правильності звучання, артикуляції, дикції, інтонаційного забарвлення.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Аннушкин В.И. М.В.Ломоносов и риторика петровского времени / В.И. Аннушкин // Вестник Московского университета. Филология. – 1999. – №5. – С. 89-102.
2. Вандишев В.М. Риторика: экскурс в историю вчень і понять: Навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів / В. М. Вандишев. – К.: Кондор, 2003. - 264 с.
3. Головащук С.І. Словник-довідник з українського літературного слововживання / С.І. Головащук. - Київ: Наукова думка, 2004. – 448 с.
4. Зарецкая Е. Н. Риторика: Теория и практика речевой коммуникации / Е.Н. Зарецкая. – М.: Дело, 2002. – 480 с.
5. Кочеткова Н.Д. Ораторская проза Феофана Прокоповича и пути формирования литературы классицизма / Н.Д. Кочеткова // Проблемы литературного развития в России первой трети XVIII века. – Л., 1974. – Вып 9. - С. 76.
6. Ломоносов М. В. Краткое руководство к красноречию. Книга первая, в которой содержится риторика, показующая общие правила обоого красноречия, то есть оратории и поэзии, сочиненная в пользу любящих словесные науки [Електронний ресурс]: <http://feb-web.ru/feb/lomonos/texts/lo0/lo7/lo7-0892.htm>
7. Олійник Г.А. Виразне читання. Основи теорії: Посібник для вчителів / Олійник Г.А. – Тернопіль: Навчальна книга - Богдан, 2001. – 224 с.
8. Орлов Е. Демосфен и Цицерон. Их жизнь и деятельность: Биографические очерки / Орлов Е. – СПб., 1991. – 112 с.
9. Станіславський К.С. Работа актора над собою: В 2-х частях / Станіславський К.С. – К.: Мистецтво, 1953. – 671с.
10. Шандра В. Невидимий перст долі Михайло Сперанський: злет та падіння російського «європейця» [Електронний ресурс] / В. Шандра // Газета «День». – 2006. – №36. – Режим доступу до газети: <http://www.day.kiev.ua/158632>
11. Юшук І.П. Практичний довідник з української мови / Юшук І.П. – К.: Рідна мова, 1998. – 223 с.

УДК 792.03 (477)

Н.О. КОМАР

**ДЕРЖАВНЕ УПРАВЛІННЯ ТА ДИНАМІКА РОЗВИТКУ ДІЯЛЬНОСТІ ТЕАТРІВ  
УКРАЇНИ ПЕРІОДУ 1936-1941 РР.**

*У статті звернено увагу на вироблення обґрунтованих і політично чітких орієнтирів державного та національно-культурного будівництва. Визначено національні пріоритети поступального розвитку культурної галузі. Досліджено історичний досвід державної політики в мистецькій сфері як складовій культурного розвитку України, зокрема з'ясовано і обґрунтовано масштаби, характер і наслідки тотального втручання у театральномистецьке життя України партійно-державних структур у радянський період.*

**Ключові слова:** державна політика, культурне будівництво, національні пріоритети, культурна галузь, театральномистецьке життя, радянський період.

Н.А. КОМАР

**ГОСУДАРСТВЕННОЕ УПРАВЛЕНИЕ И ДИНАМИКА РАЗВИТИЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ  
ТЕАТРОВ УКРАИНЫ В ПЕРИОД 1936-1941 ГГ.**

*В статье обращено внимание на выработку обоснованных и политически четких ориентиров государственного и национально-культурного строительства. Определены национальные приоритеты поступательного развития культурной отрасли. Исследовано исторический опыт государственной политики в художественной сфере как составляющей культурного развития Украины, в частности выяснены и обоснованы масштабы, характер и следствия тотального вмешательства в театральномистецькую жизнь Украины партийно-государственных структур в советский период.*

**Ключевые слова:** государственная политика, культурное строительство, национальные приоритеты, культурная отрасль, театральномистецькая жизнь, советский период.

N.A. KOMAR

**THE GOVERNMENT AND DYNAMICS OF DEVELOPMENT OF ACTIVITY OF  
THEATERS OF UKRAINE IN 1936-1941.**

*In the article appeal attention on making of grounded and politically clear orientiriv of state and nacional'no-kul'turnogo building. Certainly national priorities of forward development of cultural industry. Investigational historical experience of public policy in an artistic sphere as constituent of cultural development of Ukraine, scales, character and consequences of total interference, are in particular found out and grounded in theatrically artistic life of Ukraine party state structures in a soviet period.*

**Key words:** public policy, cultural building, national priorities, cultural industry, theatrically artistic life, soviet period.

Історія державного управління завжди викликала підвищений інтерес у дослідників, тому що якість життя людей у будь-якому суспільстві визначається насамперед ефективністю роботи органів державної влади. Державне управління включає в себе організаційну, виконавчу, розпорядну діяльність цих органів. Державне управління складається з множини складових, серед яких особливе місце займає управління культурою. У радянському суспільстві культура мала пріоритетне значення у справі формування марксистського світогляду та ідейно-політичного виховання радянських громадян. Цю функцію виконували в тому числі й театри. Вони були могутнім засобом ідеологічної пропаганди і агітації. Тому діяльність театрів завжди знаходилася під щільною увагою державних інстанцій.

В останні роки тема взаємовідносин владних структур і культурних організацій, зокрема театрів, залишається однією з актуальних, в її вивченні позначилися нові підходи.

Науковців цікавлять питання ролі та місця театру в історії країни, основні тенденції розвитку духовної сфери, методи впливу органів влади на підвідомчі заклади, тобто проблеми, при дослідженні яких у радянський період виявлялася ідеологічна установка або звертання до них було небажаним. На жаль, подібного роду робіт поки явно недостатньо. У дисертаційному дослідженні Безгіна О. [1] проаналізовані основні етапи розвитку театральної справи у 20-х – середині 30-х рр.. Донині не дістала ще повного й комплексного висвітлення тема організації державного управління діяльністю театрів в Україні в подальших роках. Тим часом саме грамотна робота органів державної влади у сфері культури багато в чому обумовлювала пріоритети проведеної в країні культурної політики. Тому вивчення цього досвіду, на наш погляд, становить безсумнівну актуальність.

«Соціокультурна трансформація, що відбувається в Україні і світі, примушує критично поглянути на стан дослідження історії українського театру як складової частини національної культури. Поміж ряду проблем її нового осмислення першорядною уявляється ліквідація дискретності у вивченні історичного руху театру, здобуття знань про невідомі етапи його діяльності» [3].

Тому основна мета статті – проаналізувати взаємовідносини держави і українського театру у 1936-1941 рр. і максимально об'єктивно оцінити процеси, які відбулися.

У 1936 році була прийнята нова Конституція СРСР, а незабаром – нові Конституції радянських республік. «Відповідно з Конституцією СРСР 1936 року відбуваються зміни системи державних органів, що означало початок нового етапу у розвитку форм державної влади. Здійснена суворі диференціація державних органів: органи державної влади (вищі і місцеві), органи державного управління, органи суду і прокуратури; введена суворі супідрядність правових актів» [9, с.76]. Неможливо не відзначити характерний для того часу акцент на вищі органи влади. Вся проблема «розподілу» влади прив'язувалася лише до вищих органів.

Нові ідеологічні завдання, що нав'язувалися компартією і урядом театрам, посилення політичного контролю за діяльністю підприємств і установ, що пов'язані з творами мистецтва, розширення мережі театрально-видовищних підприємств і навчальної бази підготовки фахівців для сфери художньої культури – все це викликало до життя пропозиції щодо кардинальної перебудови і зміцнення системи керівництва галуззю культури і мистецтва, виділення вищої ланки управління в самостійний орган при уряді країни.

17 січня 1936 року постановою ЦВК і РНК СРСР були створені Всесоюзний комітет у справах мистецтв при РНК СРСР, який здійснював керівництво галуззю художньої культури, зокрема театрами всієї країни, та Управління в справах мистецтв союзних і автономних республік (відділи в справах мистецтв в краях і областях), який згодом, в 1953 році, замінить Міністерство культури.

На Комітет покладалося керівництво всіма справами підприємств і установ мистецтв, з підпорядкуванням йому театрально-видовищних підприємств, кіноорганізацій, музичних колективів, установ і закладів, що працюють в галузі образотворчого мистецтва, а також навчальних закладів, що готують для них кадри.

Новий вищий орган керівництва мистецтвом у країні оперативні розгорнув роботу з виконання Постанови ЦВК та РНК РРФСР від 17 січня 1936 року. Протягом декількох місяців у централізованому порядку відносно чітко були вирішені питання формування органів управління галуззю у центрі та на місцях.

«Особливо великі заходи в галузі радянського театрального будівництва були проведені в кінці тридцятих років на Україні. У 1937-1939 роках були створені Державний симфонічний оркестр, Київське хореографічне училище, Одеський театр музичної комедії. У квітні 1939 року були створені робочі консерваторії для вечірньої музичної освіти трудящих» [4].

З метою оперативного вирішення питань управління галуззю та безпосереднього зв'язку з республіками при Комітеті створюється Рада представників союзних та автономних республік.

Покращувався організаційний стан театрів. Послідовно закріплювалася тенденція формування стійких, з постійним складом театральних колективів, початок якій було зроблено

ще ленінським декретом «Про об'єднання театральної справи», прийнятим 26 серпня 1919 року. (До речі, саме тоді К.Станіславський у дискусії про проект націоналізації театрів сказав: «Я категорично заявляю, що націоналізація, що насувається на нас, є смертельною небезпекою для театру» [8, с. 27]).

До 1939 року ця тенденція досягла своїх результатів, свідченням чого було прийняття Комітетом у справах мистецтв при РНК СРСР рішення про повне стаціонавання театрів. «Але залишався ще один некерований елемент – артисти, які безупинно бігали з театру в театр (у 1930-х 35% акторів щорік міняли місце роботи). В середині 30-х Сталін зрозумів, що кращий спосіб приборкати їх – нав'язати театру єдину організаційно-творчу модель, а саме модель МХАТ. З 1937 року починається процес «омхачивання» (за виразом сучасників) радянських театрів, який завершиться в квітні 1938-го їх насильницьким «стаціонаванням»: відміняється контрактна система, всі актори зараховуються в штат, будівлі переходять у власність театрів, а при директорах створюється посада інспектора по кадрах» [5]. В галузі трудового законодавства, формування театральних труп і визначення умов оплати праці працівників театру велике реформаторське значення мали рішення, спрямовані на стаціонавання театрів, організацію у всіх театрах постійних театральних труп, ліквідацію системи формування театральних колективів на сезон або на рік. Вийшли накази Комітету у справах мистецтва при РНК СРСР від 4 квітня 1937 і від 27 квітня 1938 «Про стаціонавання театральних труп». Вони затверджували кожен, навіть невеликий периферійний колектив як постійно діючу творчу одиницю. Як бачимо, це рішення, як кожне нововведення, мало дві сторони: з одного боку, державне фінансування, впорядкування театральної діяльності, соціальні гарантії акторів, з другого – підведення всіх творчих колективів під один «гребінець», жорсткий контроль, нівелювання творчих, місцевих потреб та особливостей творчого життя, традицій та звичаїв. «По підпорядкуванню театри ділилися на союзні, республіканські, обласні і міські. Структура театральної мережі була жорстко прив'язана до статусу території. Столицям союзних і автономних республік належало мати театр опери і балету (в крайньому випадку відкривали не оперний, а музично-драматичний театр), російський драматичний театр, національний драматичний театр, ТЮГ і театр ляльок. Інколи до цього набору додавався театр музкомедії або оперети. У містах, які мають мільйон і більше населення, були драматичний театр, оперета, ляльковий театр, ТЮГ (у деяких ще театр опери і балету). У малих містах був заснований ляльковий театр, а інколи ще і драматичний. При цьому наявність в даному наборі тих або інших театрів ніяк не була пов'язана ні з театральними традиціями міста або регіону, ні з реальною глядацькою потребою. Вважалося, що така структура мережі краще пристосована для вирішення ідеологічних і соціальних завдань» [5].

Постановою РНК СРСР від 22 вересня 1939 р., інструкцією Комітету у справах мистецтв «Про порядок віднесення театрів республіканського й місцевого підпорядкування до тарифних груп і працівників цих театрів до тарифних категорій» була упорядкована оплата праці працівників театрів. Театри були віднесені до чотирьох тарифних груп, залежно від художньої значимості кожного театру і його місцезнаходження. Працівники театрів також належали до тарифних категорій, що визначали їхні оклади. Лише згодом розвиток театрального мистецтва викликав необхідність зміни цієї системи.

31 травня 1936 року була підписана угода Комітету у справах мистецтв при РНК СРСР і ЦК професійного союзу працівників мистецтв, яка була затверджена Постановою РНК СРСР № 1915 від 17 листопада 1939 року, якою було встановлено за працівниками колгоспних театрів право на здобуття надбавок до заробітної плати.

Ряд указів і постанов стосується встановлення почесних звань для театральних діячів – народний артист СРСР, народні артисти, заслужені діячі мистецтв і заслужені артисти республік. 6 вересня 1936 р. указом ЦВК СРСР встановлено звання «Народний артист СРСР» для найбільш видатних діячів мистецтва народів Союзу РСР, що особливо відзначилися в справі розвитку радянського театру, музики і кіно. Першими це звання отримали, безумовно, флагмани тогочасного театрального руху країни – засновники МХАТу: К.Станіславський і В.Немирович-Данченко, а також актори МХАТу та Малого театру. З українських митців

першим отримав це звання П.Саксаганський [7]. Звання народного артиста СРСР надавалося Верховною радою (раніше – ЦВК Союзу РСР за поданням Всесоюзного Комітету у справах мистецтв) СРСР. Існували також звання народних артистів окремих союзних і автономних республік. (народний артист РРФСР, народний артист УРСР і АССР) тощо. Аналогічний порядок затвердився і в інших союзних і автономних республіках країни [10].

У другій половині тридцятих років партія і уряд зробили широкі заходи щодо популяризації досягнень народів нашої країни в галузі художньої творчості. У всіх союзних республіках пройшли огляди театрального мистецтва і олімпіади національних театрів, були створені нові творчі колективи, розширилася мережа художніх навчальних закладів. З 1936 року в Москві було почато проведення декад мистецтва і літератур національних республік, що відіграли велику роль у творчій діяльності театральних колективів братніх республік, в їх взаємозбагаченні. Перша така Декада української літератури і мистецтва у Москві пройшла у березні 1936 року. «Широкий і різноманітний репертуар привезли у Москву академічні театри України. З вітчизняної і зарубіжної класики москвичам були показані твори: «Свіччине весілля» І.Кочерги, «Не судилось» М.Старицького, «Король Лір» В.Шекспіра, «Загублене життя» (за мотивами твору «Повія» П.Мирного). Сучасну тему в декадному репертуарі українських академічних театрів представляли п'єси О.Корнійчука – «Чому посміхалися зорі» та «Над Дніпром», а також комедія молодого драматурга М.Печенізького «День народження»...» [6, с. 8].

Отже, у досліджуваній період в УРСР так само, як у всьому СРСР, динамічно розвивалося театральне мистецтво. У радянський період формування марксистсько-ленінського світогляду, що панував у суспільстві, відбувалося за допомогою організації ідейно-політичної роботи, проведеної закладами культури, у тому числі театрами. У цьому зв'язку виникала необхідність приділяти театрам особливу увагу шляхом контролю й регламентації їх діяльності.

У той же час, незважаючи на позитивні сторони процесу, період 1937-1941 рр. на Україні також відзначається цілим рядом репресивних дій щодо діячів культури, зокрема театральної, які на роки призупинили вільний розвиток національного театрального мистецтва. В 1939 р. на XVIII з'їзді партії був зроблений висновок про те, що соціалізм у СРСР в основному побудований і є всі можливості для побудови комунізму спочатку в одній країні. У документах партії кінця 30-х – початку 40-х років були визначені завдання подальшого розвитку суспільства, зокрема культури, на етапі завершення соціалістичного будівництва й переходу до комунізму. Ці теоретичні положення приховували дійсний стан справ у країні, заважали радянським людям усвідомити реальні соціально-економічні й політичні проблеми, що стояли перед суспільством. На розвиток культури негативно вплинули спрощеність й догматизм у підході до низки складних питань. Ще у 1933 році був розгромлений заснований Лесем Курбасом театр «Березіль», який починав свою діяльність як Мистецьке об'єднання (МОБ) на базі однієї з груп колективу «Молодого театру», що проводив свої виступи в частинах Червоної Армії. Культурне піднесення в Радянській Україні майже припиняється, 1932-1933 рр. відомий як час «розстріляного відродження», коли розпочалось масове знищення талановитих діячів української літератури, мистецтва, науки. Починається тотальне підкорення всіх форм професійної культури ідеологічним та естетичним догмам соціалістичного реалізму, що мало трагічні наслідки для духовного життя народу. Навіть талановиті радянські письменники, поети, художники, режисери, які дебютували в 30-х роках, змушені були орієнтуватися на пересічні ідеологічні стандарти та художні прийоми.

У жовтні 1937 р. цензура «офіційно» перейшла під партійне керівництво. Цензори центральних газет стали затверджуватися ЦК за поданням Відділу друку. На місцях їх затвердженням повинні були займатися місцеві партійні органи. До 24 січня 1938 р. (відомості 65 обкомів, крайкомів і ЦК нацкомпартій) було затверджено рішеннями бюро райкомів ВКП(б) 1586 цензорів районних газет і рішеннями бюро обкомів, крайкомів, ЦК нацкомпартій 229 цензорів міських, обласних і республіканських газет.

Варто відзначити, що в 30–40-і рр. не було загальносоюзного органу цензури (головліти були лише на рівні союзних республік). Загальну координацію роботи здійснював уповноважений СНК СРСР з охорони військових таємниць у пресі, який, як правило, очолював Головліт РРФСР. Радянські цензурні органи у своїй діяльності взаємодіяли з органами примусу, тобто з органами державної безпеки, на які спочатку було покладено надання лише технічної допомоги. В цілому компетенція цензурних органів, починаючи з 20-х рр., була надзвичайно широка. Контролю з їх боку, як попередньому, так і подальшому, підлягали вся видавнича діяльність, репертуар видовищних установ усіх типів, вміст бібліотечних фондів і книжкового ринку. Таким чином, на Україні того часу заборонялися будь-які твори, постановки, що не відповідали уявленням про марксистсько-ленінську ідеологію та інтернаціоналізм. Радянська доба загалом не пішла на користь розвою української драматургії, оскільки одна група драматургів стала на шлях пристосування відносно офіційної політики (І.Микитенко, О.Корнійчук), інші зазнали репресій, їхні п'єси було заборонено. І.Кочерга від філософських п'єс перейшов до історичної тематики. Показовою у цьому плані є драматургія О.Корнійчука (1905-1972), («Загибель ескадри» (1933), «Платон Кречет» (1934), «Правда» (1937), «Фронт» (1942) та ін.). Його творам притаманний соціальний схематизм, спрощеність життєвих ситуацій, відхилення від життєвої правди. Проведення «лінії партії» сприяло мистецькій і політичній кар'єрі Корнійчука, який був керівником Спілки письменників України (1946-1953), Головою Верховної Ради УРСР (1959-1972), Лауреатом державних премій. О.Корнійчук у псевдопатріотичному дусі плакатно «конструював» «позитивні» типи радянських людей («Платон Кречет», «В степах України»). Від середини 30-х років він працював у псевдорéalістичному режимі, не полишивши чогось видатного.

Культурна відсталість негативно позначалася на рівні політичного керівництва театральною справою, особливо на місцях. Огляд взаємовідносин влади і театру України періоду 1936-1941 рр. можна узагальнити словами професора кафедри менеджменту сценічних мистецтв Російської академії театрального мистецтва, заслуженого діяча мистецтв РФ Геннадія Дадамяна: «Таким чином, до кінця 30-х років держава є головним і єдиним розпорядником театрального життя, своєрідним генеральним продюсером. Як і належить продюсерові, він знаходить засоби і направляє їх туди, куди вважає за потрібне, контролює відповідність того, що роблять творці (актори, режисери, драматурги), власній продюсерській концепції, в даному випадку – державним пріоритетам культурної політики, своїй ідеологічній стратегії і тактиці. Через кадрову політику держава формує творчі команди, а через підконтрольні засоби масової інформації і систему політосвіти забезпечує підтримку власних проєктів» [5].

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Безгін О. Держава і театр. Деякі аспекти формування системи управління театральною справою середини 20-х – 30-х рр. ХХ ст.: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.02 /Безгін Олексій Ігорович. – К., 1994. – 171 с.
2. Безгін О.І. Організаційно-економічні питання театральної справи /Безгін Олексій Ігорович // Актуальні проблеми економіки та організації театральної справи: Зб. наук. праць. – К., 1994. – №6. – С. 34-37.
3. Гайдабура В.М. Сценічне мистецтво в Україні періоду німецько-фашистської окупації (1941-1944 рр.) /Гайдабура В.М. – К., 1999. – 234 с.
4. Гриценко О. Культура і влада. Теорія і практика культурної політики в сучасному світі /Гриценко О. – К., 2000. – 189 с.
5. Дадамян Г.Г. Театр одного продюсера. /Дадамян Г.Г. // Отечественные записки. – М., 2005. – №4. – С. 15-18.
6. Даценко Б.Я. Театр і сучасність. /Даценко Б.Я. – К., 1961. – 98 с.
7. Стеценко Л. Панас Саксаганський. / Стеценко Л. – К., 1957. – 167 с.
8. Строева М.Н. Режиссерские искания Станиславского. 1917–1938. /Строева М.Н. – М.: Наука, 1977. – 267 с.
9. Тихомиров Ю.А. Власть и управление в социальном обществе. /Тихомиров Ю.А. – М., 1968. – 204 с.
10. Театральная энциклопедия / [ред. П.А.Марков]. – М.: Сов. Энциклопедия. – 1965. – Т. 4. – 367 с.



УДК 394.21+394.24

П.О. СМОЛЯК

### ТЕАТРАЛЬНІ ЕЛЕМЕНТИ В АНДРІЙВСЬКИХ ВОРОЖІННЯХ ЗАХІДНИХ ПОДОЛЯН

*У статті розглянуто театральні елементи в андріївських ворожіннях західних подолян, висвітлено специфіку звичаїв та обрядів, які притаманні святу Андрія у Західному Поділлі, продемонстровано основні риси традицій, що спостерігаються в окремих місцевостях досліджуваного району.*

**Ключові слова:** андріївська обрядовість, ворожіння, вечорниці, калета.

П.О. СМОЛЯК

### ТЕАТРАЛЬНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ В АНДРЕЕВСКИХ ГАДАНИЯХ ЗАПАДНЫХ ПОДОЛЯН

*В статье рассмотрены театральные элементы в андреевских гаданиях западных подолян, отражена специфика обычаев и обрядов, присущих празднику Андрея в Западном Подолье, продемонстрированы основные черты традиций, которые наблюдаются в отдельных местностях исследуемого района.*

**Ключевые слова:** андреевская обрядность, гадание, вечерницы, калета.

P.O.SMOLYAK

### THEATRICAL ELEMENTS AT ST. ANDREW'S PREDICTIONS OF WESTERN PODOLYANY

*The article deals with theatrical elements at St. Andrew's predictions of Western Podolyany, and describes the specific customs and rites, which are used during the celebration of St. Andrew's holiday in Western Podillya. The article shows the basic features of the traditions observed in some areas of the region.*

**Key words:** Andrew's rites, prediction, vechornyitsi (the evening gathering and revel of youths and maidens), kaleta.

Дослідження та збереження культурних традицій української нації є невідкладною потребою в наш час – у період масового поширення інформаційних та комп'ютерних технологій, переходу суспільства на постіндустріальну фазу свого розвитку. Саме тому основним завданням для українських вчених – культурологів, етнографів, театрознавців – постають проблеми, що пов'язані з відродженням традиційної обрядовості, зокрема виявлення в них театральних елементів.

Одними із перших українських вчених, хто звернув увагу на зимову обрядовість як складову річного календарного циклу, були П.Чубинський, М.Грушевський, Ф.Вовк, К.Сосенко, І.Огієнко. Великий внесок у дослідження андріївської обрядовості українців зробили вчені з діаспори О.Воропай та С.Килимник. Особливого зацікавлення ці питання набули в період здобуття Україною незалежності. Свій вклад у розробку цієї проблеми внесли такі вчені, як Л.Артюх, К.Кутельмах, Н.Зяблюк, О.Ковальчук, О.Курочкін. Регіональна обрядовість, а саме західноподільська, привертала увагу місцевих краєзнавців, театрознавців та фольклористів: Б.Синенської, П.Медведика, О.Смоляка, М.Крищука та ін.

Мета статті – показати театральні елементи в андріївських ворожіннях західних подолян, висвітлити особливості звичаїв та обрядів свята Андрія на терені Західного Поділля, охарактеризувати основні риси театральних дійств, що спостерігаються в окремих місцевостях цього району.

Українські вчені вказують на те, що свято Андрія (по місцевому – Андрея) має цілком світський характер, і його корені беруть початок з далеких дохристиянських часів. Зокрема

К.Сосенко звернув увагу на те, що період від Катерини до Андрія – це «цілий настроєвий тиждень, присвячений еротичній емоції молодіжності – вечорницям, музиці, товариському забавам. Він криє в собі передовсім ідею новонародженого світла. Ся ідея зовсім гармонізує з культурою еротичної молодіжності, яка дотична з ідеєю відродження роду в первісній силі світотворчого гону» [10, с. 54]. І тому саме в цей період дівчата ворожать і веселяться, вгадуючи свою майбутню дівочу і жіночу долю.

Період, на який припадали андріївські ворожіння, приблизно відповідав римським брумаліям<sup>1</sup>. Варто зауважити, що брумалії були особливо популярними у тих місцевостях, де відбувалися взаємовідносини на ґрунті римської та грецької культур. «Цей святковий цикл, – як зазначав М.Грушевський, – займав майже місяць (від 7 грудня і до кінця місяця). Свято зими-«бруми»... в тих сторонах було разом святом вина і розродження – хороводів на честь Діоніса, в котрих виступали замасковані, переряджені чоловіки і жінки з лицями, вимашеними винною гущею, соком шовковиці і з різними символами розродження» [2, с. 173]. Але, як показують польові матеріали, з цього мало що залишилося в досліджуваному районі, бо одні обряди, ймовірно, перейшли в андріївські свята, а інші – у різдвяний цикл. На нашу думку, їх найбільше залишилося в андріївських обрядових діях.

Як і по всій Україні, у західноподільському святі Андрія значну роль відігравали ворожіння, що надавало обрядові виразно театральних ознак. Обрядове дійство складається з підготовчого періоду та двох частин (дівочої та дівочо-парубочої).

У підготовчий період (перед самим святом) дівчата з однієї або з сусідніх вулиць домовляються із якоюсь господинею дому (переважно вдовою) про проведення у неї вечорниць. Дівчата приносять до господині за домовленістю крупу, борошно, олію, капусту, сушені опеньки, квасолю, цибулю, вишняк чи вино, а також атрибути для ворожіння – свічки, нитки, голки, перстень, зерна пшениці тощо. Декілька дівчат з самого ранку допомагають господині готувати страви для вечері. Кожна дівчина запрошує на забаву свого коханого хлопця або побратима. А на Підгасчині (с. Старе Місто) місце проведення вечорниць тримається в таємниці, «щоби хлопці не перешкоджали в їхній ворожбі» [6, с. 71].

Перша частина андріївських вечорниць – суто дівоча, ворожильна. Під вечір приходять до «вечорничної» хати лише самі дівчата. Найголовнішим (і найпершим) андріївським ритуалом є випікання кожною дівчиною свого балабушка<sup>2</sup>. Для замісу тіста на балабушок дівчата носили воду із криниці або з потоку в роті. Дуже часто парубки їм перешкоджали у цьому. Вони протягували через дорогу низько шнурки, а дівчата зачіплялися за них ногами і падали, розливаючи воду. Після цього вони знову йшли по воду, а парубки їх наново смішили. Як зазначали жабинецькі старожили, «в символіці цієї «чистої води» було закладене любовне почуття дівчини до коханого і «душевне зерно», яке мало силу магії для правдивої ворожби» [4, с. 187].

Опосередкована театральність проявляється у момент, коли парубки лякали дівчат – переодягалися у смерть, чорта, собаку, ведмедя, щоби вони розлили воду. Якщо дівчатам вдавалося принести воду, то вони зразу замішували нею балабушок і пекли на гарячій плиті (блясі), позначивши його своїм певним знаком (зірочкою, трикутником або першою буквою свого імені) для розпізнання.

У Західному Поділлі здавна існує звичай випікати балабушки мовчки, у тиші (у цей час дівчата спілкуються між собою жестами). Після цього балабушки складають рядком на ослінчику посеред хати і співають пісню «Ой, Андрію, Андрієчку, подай мені надієчку», а одна із них виголошує речитативом замовляння:

Святий Андрієчку,  
накрій мені голівочку  
сяков-таков вонучков,  
най ся дівков не мучу.

<sup>1</sup> Брумалії – це містичні давньоримські свята, що припадали за місяць до Сатурналії. Спочатку у них брали участь тільки жінки. З плином часу ці свята перетворилися на розпусні оргії [9, с. 55].

<sup>2</sup> Балабушок – це замішане на воді тісто, печене на гарячій плиті (блясі), змашеній олією, у формі пирога.

Дай нам щастя шасного,  
дай нам хлопця красного,  
і я жду вже з понеділка,  
бо-м велика уже дівка [4, с. 187].

Після цього хтось із дівчат приводить голодного собаку. Чий балабушок собака з'їсть першим, то та дівчина вийде першою заміж. Якщо собака якийсь балабушок надкусить і кине – ту дівчину чекає якась неприємність у стосунках з коханим, а чий не порушить, ті ще довго чекатимуть на своє заміжжя. На Бучаччині (с. Жизномир) зберігся звичай підвішувати балабушки на нитці до сволака, і до котрого собака підскочить та вхопить першим, то та дівчина першою серед своїх подруг вийде заміж [5, с. 346].

Один з цікавих прийомів любовної магії, що містить у собі театральні елементи – це засівання конопляним насінням. У Західному Поділлі ще в 40-х роках ХХ ст. дівчата ввечері (як тільки стемніє) бігали навколо своєї хати і сіяли конопляним насінням (еротичний символ), при цьому співаючи або рецитуючи спеціальні замовляння:

Андрію, Андрію,  
я на тебе коноплі сію,  
запасков волочу,  
бо віддаватися хочу [1, с. 75].

У с. Стрільківці Борщівського району Тернопільської області, крім цього замовляння, ще збереглася ворожба, пов'язана із сипанням конопляного насіння на пеньок, на якому рубали дрова. Після цього дівчата старалися язиком набрати побільше зерен, прибігали до хати і рахували. В кого виходило парне число, то та вийде в наступному році заміж, а в кого непарне, то ще буде дівувати [8, с. 70]. В с. Боришківці цього ж району зберігся стародавній звичай в ніч перед святом Андрія прясти клубок із конопляного прядива і в андріївську ніч снувати його біля воріт та впоперек вулиці, де живе коханий парубок. Якщо він зачепиться за нього, то «його Андрій попутав» і він буде прихильним до майбутньої обраниці [7, с. 67]. Ці ритуальні дієства є відголоском тих часів, коли наші предки фетишизували головні предмети домашнього вжитку, зокрема прядиво, що є одним із головних продуктів життєдіяльності людини.

У досліджуваному районі донедавна існувала дівоча ворожба, що пов'язана із поведінкою в хаті домашньої птиці. У Зборівському (сс. Нестерівці, Жабиня, Годів) та Козівському (сс. Денисів, Вівся, Купчинці, Козівка) районах до першої половини ХХ ст. у дівчат існував звичай ввечері на Андрія вносити до хати півня і курку, накритих решетом, та випускати їх серед хати. Якщо вони обернуться обоє головами, то дівчина, яка ворожить, в майбутньому буде жити у злагоді зі своїм чоловіком, а якщо обернуться хвостами, то добра у новій сім'ї не буде. Якщо півень піде від курки, то загрожує розлучення або зрада<sup>1</sup>. У досліджуваному районі існувала й інша версія визначення вдачі майбутнього чоловіка, пов'язана із внесенням до хати півня. У хаті його випускали, а перед ним у мисочках ставили воду і зерна пшениці. Якщо півень почне пити воду, то майбутній чоловік буде пияк, а як почне з пшениці або не буде нічого їсти – буде роботящий господар або лінивий [4, с. 189].

Розповсюдженими є ворожіння, пов'язані із визначенням професії майбутнього чоловіка. Вони базуються на виливанні гарячого воску на холодну воду, що знаходиться в широкій мисці. Віск набирає різних форм, і за їхньою подобою намагаються пояснити майбутню професію судженого. Якщо віск буде подібним до якогось музичного інструмента, то майбутній чоловік буде музикантом, якщо до тварини, то буде рільником, якщо до будинку, то урядовцем тощо. У с. Товстенке Чортківського району Тернопільської області у цей вечір дівчата ходили до річки, набирали в руки болота і приносили до хати. Хто що в болоті знайде, то це покаже, який буде в дівчини чоловік. Якщо шматок заліза – буде коваль, якщо тріску – стельмах, якщо камінь – буде муляр, черепок – буде гончар і т. д. У селі це дійство називалося «ловити в річці щастя» [1, с. 75].

---

<sup>1</sup> Із етнографічних записів Смоляка П.О. від Юзефів М.М., 1941 р. н., місцевої, освіта вища з с. Козівка Козівського району Тернопільської області. Запис зроблений 02. 04. 2001 р.

На Підгаєччині (с. Мужилів) виливання воску було спрямоване на визначення дівочого щастя у наступному році. Якщо вилитий віск подібний до вінка – дівчина вийде заміж, якщо до коня, то наречений буде з іншого села, якщо до хреста, то дівчину чекає нещастя [6, с. 72]. Як бачимо, такого роду ворожіння серед молоді носили здебільшого ігровий характер, в яких чітко проявляються театральні елементи, хоча в минулому вони віддзеркалювали архаїчні прогностичні прийоми, що мали на меті визначити характер майбутнього чоловіка у сфері його господарської та родинної діяльності.

Ідея майбутнього одруження також виразно проступає і в андріївському ворожінні взуттям. У досліджуваному районі дівчата скидають взуття з лівої ноги, а одна з дівчат із зав'язаними очима від кута кімнати (а в деяких селах від печі) по черзі кладе його рядочком одне за другим. Чиє взуття буде першим на порозі, то та швидко одружиться, а чиє виявиться останнім, то ще довго буде дівувати<sup>1</sup>.

У Західному Поділлі поширеними є андріївські ворожіння, пов'язані з визначенням статі народжених в майбутньому дітей. Щоби визначити дівчині, яку вона народить дитину – хлопчика чи дівчинку, на півметровій нитці прив'язують перстень і опускають його над лівою рукою. Якщо перстень зробить невеличке коло над рукою – то буде хлопчик, коли зробить пряму лінію – буде дівчинка, якщо перстень не рухатиметься – буде бездітна. А щоби дізнатися, скільки дівчина матиме дітей, як вийде заміж, використовують таку ворожбу: у склянку, наповнену до половини водою, опускають на нитці прив'язаний перстень. Перстень буде похитуватися і вдарить кілька разів об склянку. Скільки разів «дзенькне», стільки буде дітей [4, с. 190].

Перша частина андріївських вечорниць була суто дівочою, проте цікава своєю драматичною формою. Вона насичена ворожіннями, пов'язаними з визначенням долі, майбутнього одруження дівчат і побудована в основному на любовних мотивах. А саме одруження на символічному рівні й ініціює майбутнє продовження роду.

Прихід парубків до хати (до цього вони чекають біля воріт і входять до хати лише після запрошення дівчат) відкриває другу частину західноподільських андріївських вечорниць. У досліджуваних місцевостях хлопці заходять до хати лише разом (якщо поодиночі – це погана прикмета). Вони завжди приносять з собою дарунки: вино, яблука, цукерки тощо. Перед цим дівчата можуть перемотати мотузкою стежку і, заплутуючись в ній, парубки падають під бурхливий сміх дівчат. Місцеві жителі зазначають, що це добра прикмета для майбутнього парування молоді. Запізнілих парубків, як правило, висміювали: садили їх на долівку і давали в руки макогін або веретено (це символізувало приниження чоловічої гідності). Після цього дівчата запрошували парубків за гостинний стіл.

Взаємовідносини між хлопцями та дівчатами проявлялися в основному через комічні ігри та забави, що надавало цьому більш драматичного характеру. Найпоширенішим серед них є театральне дійство «Калета»<sup>2</sup>. У Західному Поділлі калета – це виготовлений із пшеничного тіста великий корж із діркою посередині, спечений на кухонній плиті, в який додавали мед та мак. У с. Боришківці Борщівського району Тернопільської області для замісу коржа-калети приносили воду із ріки [7, с. 67].

Увечері дівчата обмашували калету цукровою помадкою і прикріплювали її стрічкою до сволюка вище від середнього росту парубка (а в деяких селах – вище середнього росту дівчини). Після цього парубок або дівчина по черзі брали коцюбу і під'їжджали на ній, як на коні, до калити, намагаючись її вкусити. А в цьому їм перешкоджали дівчата (хлопці): вони або підтягували її вгору, або рухали нею, викликаючи сміх у тих, хто під'їжджав. Одна із кмітливих дівчат ставала біля калити і ганчіркою витирала парубкові обличчя. Якщо він засміявся, то між ними відбувався наступний діалог:

– Де ідеш, Грицю?

---

<sup>1</sup> Ворожіння записане Смоляком О.С. від Смоляк М.М., 1924 р. н., місцевої, освіта початкова, буряківниці з с. Настасів Тернопільського району Тернопільської області. Запис зроблений 07. 12. 1978 р.

<sup>2</sup> Андріївська гра «Калета» – всеукраїнське явище. В своїй основі вона інваріантна, відрізняється лише діалогічними версіями.

- За границю!
- По що?
- По паляницю!
- А будеш сі сміяти?
- Ні! [1, с. 75].

Кожен парубок мав право «їхати» до калети тричі. Те, що залишалося від калити, дівчата ламали на шматки, брали з собою і клали під подушку: як буде снитися хлопець, то буде її суджений. А в с. Стрільківці Борщівського району Тернопільської області дівчата, які вішали калету, зразу вибігали надвір і слухали: з якого боку загавкає собака, то туди вони вийдуть заміж [8, с. 70]. У с. Боришківці цього ж району, коли під'їжджали до калети, то підскакували і примовляли: «Шу-шу-шу, коржа вкушу!» [7, с. 67].

Деякі дівчата під час театрального дійства «Калета» вибігали надвір рахувати частоколи, промовляючи при цьому «Вдовець, молодець, вдовець, молодець...» і легко доторкаючись до них рукою. Якщо останній частокіл виходив «молодцем», то дівчина вийде заміж за парубка, а якщо «вдівцем» – то за вдівця. Дуже часто дівчата приходили до хати із забрудненими руками, бо хлопці заздалегідь намащували частоколи фарбою, дьогтем або болотом. Такого роду жарт є елементом бешкету, що також слугував своєрідною формою залицяння до дівчат.

Під кінець забав західноподільські дівчата ходили попід вікна, стукали ложками і запитували господарів: «Чи ви є всі, чи ви є всі?». А вони відповідали: «Є всі, аби-сьте повіддавалися всі!» [1, с. 75].

Після повернення з андріївських вечорниць дівчата продовжували ворожіння. Вони зрізали ножом вишневу гілочку, приносили до хати і ставили у банку з водою або втикали у землю вазона, що стояв на підвіконні. Під час цього вони примовляли:

Ставлю гіллячку вишневу,	Злий духу, вступися,
На щастя Михайлику свему.	Святий Андрію, заступися.
Ух-ух! Ух-ух!	Ух-ух! Ух-ух!
Най тут буде добрий дух!	Най тут буде добрий дух! [4, с. 188]

Якщо гілка пустить листочки і зацвіте до Різдва, то у дівчини буде щаслива доля на одруження.

Власне андріївські вечорниці завершувалися парубочими бешкетами. Останні переважно відбувалися на подвір'ях, де були дівчата на виданні. Парубки виносили на дорогу або майдан січкарні, борони, знімали хвіртки або ворота і несли на подвір'я майбутніх наречених, накривали склом діру димаря тощо. У досліджуваному районі найбільшим бешкетом вважалося витягнення на хату воза або саней.

Парубочі забави на Андрія, без сумніву, містять в собі певні драматичні форми і мають давнє походження. Окремі з них пояснюються як язичницькі магичні ритуали, що служили для заплутування місця від розпізнавання його злими силами, щоби вони не змогли відшукати звичні для них ворота, двері від господарських споруд і ввійти в них. Тут повністю можна погодитися із С.Толстою, яка відзначає передовсім «сакральну функцію» молодіжних бешкетів і відносить їх до категорії «охоронних і очищувальних обрядів» [11, с. 13]. А відомий український театрознавець Г.Лужницький стверджував: «Театральні елементи, що привели до створення українського театру, нерозривно зв'язані як, з одного боку, з природою, серед якої жили наші предки, так із прикметами української вдачі, духовності й світогляду» [3, с. 50].

Останнім часом у Західному Поділлі багато андріївських ігор, забав та ворожінь вийшло з ужитку, хоча деяка частина залишилася, зокрема, рахувати частоколи, стукати ложками на подвір'ї, перекидати через хату взуття, особливо робити бешкети на подвір'ї у тих господарів, де є дівчата на виданні (бешкети влаштовують у всіх селах та містах Західного Поділля). У наддністрянських селах (Борщівський та Заліщицький райони Тернопільської області) ще досі поширеною є андріївська гра «Калета».

Таким чином вищезазначені андріївські театральні дійства в загальних рисах зберігають композиційні елементи народно-драматичної творчості і є добрим прикладом для їх наслідування в майбутньому.

ЛІТЕРАТУРА

1. Артюх Л. Село Товстенке вчора і сьогодні /Л. Ф. Артюх // Народна творчість та етнографія. – 1993. – № 2. – С. 73–77.
2. Грушевський М. С. Історія української літератури: В 6 т., 9 кн. /Грушевський Михайло Сергійович [упоряд. В. В. Яременко; автор передмови П. П. Кононенко; приміт. Л. Ф. Дунаєвської]. – К.: Либідь, 1993. – Т. 1. – 392 с.
3. Лужницький Г. Український театр. Наукові праці, статті, рецензії: Збірник праць /Григор Лужницький. – Львів: 2004. – Т.1. Наукові праці. – 344 с.
4. Медведик П. Село Жабиня на Зборівщині. Весілля, народні звичаї та обряди /Петро Медведик. – Тернопіль: Лілея, 1996. – 221 с.
5. Осика М. З нашого фольклору /М. Осика // Бучач і Бучаччина. Історично-мемуарний збірник [ред. колегія : М. Островерха, С. Шипилявий, Р. Барановський та ін.]. – Нью-Йорк–Лондон–Париж–Сідней–Торонто, 1972. – Т. XXVII. УА. – С. 334–351.
6. Папіж Василь. Деякі релігійні обряди і народні звичаї в Підгаєччині /В. Папіж // Підгаєцька земля. Історично-мемуарний збірник [ред. колегія: О. Яворський, І. Дурбак, І. Корницький та ін.]. – Нью-Йорк–Париж–Сідней–Торонто, 1980. – Т. XXIV. УА. – С. 69–103.
7. Садівницька М. Народні звичаї та обряди села Боришківці /М. Садівницька // Літопис Борщівщини. Вип. 8. – Борщів: СМП Джерело, 1998. – С. 67–68.
8. Скоропад В. Мої спогади /В. Скоропад // Літопис Борщівщини. Історико-краєзнавчий збірник [ред. : І. Скочиляс, М. Сохацька]. Вип. 3. – Борщів: МП «Чумацький шлях», 1993. – С. 58–74.
9. Словник античної міфології [уклад. І.Я.Козовик, О.Д.Пономарів]. Вид. 2. – К.: Наук. думка, 1989. – 355 с.
10. Сосенко К. Культурно-історична постать староукраїнських свят Різдва і Щедрого Вечера (Репринтне видання) /Сосенко Ксенофонт – К.: СІНТО, 1994. – X, 360 с.
11. Толстая С. М. Ритуальные безчинства молодежи. Материалы к полесскому этнолингвистическому атласу. Опыт картографирования /С. М. Толстая // СБФ: Духовная культура Полесья на общеславянском фоне. – М.: Наука, 1986. – С. 12–14.

# ВІЗУАЛЬНІ МИСТЕЦТВА

УДК 776(477.43)(092)

І.С. ПІДГУРНИЙ

## МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ ВИКОРИСТАННЯ ТА ВПРОВАДЖЕННЯ ТВОРЧОГО ДОРОБКУ ФОТОХУДОЖНИКА МИХАЙЛА ГРЕЙМА У ПАМ'ЯТКООХОРОННУ ДІЯЛЬНІСТЬ

*У статті охарактеризовано знайдені в архівах України та за кордоном фотокомпозиції Михайла Грейма. На основі цих документів висвітлено значення творчої спадщини фотографа для пам'ятко-охоронної справи подільського регіону.*

**Ключові слова:** пам'яткознавство, спадщина, пам'яткоохоронна діяльність, фотокомпозиції.

И.С. ПИДГУРНИЙ

## МЕТОДИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ И ВНЕДРЕНИЯ ТВОРЧЕСКОГО ДОСТИЖЕНИЯ ФОТОХУДОЖНИКА МИХАИЛА ГРЕЙМА В ПАМЯТКООХРАННУЮ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ

*В статье охарактеризованы найденные в архивах Украины и за рубежом фотокомпозиции Михаила Грейма. На основании этих документов отражено значение творческого наследства фотографа для памятноохранного дела подольского региона.*

**Ключевые слова:** памятниковедение, наследие, памятноохранная деятельность, фотокомпозиции.

I.S. PIDGURNIY

## METHODICAL PRINCIPLES OF THE USE AND INTRODUCTION OF CREATIVE RESERVE FOTOARTIST MICHAEL GREYM IN SIGHTGUARD ACTIVITY

*In the article the found is described in the archives of Ukraine and abroad fotocompositions of Michael Greym, and the value of creative inheritance of photographer is reflected for the sightguard matter of Podolyan region.*

**Key words:** study of artifacts, inheritance, monument protection activity, photocomposition.

Питання дослідження пам'яткоохоронної справи сьогодні є актуальним як серед вітчизняних, так і закордонних мистецтвознавців. Творча спадщина фотографа ХІХ ст. Михайла Грейма може стати вагомим внеском у пам'яткоохоронну діяльність. Тому мета статті – визначити місце знайдених в архівах України та за кордоном фотокомпозицій Михайла Грейма для пам'яткоохоронної справи подільського регіону.

Несвідоме ставлення до духовно-культурної спадщини призвело до масового знищення значної частини художнього доробку людства. У сучасному мистецтвознавстві одну з провідних ролей почали відігравати публікації, в яких аналізується пам'яткоохоронне значення національної мистецької спадщини і піднімаються проблеми ревіталізації цінних культурних об'єктів, котрі ще підлягають рятуванню.

Українське пам'яткознавство зародилося в надрах історії та археології і розвивалося у сусідстві із формуванням західноєвропейської методики аналізу фактологічних джерел.

Серйозний фаховий розгляд питань реставрації художнього доробку вітчизняної духовно-мистецької скарбниці зробив власними науковими розвідками і публікаціями відомий архітектор Віктор Вечерський [2]. Варто відзначити глибину і наукову обґрунтованість видань, присвячених відродженню національної мистецької спадщини Л.Прибеги [10]. Не можна обминути дослідження науковців, пов'язані з проблемами існування історичних пам'яток у сучасному місті, серед них твори О.Беккера [1], О.Маслова [7], Є.Водзинського [4], Є.Михайлівського [8], А.Іконникова [7], К.Лінча [6], О.Щенкова [11] та інших.

Практика архітектурних обстежень і досліджень історичних пам'яток України, яка останнім часом набуває більшої актуальності, свідчить, що мистецький доробок минулого значно цінніший, ніж уявляли дотепер. Особливо вартісними виявляються пам'ятки, на які довгий час просто не звертали увагу, практично замовчували їх існування. Без необхідних розвідок та даних, отриманих у процесі наукових досліджень про об'єкти та їхню художню цінність, важко охороняти, консервувати і доцільно використовувати видатні об'єкти. Тому першочерговим сьогодні завданням є реєстрація, облік та детальне обстеження конкретних об'єктів культурно-мистецької спадщини України, визначення їх місця і вартості в історичному середовищі, у цілісному і гармонійному урбаністично-просторовому утворенні.

Йдеться про збереження містобудівної та ландшафтної своєрідності історичного міста, де знаходиться будь-яка пам'ятка зодчества, яке ми розуміємо як неповторну художню цілісність урбаністичного образу, інтегративну якість усього архітектурного середовища та ландшафту. З цієї точки зору місто може розглядатися як художній твір, а саме – витвір містобудівного мистецтва; тоді його сприйняття людиною стає процесом художньої комунікації. При такому підході основними детермінантами своєрідності виступають природа і культура у взаємодії. Підоснова дана природою, статичним компонентом, а середовище, створюване людиною, – динамічним компонентом. Отже, своєрідність міста – це невпинний динамічний процес, а не статичний застиглий результат; вона не може бути раз і назавжди встановлена чи задана [3, с. 186-190].

Комплексне і систематизоване дослідження культурно-мистецької спадщини фотохудожника Михайла Грейма на теренах Поділля є першою спробою представити багатогранну діяльність митця, проаналізувати в багатьох аспектах зафіксоване ним таке видатне явище, як полікультурна інтеграція мистецтв на теренах конкретного подільського регіону.

Фотокомпозиції Михайла Грейма часто є єдиним достовірним документом, на якому зафіксовано первинні форми тієї чи іншої споруди, а також пам'ятки зодчества, особистості людини чи живописного полотна, що не дійшли до нашого часу або збереглися в зміненому вигляді та зайняли чільне місце в історії мистецтва лише завдяки роботам майстра. Творчий доробок митця було використано під час складання проектів реставраційних робіт таких визначних архітектурних пам'яток, як Кам'янецька, Хотинська та Меджибізька фортеці, Кафедральний, тринітарський, домініканський костели, Триумфальна та Вітряна брама, Кушнірська башта у Кам'янці-Подільському, церкви в Летичеві, Сатанові, Шаргороді, Сутківцях та ін.

Створені М.Греймом у Кам'янці-Подільському знімки були використані при розробці проектної документації для подання природного історико-архітектурного ландшафту каньйону річки Смотрич на номінацію до списку пам'яток архітектури, що знаходяться під егідою UNESCO.

Фото М.Грейма, використані для реставрації видатних пам'яток подільського зодчества, складають малий відсоток його мистецького доробку. Проведений у процесі



дослідження науковий пошук відкриває можливість накопичення підготовчого іконографічного матеріалу для відтворення та реставрації об'єктів сакральної, палацової та фортифікаційної архітектури. Світлина фотохудожника необхідно вивчати з метою максимально точного дотримання автентичності забудови, що має особливе значення для України, на теренах якої в силу об'єктивних та суб'єктивних причин відбулося багаторазове руйнування архітектурно-мистецького середовища. Таким чином, процес теоретичного дослідження візуального іконографічного матеріалу перетвориться на базу і джерело для відродження подільського зодчества та повернення в культурно-мистецьку скарбницю майже зруйнованих пам'яток духовної та матеріальної культури.

Можна дійти логічного висновку, що культурно-мистецькі об'єкти, зафіксовані Греймом – невід'ємна складова старовинних осередків подільських міст і містечок, й тому потребують пильної уваги, обліку, дослідження і відродження. Слід відзначити, що образна характеристика чималої кількості зразків цього типу пам'яток не обмежується взаємодією просторових та об'ємних елементів; вона ускладнюється співвідношенням останніх з ландшафтом.

Серед неіснуючих на даний момент пам'яток, але зафіксованих Михайлом Греймом, можна назвати вірменський й кармелітський костели, Іоанно-Предтеченську церкву, браму Станіслава Августа на замку, фортифікаційні споруди у Жванці, мінарет в Хотині та ін. Цей сумний список можна було доповнювати новими й новими назвами міст, де колись розташовувалися культурно-мистецькі пам'ятки. Саме детальні фотографії Михайла Грейма можуть відігравати одну з головних ролей у процесі охорони і збереження неповторного вигляду культурно-мистецького середовища та пам'яток, які уособлюють характерні ознаки своїх часів, змін, що відбувались у суспільстві, і тому мають історичну, меморіальну, естетичну та іншу культурну цінність. Вартість подібних досліджень міститься насамперед у значних наукових розвідках, які представляють вченим майже повну картину джерелознавчого та іконографічного матеріалу.

За радянських часів часто проводились несистематичні, без наукового підґрунтя, реставраційні роботи, що базувалися передусім на романтичному піднесенні, чи на фантазіях політичних діячів. Дотепер піднята проблема знаходилася під заборонаю спочатку з боку російської імперської влади, а згодом й радянського уряду. Лише у наші часи, у період самостійності та вільного існування народу, виникла нагальна потреба повернути деяким будівлям історично обумовлені форми, оскільки в очах суспільства вони ставали не лише свідками розвитку нації, а й символами її становлення і прогресу. Пам'ятка стала розглядатися як складова національної архітектурно-мистецької спадщини, як об'єкт реставраційної діяльності.

Упродовж багатьох років тягнулися реставраційні роботи домініканського костелу в Кам'янці-Подільському, який розташований у Старому місті, що визнано у 2007 році одним з семи чудес України. Обміри і дослідження споруд комплексу тривали з 1960 року, реставраційні роботи – з 1975. Виконавцями обмірів та досліджень різних років були: В.Петичинський, А.Кулагін, Є.Планинецька, А.Тюпич, В.Зорін, Л.Крищенко, Н.Сидорова, В.Ващенко, Л.Лернер, В.Губернатор, Л.Хілай, В.Полегкий. Від 60-х до 90-х років неодноразово змінювались плани щодо призначення будівель, але остаточно було затверджено проект їх пристосування під костел, з влаштуванням під його опікою місійного інституту. Авторами проекту реставрації були М.Гайда, В.Бевз; проекту пристосування – В.Бевз, Л. і О.Свінціцькі [9, с. 131].

На даний момент триває реставрація інтер'єру, для якої теж було знайдено чимало іконографічних матеріалів. В цілому було знайдено понад 15 автентичних фотографій цієї пам'ятки М.Грейма, які допомагають поступово реалізовувати реставраційні роботи, а костелу повернути належне місце в урбаністичному середовищі Старого міста.

Своїє черги чекають багато храмів, зафіксованих М. Греймом на Поділлі, цивільні споруди, житлові будинки та ін., про які зібрані матеріали у процесі представлених наукових розвідок.

Слід звернути увагу на той факт, що на момент фіксації фотохудожником об'єктів зодчества краю мистецтво фотографії знаходилося в зародковому стані; воно не було поставлено на службу історико-архітектурній науці. Тому знімки Грейма часто є єдиним іконографічним джерелом, що містять достовірну інформацію про архітектурну спадщину Поділля.

Михайло Грейм за життя встиг зафіксувати: об'єкти подільського зодчества, які не зазнали руйнації; пам'ятки, що перебувають у напівзруйнованому стані; архітектурні споруди, знищені назавжди; втрачені полотна й аркуші живописців та графіків; поліетнічний склад подільського населення; одяг, притаманний різним верствам суспільства; портрети видатних особистостей Поділля.

Оскільки практика відтворення втрачених пам'яток культури складна та неоднозначна, роботи фотохудожника корисно розглядати в таких аспектах:

- впровадження фотографій Михайла Грейма як ілюстративного матеріалу з історії збережених пам'яток подільської давнини, зокрема порівняння їх автентичного вигляду з можливими нашаруваннями;
- використання знімків художника як достовірного іконографічного джерела під час реставрації та консервації унікальних пам'яток подільського зодчества;
- розгляд творів художника, що зображують втрачені об'єкти вітчизняної культурно-мистецької спадщини, без яких неможливо уявити собі історію української культури як одне з основних документальних з точки зору топографії та типології віддзеркалень картини давнини;
- дослідження візуального доробку фотомитця науковцями різних напрямків з метою доповнення власних розвідок автентичними джерельними матеріалами.

Причини втрат об'єктів архітектурної спадщини різняться залежно від функціональної типології будівель і споруд. Так, більшість об'єктів фортифікаційної архітектури втрачено, як правило, внаслідок суто утилітарних причин: змінилася військово-стратегічна ситуація, оборонні споруди застаріли чи стали взагалі непотрібними, їх або залишили поступово руйнуватися, або розібрали на будівельний матеріал, як більшість замків Поділля, або знесли при реконструкції міст у Наддніпрянщині та Слобожанщині. Лише деякі з них були знищені під час воєнних дій. Об'єкти маєткової архітектури гинули внаслідок соціальних катаклізмів або поступово руйнувалися через зміни соціальних умов. Об'єкти культурної архітектури гинули переважно внаслідок причин соціально-політичного характеру, особливо це стосується українських теренів. У кожній з вищезгаданих груп є зруйновані або втрачені назавжди споруди чи комплекси, зафіксовані та збережені Михайлом Греймом. Саме вони і привертають особливу увагу.

Таким чином, реалізація пам'яткоохоронної діяльності у галузі збереження культурно-мистецької спадщини народу передбачає: організацію комплексних, пошукових розвідок теоретичних та матеріалів в архівах, приватних збірках та бібліотеках; проведення державної політики охорони й регенерації старовинних міст, серйозний фаховий розгляд питань реставрації, реєстрацію, облік та детальне обстеження цінних об'єктів; розробку і участь у програмах збереження своєрідності міського середовища, цілісності урбаністичних комплексів в історичному оточенні; необхідність ревіталізації пам'яток з огляду на суттєву хронологічну глибину зодчества.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Беккер А.Ю. Современная городская среда и архитектурное наследие /А.Беккер, А.Щенков. – М.: Стройиздат, 1990. – 204 с.
2. Вечерський В. До питання про національний стиль в архітектурі України XVII-XVIII ст. /В.Вечерський // Архітектурна спадщина України. Маловивчені проблеми історії архітектури та містобудування. – К., 1994. – С. 103-113;
3. Вечерський В. Спадщина містобудування України: Теорія і практика історико-містобудівних пам'яткоохоронних досліджень населених місць /В. Вечерський. – К.: НДІТІАМ, 2003. – 560 с.
4. Вечерський В. Історико-містобудівні засади збереження своєрідності Канева та його довкілля /В.Вечерський // Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці. – К., 2004. – Вип. 11. – С. 186-190.

5. Водзинський Є. Питання охорони своєрідності історичних міст України /Є.Водзинський // Архітектурна спадщина України. – К.: Українознавство, 1995. – Вип. 2. – С. 242-253.
6. Иконников А.В. Система предметно-пространственной среды и эстетическая ценность объекта /А.Иконников // Эстетические ценности предметно-пространственной среды. – М.: Стройиздат, 1990. – С. 240-252.
7. Линч К. Образ города /К.Линч. – М.: Стройиздат, 1982. – 328 с.
8. Маслов А.В. Новая архитектура в исторической среде /А.Маслов. – М.: Стройиздат, 1990. – 192 с.
9. Михайловский Е.В. Историческая городская среда и ее преобразование /Е.Михайловский // Памятники архитектуры в структуре городов СССР. – М.: Стройиздат, 1978. – С. 71-88.
10. Пламеницька Є. Дослідження і реставрація архітектурної спадщини Кам'янець-Подільського /Є.Пламеницька, О.Пламеницька // 3 історії української реставрації. Додаток до щорічника «Архітектурна спадщина України». – К.: Українознавство, 1996. – С. 122-134.
11. Прибега Л.В. Автентичність як пам'яткоохоронна категорія /Л.Прибега // Українська академія мистецтва, 1999. – Вип. 6. – С. 9-13;
12. Прибега Л. В. Історичне середовище як пам'яткоохоронна категорія /Л.Прибега // Українська академія мистецтва: дослідницькі та наук.-метод. праці. – К., 2004. – Вип. 11. – С. 177-186.
13. Щенков А.С. Современная городская среда и архитектурное наследие /А. Щенков. – М.: Стройиздат, 1990. – 204 с.

УДК 373.67 (07)

І.І. ПАЦАЛЮК

### ЕКСКУРСІЇ ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ ТА РОЗШИРЕННЯ ЗНАТЬ ПРО МИСТЕЦТВО

*У статті схарактеризовано роль екскурсій як засобу формування та розширення знань про мистецтво. Розкрито сутність та особливості екскурсійної діяльності. Конкретизовано функції екскурсій та методика їх проведення.*

**Ключові слова:** екскурсія, музей, показ, розповідь.

И.И. ПАЦАЛЮК

### ЭКСКУРСИИ КАК СРЕДСТВО ФОРМИРОВАНИЯ И РАСШИРЕНИЯ ЗНАНИЙ ОБ ИСКУССТВЕ

*В статье дана характеристика экскурсии как средства формирования и расширения знаний об искусстве. Раскрыто сущность и особенности экскурсионной деятельности. Конкретизировано функции экскурсий и методика их проведения.*

**Ключевые слова:** экскурсия, музей, демонстрация, рассказ.

I.I. PATSALYUK

### EXCURSIONS AS MEAN OF FORMING AND SPREAD OF LEARNINGS ARE ABOUT ART

*The role of excursions as means of formation and broadening knowledge about art. The essence and peculiarities of excursion activity are analyzed in the article. It is stated excursions function and methodical to implementation.*

**Key words:** excursion, museum, presentation, narration.

Традиційними сьогодні для педагогіки є ігнорування саморозвитку особистості, оскільки дитина сприймається як об'єкт педагогічних впливів. Розвиток гуманістичних ідей сприяв народженню нової педагогічної парадигми, нового погляду на дитину як суб'єкта

розвитку і виховання. У межах концепції особистісно орієнтованого підходу до виховання людини, формування ціннісної свідомості і на її основі – ставлення до об'єктів і явищ оточуючої дійсності одержує як суспільну, так і особистісну значущість.

Багато вчених минулого і сучасності, зокрема С.Антонович [1], В.Ванслов [3], В.Котляр [6] та ін., дійшли висновку, що виховання – це прилучення людини до всіх досягнень людської культури у такий спосіб, щоб вона жила і діяла в контексті загальнолюдської культури.

Передача дітям духовних і матеріальних цінностей не здійснюється прямо. Їх опановують, використовуючи власні духовні зусилля. На допомогу вчителю у вирішенні цієї проблеми приходять мистецтво як дієвий засіб формування духовності, спосіб передачі підопічним досвіду усвідомлення суспільної, соціальної та естетичної ролі мистецтва.

Найбільшим надбанням мистецьких цінностей у державі є музеї. Тому більш ніж доцільно використовувати їхній потенціал у формуванні знань про мистецтво взагалі та особистості школяра зокрема. На жаль, сьогодні використання потенціалу художніх зібрань використовується вкрай обмежено та не дієво.

Тому мета статті – розкрити особливості екскурсійної діяльності як засобу формування та розширення знань про мистецтво школярів загальноосвітньої школи.

Процес оволодіння мистецтвом передбачає як особисте образотворення, так і прилучення школярів до кращих зразків людської культури. На допомогу вчителю як в одному, так і в іншому випадку приходять екскурсія – наочний процес пізнання навколишнього світу, його предметів та явищ, процес знайомства з особливостями природи, історії, побуту, визначними пам'ятками міста, регіону чи країни. Правильно проведена екскурсія дає змогу екскурсантові «побачити» за допомогою власної уваги та мислення щось більше, ніж те, що є перед ним в момент спостереження об'єкта. Так відбувається тому, що всі об'єкти – пам'ятки історії та культури, музейні експонати – цікаві не тільки самі по собі, а є свідченням існування певної культури, втіленням певної історичної епохи.

Екскурсія повинна задовольнити духовні, естетичні, інформаційні потреби школярів. Екскурсивод (вчитель) передає групі своє бачення об'єкта, особисте розуміння історичної події, пов'язаної з цим об'єктом. Йому не байдуже, що побачить екскурсант і як він сприйме побачене, оскільки він прищеплює певні естетичні смаки, розширює кругозір, підводить екскурсантів до необхідних узагальнень і висновків, домагаючись потрібної ефективності заходу. Проведення екскурсій не зводиться лише до передачі певної суми знань екскурсантам, а передбачає їх злиття з наявними у них знаннями, із власним життєвим досвідом, формуванням у них певних переконань. Перевага і сила методики екскурсійного впливу полягають у тому, що отримана відвідувачами під час екскурсії інформація у процесі засвоєння коригується, стає їхньою інтелектуальною власністю.

Кожна екскурсія виконує притаманні їй функції. Широке коло об'єктів показу, багатопланова тематика, обґрунтованість методики ведення екскурсій, фахова майстерність вчителя-екскурсивода дозволяють екскурсії виконувати такі функції: пізнавальну, освітню, інформаційну, виховну, наукової пропаганди, організації культурного дозвілля та формування інтересів, розширення культурного кругозору тощо.

Для того, щоб екскурсія була ефективною, необхідно дотримуватись певних вимог. Дослідження показують, що чим вища зацікавленість школяра, тим активніше він сприймає інформацію. Використання в екскурсіях невідомої, однак цікавої для людини інформації має значний ефект. Безпосереднє спілкування з екскурсантами, прямий контакт, кваліфікована подача матеріалу, а також атмосфера взаємної довіри і доброзичливості – неодмінна умова успіху проведення екскурсії. Тобто вчитель, який проводить екскурсію, має враховувати соціальні, психологічні та педагогічні аспекти. Ця взаємодія і визначає специфіку методики екскурсійної діяльності [4, с. 5].

Іншою умовою ефективності екскурсії є достовірність інформації. Будь-яке перекручування правди травмує психологію дітей, веде до втрати довіри, тому при підготовці і проведенні екскурсії необхідно опиратися на достовірність джерел отримання інформації. Добір достовірних фактів – основа кожного екскурсійного матеріалу.

Наступною, не менш важливою умовою є попередня підготовка до екскурсії. При підготовці екскурсії доцільно розробити: технологічну карту екскурсії – схему, що визначає логічну послідовність перегляду історико-культурних об'єктів на маршруті; контрольний текст екскурсії – конспект, що включає науковий, актуалізований зміст інформації, яка надається екскурсантам. Можна підібрати так званий «портфель екскурсовода» – комплекс інформаційних матеріалів (фотографій, копій документів, репродукцій картин тощо), що використовуються під час екскурсії.

Екскурсія як вид діяльності має певні типові та індивідуальні ознаки. Загальними ознаками для всіх екскурсій є:

- 1) тривалість проведення;
- 2) наявність екскурсантів (групи);
- 3) наявність екскурсовода, що проводить екскурсію;
- 4) наочність – показ екскурсійних об'єктів на місці їхнього розташування;
- 5) пересування учасників екскурсії за заздалегідь складеним маршрутом;
- 6) цілеспрямованість показу об'єктів, наявність визначеної теми;
- 7) активна діяльність учасників екскурсії (огляд, вивчення, дослідження об'єктів).

Відсутність лише одного з названих вище семи ознак позбавляє права називати проведений захід екскурсією [4, с. 5].

Крім цих загальних ознак, кожному виду екскурсій притаманні свої специфічні ознаки. Наприклад: в автобусних екскурсіях – показ об'єктів при сповільненому русі автобуса; показ об'єктів при зупинці автобуса, не виходячи із салону; показ об'єктів при виході екскурсантів з автобуса; у музейних екскурсіях – знайомство з матеріалами, розташованими на стендах та ін.

Екскурсія як форма навчальної роботи має таку класифікацію: екскурсія-консультація, що дає наочні відповіді на запитання екскурсантів, слугує одним із видів підвищення кваліфікації; екскурсія-демонстрація – найбільш наочна форма ознайомлення групи з природними явищами, виробничими процесами тощо; екскурсія-урок – одна із форм повідомлення знань відповідно до навчальної програми того або іншого навчального закладу; навчальна екскурсія (для спеціальної аудиторії) є формою навчання; показова екскурсія – це форма навчальної екскурсії, що ставить за мету показати той чи інший методологічний прийом на конкретному об'єкті, розкрити вивчену підтему тощо [4, с. 5].

Правильна класифікація екскурсій забезпечує умови для кращої організації роботи вчителя-екскурсовода.

У педагогічній діяльності вчителя домінуючим є урок-екскурсія. Схарактеризуємо його. Часові межі, відведені на екскурсію, як правило, виходять за межі звичайного уроку. Під час екскурсії школярі не лише засвоюють нові знання, але й поглиблюють, розширюють наявні; здобувають уміння і навички їх застосування; ознайомлюються з досягненнями науки, мистецтва. Щодо вчителя, то завдяки екскурсійній діяльності він має змогу розширити насамперед власні знання. В процесі проведення цієї форми позакласної роботи педагог може використати різноманітні методи навчальної діяльності, виявити практичну значимість знань, залучити учнів до простих досліджень. У плані виховання саме екскурсія є ефективним засобом формування духовної сфери дитини: її емоцій, почуттів, сприйняття тощо.

Усі екскурсії поділяються на типи: за відношенням до навчальних програм: програмні, позапрограмні; за змістом: тематичні та комбіновані; за часом проведення відносно матеріалу, який вивчається; за відношенням до навчального предмета.

До організації та проведення екскурсій ставляться певні вимоги, як і до будь-якого навчального заняття. Вони полягають у наступному:

- а) наявність у школі системи екскурсійної роботи та підготовка вчителя до неї;
- б) чітке визначення освітньої та виховної мети екскурсії;
- в) вибір оптимального змісту екскурсії з урахуванням рівня підготовки учнів;
- г) правильний вибір екскурсійних об'єктів;
- г) дотримання логіки пізнавального процесу;
- д) оптимальний вибір методів та принципів навчання;
- е) раціональне поєднання слова і наочності;

- є) мотивація пізнавальної діяльності учнів;
- ж) формування в учнів наукового світогляду, моральних та інших якостей;
- з) формування в учнів загальноосвітніх та спеціальних умінь і навичок у процесі застосування знань на практиці;
- и) організаційна чіткість проведення екскурсії;
- і) дотримання правил техніки безпеки і правил поведінки під час екскурсії [8, с. 151-152].

Як бачимо, екскурсійна діяльність є досить складною та багатогранною, до неї ставляться відповідні умови, дотримання яких сприяє високому рівню ефективності цього виду діяльності, оскільки проведення екскурсії зводиться не лише до передачі певних знань і донесення їх до відвідувачів. Мистецтво проведення екскурсії полягає у поєднанні нових знань з тими, якими дитина вже володіє.

Охарактеризувавши роль екскурсії, її особливості, доцільно розглянути методичні прийоми, які сприятимуть більш успішній реалізації екскурсійного впливу.

Показ і розповідь як методичний прийом вважають головними елементами проведення екскурсії, оскільки будь-яка екскурсія базується на поєднанні двох головних елементів: показу екскурсійних об'єктів і розповіді про них. Тому показ вважають первинним елементом екскурсії, розповідь – вторинним (супровідно-доповнюючим).

Показ на екскурсії – це спостереження об'єкта під керівництвом вчителя чи кваліфікованого фахівця-екскурсовода. Під час показу учень не лише бачить пам'ятку, а й за допомогою керівника екскурсії розрізняє у ній усілякі елементи, бере участь у їхньому аналізі, складає з допомогою акцентування уваги та супровідних пояснень комплексне візуальне й уявно-емоційне враження про цю пам'ятку.

Показ – процес реалізації принципу наочності, наочний засіб ознайомлення з екскурсійним об'єктом або кількома об'єктами одночасно (наприклад, пам'яткою архітектури або архітектурним ансамблем). Показ може розглядатися як дія (або сума дій), направлена на виявлення сутності об'єкта. Показ об'єктів є дією, що займає найчільніше місце в екскурсії. Правильно відібрані об'єкти, їх кількість, послідовність показу впливають на якість екскурсії. Отже, показ об'єкта – це система цілеспрямованих дій того, хто проводить екскурсію й екскурсантів, огляд об'єкта під керівництвом кваліфікованого спеціаліста.

Для показу є необхідними певні умови. Це:

- правильно обрані місця спостереження;
- час, сезон, більш вигідні для показу;
- можливість відвернути увагу екскурсантів від об'єктів, що не мають стосунку до теми екскурсії;
- можливість пересування екскурсантів при показі об'єкта з різних точок огляду;
- уміння і навички екскурсовода (вчителя);
- підготовка екскурсантів до огляду об'єкта.

Показ на екскурсії має й свої особливості, назвемо основні з них:

1. Активність показу. Це пізнання чи вивчення об'єктів за допомогою візуального аналізу, уяви та почуттів.
2. Логічна послідовність показу. Під час екскурсії кожен наступний об'єкт неначе доповнює попередній, розкриваючи тему.
3. Випереджувальна роль показу. Показ на екскурсії здебільшого передую розповіді. Основою екскурсії є зорові сприйняття та уявлення, одержані з участю інших органів чуття. Таким чином, показ виступає у ролі спонуки до початку підготовленої екскурсоводом розповіді. Іншими словами, спочатку в поле зору учасників екскурсії потрапляє об'єкт показу, відтак екскурсовод дає необхідні пояснення до цього об'єкта. Однак у деяких випадках показ і розповідь використовуються одночасно, іноді розповідь передую показу. Як зазначав Б.Райков, «...новачки в екскурсійній роботі іноді ставляться до пояснень, як до чогось зовсім зайвого і непотрібного, чого вони зовсім і не чекали. Для них екскурсія – тільки видовище, по можливості цікаве видовище, і словесні коментарі їх якось обтяжують» [5, с. 127].

У практиці проведення екскурсій, окрім «показу», використовують і прийом, який має назву «огляд». Поняття «огляд» і «показ» мають відмінне смислове навантаження. Огляд – це поверхове, найчастіше безпланове знайомство з пам'ятними місцями. При огляді людина сприймає тільки зовнішній вигляд пам'ятки, оскільки екскурсант може без будь-якої допомоги оглядати зовнішній вигляд будинку чи храму, пам'ятника на міській площі, знайомитися з експозицією музею чи творами живопису на виставці. Огляд музейних експозицій традиційно практикується у музейній справі.

При проведенні екскурсії вчитель використовує розповідь. Розповідь виконує два завдання: коментує, пояснює, доповнює побачене; реконструює, відновлює те, що не може в цей момент побачити екскурсант. У ході екскурсії відбувається наростання інформації: від усної до зорової, і навпаки: від зорових вражень до словесних оцінок і висновків.

Відповідно до розповіді в процесі екскурсії ставляться вимоги: тематичність, сюжетність, конкретність, зв'язність, логічність, стислість, переконливість, доступність викладу, завершеність суджень, зв'язок із показом, науковість.

Розповідь будується у відповідності до об'єктів, що спостерігаються. Вона ведеться у вигляді коментаря, довідки, пояснення, вступного слова перед показом об'єктів чи короткого пояснення після показу об'єкта, до того ж займає другорядне місце і цілком підлегла показу. Варто мати на увазі – перебільшення ролі розповіді, перевага словесного матеріалу розглядається як недолік. Як свідчить досвід, найпоширеніша помилка полягає в тому, що під час екскурсії не стільки демонструється екскурсійний матеріал, скільки розповідається про нього, тобто гасить самостійну роботу екскурсантів, перетворюючи екскурсію в лекцію з ілюстраціями. Але екскурсія – це та «золота середина», де вдається досягати оптимального сполучення між показом об'єктів, розповіддю про них і пов'язані з ними події. При порушенні цієї «золотої середини» екскурсія може перетворитися на банальну лекцію поза лекторієм чи навпаки: спонтанні й уривчасті коментарі під час розосередженого проходження учасниками екскурсії маршруту.

Розповідь систематизує спостереження екскурсантів, збуджує їх інтерес до теми, націлює увагу на різні сторони досліджуваного об'єкта, активізує їхнє мислення, допомагаючи скласти потрібні узагальнюючі висновки.

Розповідь під час екскурсії у музеї має декілька особливостей.

1. Залежність розповіді від швидкості пересування екскурсійної групи. Розповідь пов'язана з рухом, детермінується ритмом руху екскурсантів та тривалістю маршруту екскурсії.

2. Підпорядкованість розповіді показу. Розповідь пов'язана з експозиційними об'єктами, що розташовані на маршруті. Вона служить завданням тематичного спостереження експонатів, супроводжує показ експонатів, роз'яснює те, що бачать екскурсанти в цей момент. Розповідь у музеї спрямована на зорове відтворення того первинного інформаційного змісту експоната й уявних образів, які він пробуджує, що їх за задумом екскурсії-розповіді повинні сприйняти екскурсанти.

3. Використання у розповіді зорових доказів. Доцільно побудувати показ музейних експонатів так, щоб «заговорив» сам експонат, щоб екскурсант пробудив свою уяву, занурився в атмосферу емоційно-смислового творення й логічної інтерпретації образів, а відтак «зовнішнім і внутрішнім зором» побачив усе те, про що йому «розповідають» музейні експонати вустах екскурсовода і безпосередньо своїм виглядом.

Як бачимо, ефективність будь-якої екскурсії залежить від того, як вона спланована та реалізована на практиці.

Підсумовуючи, можемо зазначити, що екскурсія є складною та більш ніж ефективною формою роботи зі школярами. До неї ставляться певні вимоги. Її успішність залежить від чіткої організації, що передбачає визначення теми, мети тощо, а також засобів її реалізації. Головною метою проведення екскурсії є доповнення та розширення тих знань, якими дитина вже володіє.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Антонович Е.А. Художні техніки в школі /Є.Антонович, В.Свид, С. Проців. – Івано-Франківськ, 1994. – 247 с.
2. Бутенко В.Г. Художньо-естетична освіта молоді та шляхи її модернізації /В.Г.Бутенко // Педагогіка вищої та середньої школи: зб. наук. праць. – Кривий Ріг, 2005. – № 10. – С. 3-10.
3. Ванслов В. Всестороннее развитие личности и виды искусства /В.Ванслов. – М.: Сов. художник, 1966. – 230 с.
4. Голубнича С.М. Основы экскурсионного дела /С.М.Голубнича. – Донецк: ДИТБ, 2003. – 218 с.
5. Емельянов Б.В. Экскурсоведение : учеб. пособие /Б.Емельянов. – М.: Сов. спорт, 2000. – 176 с.
6. Котляр В.П. Основы образотворчого мистецтва і методика художнього виховання дітей: навчальний посібник /В.Котляр. – К: Кондор, 2006. – 200 с.
7. Рутинський М.Й. Музеєзнавство: навч. посіб. /М.Й. Рутинський, О.В.Стецюк. – К.: Знання, 2008. – 428 с.
8. Фіцула М.М. Педагогіка: навчальний посібник для студентів вищих педагогічних закладів освіти /М.М.Фіцула. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 1992. – 192 с.

УДК 75+738.

О.Т. МАГЕРОВСЬКИЙ

### ЖИВОПИС І КЕРАМІКА: ЗОНИ ТВОРЧОЇ ІНТЕГРАЦІЇ

*У статті звернено увагу на творчі пошуки та експерименти, що властиві декоративно-ужитковому мистецтву, зокрема кераміці. Простежено активні процеси перемін, що відбувалися у другій половині ХХ століття у Львові. Розглянуто вплив кераміки 60-80-х рр. ХХ ст. на мистецькі засоби, властиві малярству.*

**Ключові слова:** живопис, кераміка, творча інтеграція.

О.Т. МАГЕРОВСЬКИЙ

### ЖИВОПИСЬ И КЕРАМИКА: ЗОНЫ ТВОРЧЕСКОЙ ИНТЕГРАЦИИ

*В статье обращено внимание на творческие поиски и эксперименты, которые свойственны декоративно-прикладному искусству, прежде всего керамике. Прослежены активные процессы перемен, происходящих во второй половине ХХ века во Львове. Рассмотрено влияние керамики 60-80 гг ХХ в. на художественные средства, присущие живописи.*

**Ключевые слова:** живопись, керамика, творческая интеграция.

О.Т. MAGEROVSKY

### PAINTING AND CERAMICS: TERRITORY OF THE CREATIVE INTEGRATION

*The paper emphasizes the creative search and experiments that are inherent in arts and crafts and, above all, pottery. Investigates the active processes of change occurring in the second half of the twentieth century in applied art 1970-1980-ies affects artistic means inherent to painting.*

**Key words:** painting, ceramics, creative integration.

Історія українського мистецтва ХХ ст. є явищем суперечливим та неоднозначним. Особливе місце в ній займає професійне декоративно-ужиткове мистецтво 60-80-х рр. ХХ ст. Сьогодні цілком очевидно, що його значення важливе не лише для розвитку традиційних сфер художньої кераміки, скла, текстилю, дерева чи металу, але й усього образотворчого мистецтва. У згаданий період у декоративно-ужитковому мистецтві відбувається активний синтез виражальних засобів, запозичених у малярстві, скульптурі чи графіці. Творчість львівського художника Зеновія Флінти – яскравий приклад тогочасних перемін.



Можемо констатувати, що декоративно-ужиткове мистецтво другої половини ХХ ст. стає предметом дослідження багатьох учених сучасності. Зокрема, до цієї теми зверталися О.Голубець, Т.Кара-Васильєва, З.Чегусова., Ю.Лашук, Ф.Петрякова, Р.Яців. Згадані автори відзначали докорінні переміни, які відбувалися у традиційних сферах художньої кераміки, скла, текстилю, дерева, металу у зв'язку з появою нових сфер творчості професійних художників. У якості характерних рис згадувалися процеси синтезу виражальних засобів, запозичених в образотворчому мистецтві. Однак у цілому цьому явищу не приділялося ще достатньої уваги, не було проведено його глибокого аналізу, не висвітлено творчі здобутки багатьох художників.

Мета статті – ґрунтовно дослідити та виявити художні процеси, які відбувалися в декоративно-ужитковому мистецтві України у період 60-80-х рр. ХХ ст.

Поза межами колишнього радянського суспільства основні завдання декоративно-ужиткового мистецтва, а зокрема професійної кераміки, здебільшого замикаються на рівні функційного призначення окремих виробів. В цьому сенсі ці завдання є дуже близькими до вирішення проблем, притаманних мистецтву дизайну. В свою чергу багато явищ, які ми звикли відносити упродовж 60-х–80-х рр. ХХ ст. до декоративно-ужиткового мистецтва, тут залучаються до сфер скульптури, малярства, графіки, інсталяції тощо, або ж мистецької діяльності у широкому її розумінні, необмеженому конкретним поділом на різновиди. Яскравим прикладом неоднозначності такого поділу та можливості сучасного митця вільно рухатися у творчому просторі служить доробок львівського художника Зеновія Флінти.

Уродженець Тернопільщини З.Флінта на перших порах навчався у Львівському училищі прикладного мистецтва ім. І.Труша. Тут він закінчив у 1959 р. відділ декоративного розпису, оволодів основними техніками малярства. У 1959–1965 рр. молодий художник продовжив навчання на відділі художньої кераміки у Львівському державному інституті прикладного і декоративного мистецтва (нині Львівська національна академія мистецтв). Проте не лише перебування у стінах навчального закладу формувало його творчу особистість. Великий вплив спричиняла атмосфера початку 60-х рр. ХХ ст. зародження руху «шістдесятників», процеси національного відродження. Він постійно захоплювався творчістю і життєвими настановами Романа Сельського, відвідував нелегальну школу модерного мистецтва Карла Звіринського [6, с. 4].

Характер отриманої художником освіти визначив подальшу успішну працю З.Флінти у галузі живопису і художньої кераміки. В малярських пошуках він віддавав перевагу пастелі і темперній техніці, витонченому та вишуканому рисунку. В кераміці особливу увагу приділяв досягненню на площині неповторних живописно-графічних ефектів. З роками митець сформував власний, особливий спосіб творення образу, де фактично неможливо провести будь-яку межу між керамікою, малярством чи графікою. Уся його творчість немовби пройнята єдиною ідеєю – органічним поєднанням кольору і пластики.

Сучасна декоративна кераміка володіє багатою палітрою різноманітних барвників. Пошук шляхів ефективного та оригінального застосування декоративно-живописних засобів завжди був домінуючим у творчості З.Флінти. Художник приділяє велику увагу питанням технології розпису, досягненню гармонійної довершеності у складних кольорових гамах. Працює він переважно з керамічними формами, які дають велику площину для декоративного розпису. Такими є, наприклад, декоративні тарілки і пласти. Найчастіше вони зовсім позбавлені рельєфного моделювання, а тому основна роль відводиться графічному та кольоровому вирішенню.

У ранніх творах художника домінують орнаментальні мотиви, складені з характерних для народного мистецтва Прикарпаття геометричних елементів, які нерідко включають стилізовані зображення рослин і тварин. Кольорова гама виробів зазвичай доволі стримана. Перважає гармонійне поєднання коричневого, зеленого та охри. Іноді відчувається виразний контраст білого і чорного [1, с. 60].

Навіть у тому випадку, коли З.Флінта виконує керамічні рельєфи і об'ємно-просторові композиції, основну увагу він приділяє кольоровому та графічному декору. Пластичне моделювання ніби виконує роль фактурної підкладки для живопису. Так, у

декоративному блюді «Риба» (1972) злегка підняті краї зорозво утримують рельєфне зображення. Автор майстерно використовує фактуру матеріалу. Проте емоційну дію на глядача в результаті визначає виразне зіставлення глибокого червоного фону з жовтою та сіро-зеленою барвою зображення. Колір виразно домінує, а пластика і фактура збагачують композицію світло-тіньовими нюансами.

Інша робота художника – об'ємна композиція «Сторінки історії Львова» (1979). Вона складена з трьох великих немовби згорнених пластин шамоту, що нагадують сувої пергаменту. Декоративні форми поставлені вертикально, на торець і творять своєрідну просторову групу. Вони служать основою для вишуканого декору, яка представляє панораму міста. Композиція поєднує стилізовані зображення відомих пам'яток історії, декоративно трактовані архітектурні і природні форми. Контури зображень окреслені тонкими рельєфними лініями, які вдало доповнюються легким тонуванням, делікатними розтяжками охристо-коричневих відтінків. Загалом зображальному мотиву властиве тонке опрацювання численних деталей. У творенні образу графічному декору відводиться провідна роль.

У пізніших творах З.Флінти розпис набуває живописного характеру, збагачується м'якими живими лініями рисунка, складними кольоровими градаціями. Художник здійснює творчі пошуки немовби паралельно: в кераміці, станковому живописі та графіці. При цьому він ніколи не втрачає тонкого розуміння та відчуття специфіки матеріалу. Зроблені ним на пленері живописні етюди не просто переносяться на поверхню керамічних тарелей чи пластів. Піддаючись творчій уяві автора, конкретний зображальний мотив трансформується в оригінальну декоративну композицію, уміло збагачується специфічними кольоровими і фактурними ефектами [1, с. 61].

Усе творче життя художник віддавав перевагу улюбленим пейзажним мотивам. Вони відігравали надзвичайно важливу роль навіть у багатофігурних сценах чи портретах. Незвичайне багатство природних форм демонструють керамічні декоративні пласти «Соняшники» (1973); «Парусники» (1973); «Кораблик» (1974); декоративні тарелі «Дерево і птахи» (1974); «Яблука» (1976); «Квіти» (1977), та ін. Автор майстерно опрацьовує на округлій чи прямокутній площині живописні композиції, органічно пов'язує їх з формою виробу. Так, наприклад, основою для триптиху «Чудовий сад» служать три великі тарелі, незвичні за пластикою, із широкими, заокругленими донизу краями (1976). Зображення гілок, стебел та плодів розгортається по діагоналі, що створює характерну ілюзію руху. Поліхромний розпис сприймається у зіставленні насичених теплих та холодних барв, яке вдало підкреслюється пружними графічними лініями рисунка. Майстерно застосовуючи обрані виражальні засоби, автор створює повнокровний, емоційно багатий декоративний образ, пройнятий життєрадісними інтонаціями.

Численні пласти З.Флінти надають собою своєрідні керамічні мініатюрні картини. Їх розміри переважно не перевищують трьох десятків сантиметрів. Здебільшого вони замикаються у керамічне обрамлення чи спеціальні дерев'яні рами. Ґрунтовні знання технології та досконале розуміння специфіки кожного із використовуваних матеріалів дозволяють художнику сміливо експериментувати, досягати справді вражаючих результатів. Керамічні барвники дають можливість домогтися характерної глибини барв, легкого змішування їх, збагачення локальних плям текстурними та фактурними ефектами безпосередньо у процесі випалу.

Прикладом вишуканої декоративної композиції, в якій тонкий графічний рисунок доповнюється тональною та кольоровою гармонією, є декоративний пласт «Соняшники» (1973). Зіставлення яскравих, теплих тонів жовтої і зеленої барв на багатому нюансами холодному фоні визначає мажорний лад декоративної композиції. При відверто пріоритетному значенні живописно-графічних виражальних засобів цей твір відрізняється вмільм застосуванням технологічних ефектів керамічного розпису.

З.Флінта ніколи не зупинявся на досягнутому. В останніх його творах колористичне багатство керамічних картин іноді доповнюється своєрідним мікрорельєфом, що досягається шляхом використання злегка вдавнених чи виступаючих ліній рисунка. Висока майстерність

художника особливо проявилась в серії декоративних пластів, присвячених давнім пам'ятникам архітектури. Автор називає їх «Народне зодчество» (1985) та «Архітектурні пам'ятки Львова» (1985-1986). Розпис кольоровою глиною-шлікером, виконаний за принципом традиційного народного малювання ангобами, у поєднанні з густими, в'язкими емалями відтворює багатство пластичних варіацій, тонкий архітектурний декор на стінах давніх споруд. Однак автор уникає надмірної деталізації, конкретизації зображальних мотивів. Разом з тим створені ним образи, жива імпресіоністична манера відтворюють неповторне враження зустрічі з шедеврами архітектури минулого.

Керамічні картини З.Флінти, які стали новим явищем не лише у львівській, але й в українській кераміці, демонструють практично необмежені її кольорові можливості. Твори художника немовби близькі до живопису. У використанні керамічних барвників він досягає довершеності станкової картини і разом з тим не втрачає чуття специфіки матеріалу [5, с. 16]. Набутий з роками досвід, високу майстерність художник завжди прагнув передавати молоді. З 1965 р. він працював викладачем кафедри художньої кераміки Львівського державного інституту прикладного і декоративного мистецтва. Підвищенню його професійного рівня сприяло творче стажування у Варшавській, Краківській і Вроцлавській мистецьких академіях. Його любила і поважала студентська молодь. Однак схильність до сміливого експериментування, колишнє навчання у нелегальній школі К.Звіринського та небажання виконувати для радянської влади «замовні твори» не пройшли непоміченими. Разом з групою викладачів-однодумців З.Флінта у 1976 р. був змушений покинути педагогічну працю. Він надалі дотримувався власних переконань і засад вільного, незаангажованого мистецтва.

Слід також відзначити активну громадську позицію художника, яка сприяла не лише розвитку професійної кераміки, але загалом творчого потенціалу у львівському мистецькому середовищі. З 1971 р. він очолював секцію декоративно-прикладного мистецтва Львівського відділення Спілки художників УРСР. У 1972 р. З. Флінта був обраний членом спілчанської комісії з декоративно-прикладного мистецтва в Києві та Москві. Він став учасником, а згодом організатором відомих виставок «Львівська кераміка», які продемонстрували нові можливості традиційного мистецтва. На Міжнародному бієнале художньої кераміки у Фаенці (Італія, 1974) праці З. Флінти були відзначені спеціальним почесним дипломом.

Отже, живописні твори митця експонувалися на багатьох виставках в Україні і за кордоном. Групові виставки малярства З.Флінти, О.Мінька та Л.Медведя, які почергово відбулися у Львові, Вільнюсі та Києві, стали помітним явищем мистецтва початку 80-х рр. ХХ ст., привернули увагу фахівців і громадськості [4, с. 3]. У 1987 р. художник одержав почесне звання заслужений художник УРСР. Праці З.Флінти зберігаються сьогодні в музеях та приватних колекціях в Україні та за кордоном.

Подальші дослідження передбачається провести у напрямі поглибленого вивчення основних тенденції розвитку українського декоративно-ужиткового мистецтва 60-80-х рр. ХХ ст., насамперед у напрямі суттєвого розширення арсеналу його виражальних засобів.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Голубець О.М. Львівська кераміка /О.Голубець. – К.: Наукова думка, 1991 – 120 с.
2. Кара-Васильєва Т., Чегусова З. Декоративне мистецтво України ХХ століття. У пошуках «великого стилю» /Т.Кара-Васильєва, З.Чегусова. – К.: Либідь, 2005. – 280 с.
3. Кума Х. У львовских керамистов /Х.Кума // Декоративное искусство СССР. – 1967. – № 9. – С. 42-44.
4. Островский Г. Каталог выставки Любомира Медвидя, Олега Минька, Зеновия Флинты /Г.Островский. – М.: Советский художник, 1986.
5. Придатко Т. Декоративный почерк Зеновия Флинты /Т.Придатко // Декоративное искусство СССР. – 1978. – № 6. – С. 15-17.
6. Флінта Зеновій: Альбом. [Автор-упорядник Євстахія Шимчук]. – Львів: Компанія «Гердан», 1995. – 32 с.

УДК 727. 7(477.83)

Г.В. ГОЛУБЕЦЬ

**ЛЬВІВСЬКІ МУЗЕЇ У ПЕРІОД 50-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ: ПРОЦЕСИ РЕОРГАНІЗАЦІЇ ТА ПЕРЕГЛЯДУ МУЗЕЙНИХ ЗБІРОК**

*У статті висвітлено питання, пов'язані з виявленням перемін у роботі львівських музеїв у 50-х роках ХХ століття. Узагальнено досвід формування музейних збірок. Визначено рівень популяризації збірок професійного декоративно-ужиткового мистецтва другої половини ХХ століття, які зберігаються у львівських музеях. Відзначено процеси реорганізації, перегляду музейних збірок з огляду їх відповідності до ідеологічних пріоритетів радянської влади.*

**Ключові слова:** львівські музеї, процеси перемін, музейні збірки, декоративно-ужиткове мистецтво.

Г.В. ГОЛУБЕЦ

**ЛЬВОВСКИЕ МУЗЕИ В ПЕРИОД 50-Х ГОДОВ ХХ ВЕКА: ПРОЦЕССЫ РЕОРГАНИЗАЦИИ И ПЕРЕСМОТРА МУЗЕЙНЫХ СБОРНИКОВ**

*В статье отражены вопросы, связанные с выявлением перемен в работе львовских музеев в 50-х годах ХХ века. Обобщенно опыт формирования музейных сборников. Определено уровень популяризации сборников профессионального декоративно-прикладного искусства второй половины ХХ века, которые хранятся во львовских музеях. Отмечены процессы реорганизации, пересмотра музейных сборников, с точки зрения их соответствия идеологическим приоритетам советской власти.*

**Ключевые слова:** львовские музеи, процессы перемен, музейные сборники, декоративно-прикладное искусство.

H.V. HOLUBETS

**LVIV MUSEUMS OF 1950S: PROCESSES OF REORGANIZATION AND REVISION OF THE MUSEUM COLLECTIONS**

*The article deals with the changes' discovering of the museums of Lviv functioning in the fifties of the 20<sup>th</sup> century. The experience of the museums' collections formation is generalized. The level of the popularization of the professional arts and crafts collections of the second half of the 20<sup>th</sup> century which are being kept in the museums of Lviv is determined. The processes of the reorganization and the revision of the museums' collections according to the Soviet ideological priorities are described.*

**Key words:** the museums of Lviv, the processes of changes, museums' collections, arts and crafts.

На початку 50-х років ХХ ст. у Львові діяли 7 державних музеїв, а саме: філіал центрального музею В.І.Леніна, історичний, музей українського мистецтва, літературно-меморіальний музей Ів.Франка, природознавчий, музей етнографії та художнього промислу, картинна галерея. В їх фондах знаходилось понад 329 тис. різноманітних пам'яток, з яких близько 30 тис. експонувалось. Щорічно музеї Львова відвідували більш як 300 тис. львів'ян та гостей міста [3, с. 297].

Незважаючи на те, що у повоєнний період музейна справа не втрачає актуальності, вона зазнає очевидного ідеологічного впливу. Відбуваються процеси реорганізації, перегляду музейних збірок з огляду їх відповідності ідеологічним пріоритетам радянської влади.

Переміни, які відбувалися у львівських музеях з приходом радянської влади, поки що недостатньо проаналізовані в українських виданнях. До цієї проблеми звертаються частково автори музейних путівників та каталогів: В.Арофікін, Д.Посацька, А.Крутоус. Особливу

увагу їй приділено у публікаціях та монографіях М.Батіг, В.Секретарюк, А.Борзенко, М.Брик, О.Рубльов, Ю.Черченко.

Мета статті – виявити переміни у роботі львівських музеїв у 50-х рр. ХХ ст., узагальнити досвід формування музейних збірок, визначити рівень популяризації збірок професійного декоративно-ужиткового мистецтва другої половини ХХ ст., які зберігаються у львівських музеях.

Характерним прикладом реорганізації львівських музеїв може служити створення Музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України, нині розташованого у центральній частині міста, у колишньому приміщенні Галицького банку. Його історія сягає останньої чверті ХІХ ст. Тоді у Львові були утворені два потужні музейні осередки – Міський промисловий музей (1874 р.) та Етнографічний музей наукового товариства ім. Т. Шевченка (1895 р.).

Після завершення Другої світової війни обидві установи виступають як провідні центри науково-збирацької та дослідницької роботи. В листопаді 1945 р. Етнографічний музей за постановою Ради міністрів УРСР був переданий із системи Комітету в справах культосвітніх установ до системи Академії наук УРСР. З 1 червня 1951 року його було ліквідовано як самостійну установу і включено до складу Інституту суспільних наук Львівського філіалу АН УРСР. Передачі музейних цінностей та інвентаря від музею до Інституту не було проведено. У вересні частину фондів перевезли до приміщення колишнього музею художньої промисловості з метою звільнення фондів приміщень для розташування Інституту суспільних наук. Одну частину музейних пам'яток розмістили в колишніх фондах музею по вул. Радянській (тепер – вул. Винниченка), 26, а другу – перевезли до будинку по вул. Першого Травня (тепер – проспект Свободи, 15).

Реорганізація Міського промислового музею у Музей художнього промислу Міністерства культури УРСР відбулася ще у 1939 р. Упродовж 1939–1940 рр. до музею надійшли пам'ятки багатьох націоналізованих збірок, зокрема музеїв Любомирських, В.Дідушицького, міської збірки ім. К.Бруніцького, публічної збірки ім. Б.Оржеховича, музею ім. Л.Пінінського та багатьох приватних колекцій [8, с. 4]. Згідно з постановою Ради міністрів Української РСР і ЦК КП/бУ № 2120 від 11 серпня 1951 р. відбулося об'єднання Етнографічного музею АН УРСР і Львівського державного музею художньої промисловості Комітету в справах мистецтва Української РСР. Новостворена установа отримала назву «Український державний музей етнографії і художнього промислу АН УРСР» (УДМЄХП). Процес об'єднання двох музеїв підтвердила постанова Президії Академії наук УРСР № 34 від 10 вересня 1951 р. (за матеріалами архіву ІН НАНу).

Для відвідувачів Музей відкрили 1 травня 1952 р. З метою підсилення наукового потенціалу у 1952 р. на посаду старшого наукового працівника до музею прийняли члена-кореспондента АН УРСР, заслуженого діяча мистецтв, професора О.Кульчицьку, на посаду молодшого наукового працівника – К.Матейко, а на посаду наукового працівника – Я.Запаса та інших (за матеріалами архіву ІН НАНу).

Про активну виставкову роботу УДМЄХП у 1952 р. свідчать ряд виставок. Зокрема, у залах музею та в одному з павільйонів Львівського парку культури і відпочинку експонувалась виставка плакату «Радянський Союз – прапорносець миру і демократії у всьому світі». Інший характер мали виставки старого і сучасного китайського мистецтва та «О.Кульчицька – художник-етнограф» (до 75 річчя від дня народження художниці). Головною метою виставки декоративно-прикладного мистецтва «Мистецтво належить народові» було «показати розквіт культури українського народу, національної за формою, соціалістичної за змістом як наслідок діяння основного економічного закону соціалізму» (за матеріалами архіву ІН НАНу).

Одним із характерних шляхів поповнення львівських збірок у повоєнний період була передача мистецьких творів із київських музеїв. При цьому центральна влада здійснювала певну ідеологічну політику. У зверненні УДМЄХП до Президії Академії наук УРСР від 20.07.1955 р. йдеться про клопотання перед Міністерством культури УРСР щодо передачі музеєві 11 пам'яток. Ці твори в 1951 р. на підставі наказу Комітету в справах культурно-освітніх установ були передані у Львів на тимчасове користування Центральним будинком

народної творчості (ЦБНТ) УРСР. У вересні 1955 р. Міністерство культури УРСР дало дозвіл на передачу семи інших виробів – батиків та вовняних килимів із Київського музею українського мистецтва. Авторами цих творів були В.Лимаренко, Ф.Бабюк, В.Ладирко, Санютович. Серед переданих виробів тематичне полотно – «Портрет Сталіна», авторства В.Лимаренко (1950). У медальйоні, обрамленому українським народним орнаментом, розташовано портрет партійного лідера і напис: «Слава мудрий вождь Тобі за життя щасливе» (за матеріалами архіву ІН НАНу).

У музеї розгорталася видавнича діяльність. Так, у 1954 р. вийшов друком перший том наукових праць музею, де, зокрема, було опубліковано дослідження Л.Долинського «Російський і український художній метал в колекції ДМЄХП» та В.Рожанківського «Художественное стекло в собраниях ГМЭХП». А наприкінці року були завершені альбоми «Народна різьба по дереву Західних областей України» А.Будзана та «Народна кераміка західних областей України» К.Матейко (за матеріалами архіву ІН НАНу).

Завершуючи розмову про новоутворений УДМЄХП, слід зауважити, що вагомою причиною згаданого вище об'єднання Етнографічного музею АН УРСР і Львівського державного музею художньої промисловості Комітету в справах мистецтва Української РСР стала потреба використання однієї з кращих музейних будівель міста – колишнього Музею художнього промислу – під Музей В.І.Леніна. Його було відкрито 22 квітня 1950 р. Про значимість цього музею в ідеологічній роботі свідчить той факт, що за перші десять років його відвідало понад 2 млн. чол [3, с. 281]. Разом з тим експозиція таких музеїв будувалася за єдиною схемою, з використанням ідентичних експонатів (наприклад, чисельно тиражований прострілений піджак В.Леніна), а також таких бутафорних атрибутів, як, наприклад, відтворений у мініатюрі фрагмент Кремлівської стіни. Поповнення музейної колекції здійснювали в основному керівні партійні органи – Львівський обком партії, секретаріат ЦК КПУ, Управління справами ЦК КПУ тощо. Вироби із зображенням радянського вождя чи ленінською символікою дарували також комсомольські організації, учасники злетів переможців соцзмагань, колективи фабрик, заводів та інші установи.

Складні процеси реорганізації торкнулися Львівської картинної галереї (тепер – Львівська національна галерея мистецтв). 13 лютого 1907 р. рішенням магістрату на зразок європейських був створений музей-галерея, де львів'яни могли ознайомитися зі зразками світового мистецтва. Радянський період вніс корективи в діяльність установи. Постановою Радянського народного комісаріату УРСР у січні 1940 р. створено Львівську державну картинну галерею (далі – ЛДКГ) з двома відділами: 1) музей українського мистецтва; 2) картинна галерея як музей західно-європейського і польського мистецтва. До складу новоствореної установи, крім базових колекцій Публічної народової галереї м. Львова та колишнього Музею українського мистецтва, увійшли також націоналізовані збірки графа В.Дідушицького, Голуховських, Любомирських, Боваровських, Бадені, графа Пінінського та інші, а також твори образотворчого мистецтва з музеїв Ставропігійського братства, Духовної семінарії, Архієпископального музею, замків в Красічині, Підгірцях тощо [10, с. 6].

Під час війни музейним колекціям було завдано великої шкоди. Приміщення було розгромлено, вивезено понад 200 полотен до Німеччини, ще 500 високохудожніх творів внесено у списки на вивіз, багато картин зникло безслідно [7, с. 6]. У 1945 р. ЛДКГ знову зазнала реорганізації – Музей українського мистецтва виходить з її складу і стає самостійним. На той час галерею очолює новий директор – Олена Збронець. У швидкому часі виставкові приміщення були відремонтовані і відкриті для відвідувачів.

На початку 50-х рр. ХХ ст. формування фондів збірок набуває ідеологічного забарвлення. Так, зокрема, у 1950 р. наказом Комітету в справах Мистецтв при Раді міністрів УРСР № 74 від 27. 1. 1950 р. профіль ЛДКГ змінено та уточнено як «музей російського мистецтва (дореволюційного і радянського), мистецтва країн народної демократії та зразків класичного мистецтва Заходу». У зв'язку з цим ґрунтовно перебудовують постійну експозицію, влаштовують чотири тимчасові виставки творів радянських художників, а саме: до 27-річчя смерті Леніна, до виборів Верховної ради СРСР, роботи студентів ЛДШДМ та Львівських радянських художників до 33-х роковин Великого Жовтня (за матеріалами архіву ЛГМ). Під

час відбору виставкових творів велися протоколи засідань членів журі, де зазначено, що голосування відбувалося за кожен твір, що пропонувався на виставку. Зокрема, членами журі, які працювали над формуванням виставки, присвяченої 33-ім роковинам Великого Жовтня, живопис О.Шатківського був одногосно відкинутий «як явно формалістичний» (за матеріалами архіву ЛГМ).

У той час до ЛДКГ масово передають твори російських та радянських художників з Києва, Москви, Ленінграда, виділяються великі державні кошти на закупівлю творів радянської тематики. Так, наприклад, на виробничій науковій нараді 2 січня 1951 р. при затвердженні «Положення про Державну картинну галерею» М. Шах порушив питання про те, чи має взагалі право установа закуповувати твори. Директор О.Збронець (яка іноді підписувалася як Збронець) відповіла, що має, але лише через закупівельну комісію при Комітеті в справах мистецтв УРСР, «а поки що треба робити заходи, щоб Комітет у Москві надалі прислав твори російських художників». Та сама тема порушувалась і на нараді у вересні 1951 р., коли директор вказала на необхідність «послати когось енергійного в Москву і Київ і домагатися від Комітетів виділення експонатів для поповнення російського і радянського мистецтва» (за матеріалами архіву ЛГМ).

На початку 50-х рр. ХХ ст. в установі проводилась активна виставкова робота, друкувалися буклети і каталоги. Серед інших відзначимо експозицію плаката «Радянські художники у боротьбі за мир» (1951), тимчасову «Виставку українських радянських художників живопису, графіки і скульптури» (1952). У цьому ж році була відкрита постійна виставка російського, польського і західного мистецтва. В залах ЛДКГ відбулася «Міжобласна виставка творів художників західних областей УРСР» (1955), 6 виставок мистецтва плаката країн народної демократії (1955) та багато інших. Проходили численні виставки репродукцій відомих творів у районних та селищних Будинках культури. У 1952 р. науковий працівник музею Г.Островський підготував «Каталог виставки творів львівських художників, присвяченої ХІХ з'їзду КППС і 35-им роковинам Великої жовтневої соціалістичної революції». У 1956 р. вийшов друком каталог-путівник ЛДКГ, а в наступному – до 50-літнього ювілею ЛДКГ видано буклет «Львівська державна картинна галерея» (автор Г.Островський).

Як свідчать архівні записи, ідеологічного забарвлення у той час набувало усе, навіть відрядження працівників. Так, у червні 1952 р. завідуючий відділом О.Чарновський, згідно з урядовою телеграмою, був відправлений у наукове відрядження до м. Ленінграда «для відбору картин радянських та російських художників». У 1955 р. завідуючий відділом західно-європейського мистецтва В.Овсійчук побував у відрядженні в Москві, у музеї образотворчого мистецтва ім. О.Пушкіна, і Києві – музеї російського мистецтва. Мета поїздки – «отримання експонатів, які передаються ЛДКГ Київським музеєм». З метою отримання творів Луцького краєзнавчого музею у відрядженні побували Г.Островський, В.Овсійчук та Б.Рожанський. Згідно з наказом Міністерства культури УРСР № 1741 від 23. 10. 1955 р. зазначено, що Луцький краєзнавчий музей погоджується передати в постійну власність ЛДКГ твори радянської скульптури (за матеріалами архіву ЛДКГ).

У 50-х рр. ХХ ст. поповнення творами фондів ЛДКГ здійснювалося різними шляхами. Одним із них була передача пам'яток із фондів Дирекції художніх виставок і панорам у Москві. Так, до колекції ЛДКГ залізницею, у двох спеціальних ящиках, надійшли скульптурні твори з майоліки і бронзи художників М.Врубеля, Елансера, Г.Мотовилова і К.Мерабишвілі. Експонати були прийняті на постійне збереження на основі наказу Міністерства культури СРСР № 563 від 3. 10. 1957 р. (за матеріалами архіву ЛДКГ). За посередництва Міністерства культури УРСР до ЛДКГ з Київського державного музею західного та східного мистецтва закуплено художні твори Імре Ревеса – живопис (10 од.) і графіка (13 од.). Паралельно з поповненням фондів окремі твори ЛДКГ передавалися іншим музеям.

Найяскравішим прикладом повоєнного перегляду львівських фондів колекцій, їх планомірного «очищення» від «ворожого елемента» є події, які відбувалися у Національному музеї Львова. Він завжди був однією з найбільших скарбниць мистецтва в Україні. Заснований ще у 1905 р., музей був позбавлений радянською владою своєї початкової назви (Національний музей у Львові) й перейменований у Львівський державний музей українського мистецтва.

Довгі роки безпосереднє керівництво музеєм здійснював знаний учений і діяч культури – Іларіон Свенціцький. Його авторитет, розумна, безкомпромісна позиція були немовби незаперечними, проте саме вони викликали роздратування владних структур: «Одним із звинувачень в адресу керівництва музею було те, що для створення відділу радянського мистецтва у 1947 р. Комітет у справах мистецтв при Раді Міністрів УРСР передав йому 2436 художніх творів, з яких до експозиції потрапило лише 124, тобто 5%. На цей закид І. С. Свенціцький відповів, що подібне «збагачення» фондів було «лише кількісне, а не якісне». У своїх поясненнях комісії він ледь з прихованою іронією характеризував тогочасний стан культури і мистецтва в Україні» [9, с. 233].

Вільнодумство та незалежна позиція директора не могли довго залишатися безкарними. У 1949 р. заступником директора на місце шанованого у Львові мистецтвознавця М. Драгана було призначено В.Любчика. Як виявилось, він мав конкретне завдання і відразу ж приступив до формування так званого спецфонду – відбору «ідеологічно шкідливих» музейних пам'яток. Такі спецфонди, за вказівкою партійної верхівки, створювалися в той час у багатьох музеях і бібліотеках Західної України.

Колективу Національного музею довелося повною мірою відчути методи, які використовував тоталітарний режим. Вночі, з 9-го на 10 серпня 1947 р., на подвір'ї музею було розтрощено пам'ятник митрополиту Андрею Шептицькому відомого скульптора Сергія Литвиненка. У 1948 р. заарештували та вислали в Сибір головного охоронця музею – Віру Свенціцьку. У той час заарештували також старшого наукового співробітника музею Є.Кравчука та завідувача бібліотеки С. Сампару. Отже, із одинадцяти наукових працівників репресували шестеро [2, с. 3].

Після завершення процесу формування «спецфонду» І.Свенціцький заборонив вивозити його до Києва, як це передбачалося. Проте, користуючись відсутністю директора музею, «спецфонд» все-таки перевезли до аналогічного спецфонду Львівської бібліотеки АН УРСР та знищили. Акт від 5 серпня 1952 р. включав список вилучених творів на 28 сторінках. В результаті ліквідації «спецфонду» було втрачено праці художників – М.Андрієнка-Нечитайла, О.Архипенка, М.Бойчука, С.Гординського, О.Грищенка, О.Куриласа, М.Мороза, Г.Нарбута, О.Новаківського, І.Труша, П.Холодного (старшого) і багатьох інших (загалом у списку значилося 139 імен). Спалено більше трьох тисяч творів мистецтва. Немало мистецьких предметів було розкрадено, а деякі з них згодом виявлено у збірках колекціонерів [4, с. 9]. Ліквідації також підлягали нереалізовані залишки цінних тиражів музейних видань – «Українські дерев'яні церкви» М.Драгана, «Дерев'яні дзвіниці і церкви Галицької України XVI-XIX в.» В.Січинського, «Іконопис Галицької України» І.Свенціцького [4, с. 9].

Вчинену «чистку» фондових збірок тримали у строгій таємниці. Однак згодом під тиском громадськості було проведено розслідування. В помешканні В.Любчика знайшли крадені книжки і музейні твори. Його засудили до десяти років ув'язнення, але після оскарження вироку (його скасував Верховний суд УРСР). В.Любчика звільнили як «людину, віддану радянській владі» [4, с. 17].

У 1952 р. новим директором музею призначили В'ячеслава Сем'яручука. Незважаючи на сподівання владних структур, він зайняв власну незалежну і тверду позицію в усіх сферах музейної діяльності. У жовтні 1953 р. відбулося урочисте відкриття нової експозиції, яка «була першим в Україні такого типу розширеним показом розвитку українського мистецтва від найдавніших часів і до наших днів» [1, с. 12]. У середині 50-х рр. XX ст. Львівський державний музей українського мистецтва поновив статус науково-дослідницької установи. У 1954 р. виходять друком художній буклет та два каталоги виставок – О.Кульчицької та художньої виставки, присвяченої 300-річчю возз'єднання України з Росією. 1955 р. фіксує ще одну важливу подію – з'явився на світ каталог-путівник нової експозиції музею.

У наступні роки каталоги видавалися майже до всіх виставок, організованих музеєм. Крім того, готувалися до друку кілька фундаментальних досліджень з народного мистецтва. Високий авторитет установи утвердився у другій половині 50-х років, коли у сфері столичних науковців народилася ідея видати багатотомну «Історію українського мистецтва». Львівський



державний музей українського мистецтва з його унікальними збірками та колективом науковців став основною фондовою базою для реалізації видання [1, с. 16].

У другій половині 50-х рр. музей проводить активну виставкову діяльність. Так, за 1955 – 1959 рр. тут експонувалися виставки О.Кульчицької, Й.Бокшая, О.Новаківського, А.Ерделі, А.Манастирського, щорічні творчі виставки членів Львівської спілки художників України, ретроспективні виставки, присвячені історичним та ювілейним датам.

У час державної незалежності музеєві було повернено його історичну назву. Сьогодні Національний музей у Львові ім. А.Шептицького – величезна скарбниця з багатими колекціями, серед яких, безумовно, виділяється найбільша в Україні збірка ікон.

Ідея організації у місті Історичного музею виникла в архіваріуса магістрату, а пізніше відомого історика Олександра Чоловського. 22 грудня 1892 р. спеціальна «Відозва магістрату» урочисто проголосила народження Історичного музею. Сама ж музейна збірка почала формуватися з 1893 р.

З приходом радянської влади постанова Ради народних комісарів проголосила у 1940 р. створення Львівського державного історичного музею, основою якого стали, крім надбань давнього Історичного музею, скарби розформованих як самостійні одиниці Національного музею ім. Короля Яна III та збірки Б. Ожеховича [5, с. 7]. Подібні процеси «укрупнення» музеїв, зумовлені радянською політикою всеохоплюючої централізації, були характерними для повоєнного часу.

Згідно з наказом Комітету в справах Культосвітніх установ УРСР від 21 липня 1951 р. директором Львівського історичного музею було призначено Ю.Гошка, який пропрацював на цій посаді до жовтня 1958 р. З його ініціативи у музеї запроваджувалися нові форми роботи. Зокрема, у наказі директора, виданому у 1952 р., зазначено, що велике значення має фіксація роботи, виконаної упродовж місяця. А тому необхідно «зобов'язати всіх наукових працівників систематично вести щоденники, а завідуючих відділами систематично перевіряти якість їх ведення». Привертає увагу низка інших фактів. Спеціальними наказами по музею наукові працівники допускалися до користування в бібліотеці українською та іноземною літературою, опіблікованою до 1939 р. Крім того, на виконання Постанови № 137 Колегії Міністерства культури УРСР від 24. 09. 1954 р. і для забезпечення в 1954 р. вивчення основних питань з історії краю директор дав розпорядження: організувати для наукових працівників музею гурток з вивчення польської мови. Усіх завідувачів відділами, секторами і наукових працівників зобов'язали оволодіти польською мовою до 1.05.1955 р. Тих осіб, які не будуть користуватися літературою і матеріалами на польській мові, передбачалося звільнити з роботи. Більше того, із жовтня місяця 1955 р. розпочав роботу гурток з вивчення німецької мови для наукових працівників. У 1956 р. усім завідуючим відділами та науковим працівникам необхідно було перебудувати роботу в такий спосіб, щоб перша половина робочого дня витрачалася виключно на наукову роботу (за матеріалами Книги наказів по Львівському історичному музею за 1951 – 1959 рр.)

Для надання практичної допомоги на місцях та перейняття досвіду наукові працівники відряджались до інших музеїв. Так, у 1953 р. з метою вивчення експозицій відділу історії радянського періоду наукові працівники ЛІМ побували у Чернівецькому державному краєзнавчому музеї, а також у музеях Харкова, Києва, Ужгорода, Дубно, Кременця, Дрогобича та інших міст. У 1954 р. директор музею виїхав до Ленінграда «для ознайомлення з роботою музеїв та замовлення матеріалів для антирелігійного відділу». У 1956 р. для обстеження місць, де були розташовані мануфактури, працівники музею побували у Івано-Франківську, Гутиськах, Жовкві, Седлиськах, Потеличі, Гуті Зеленій, Будах тощо.

Тогочасні поповнення фондів музею були істотними за рахунок популярної тоді передачі частини експонатів з інших музеїв. Не завжди в такому процесі можна побачити логіку. Так, наприклад, у 1956 р. ДМЄХП передав до ЛІМ велику групу пам'яток: понад 100 од. зб. виробів із скла, фарфору, фаянсу, зразки вишивок, художні вироби із дерева і металу.

У 50-х рр. було започатковано створення регіональних осередків музею. Так, у створенні кімнати-музею Маркіяна Шашкевича у лютому 1959 р., в с. Підлисса Олеського району Львівської області брали участь науковий працівник М.Савка і художник музею

Л. Столяр. Працівники музею допомагали в організації музейних кімнат у Жовківському, Бродівському, Перемишлянському, Пустомитівському, Городоцькому, Буському та інших районах Львівської області.

Серед інших музейних установ відзначимо створення у Львові в 1953 р. Літературно-меморіального музею Ів.Франка. Доцільність його заснування відзначено, зокрема, у Постанові Президії Академії наук УРСР, і у зв'язку з цим прийнято рішення про відповідне клопотання перед Радою Міністрів [6, с. 47]. Фонди музею поступово збагачувались пам'ятками, в тому числі й творами декоративно-ужиткового мистецтва, хоч більшість з них була виконана у наступні десятиліття та присвячена творчості письменника.

Отже, короткий огляд діяльності основних Львівських музеїв у 50-х рр. ХХ ст. засвідчує, що ідеологічний принцип підбору та фільтрації існуючих колекцій поступово займав пануюче становище. Проте, на відміну від багатьох музеїв східної України, фонди львівських музеїв в основному були збережені. Крім того, вони завжди були і залишалися автономними і не зазнавали такого нищівного впливу відомої концепції «малоросійської вторинності». Важливе значення мало те, що ряд видатних представників місцевої інтелігенції, як, наприклад, І.Свінціцький, М.Драган, О.Кульчицька, М.Батіг та інші, не подалися в еміграцію, а залишилися в місті. Разом з тими, що прибули до Львова з інших регіонів Радянської України і розуміли реальну цінність надбань національної культури, вони зробили все, що дозволяв цей непростий та суперечливий час.

Подальші дослідження передбачається провести у напрямі поглибленого вивчення колекцій професійного декоративно-ужиткового мистецтва другої половини ХХ століття, які зберігаються у львівських музеях.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Батіг М. Білі сторінки в історії національного музею у Львові /М.Батіг // Літопис Національного музею у Львові. – 2000. – №1 (6). – С. 6-8.
2. Батіг М. «Ювілей» /М.Батіг // Молода Галичина. – 1998, – 19 грудня. – С. 3-5.
3. Історія Львова /В.Секретарюк, А.Борзенко, М.Брик та ін. – К.: Наукова думка, 1984. – 263 с.
4. Каталог втрачених експонатів Національного музею у Львові. [Автори-упорядники: В.Арофікін, Д.Посацька]. – Київ-Львів, 1996. – 32 с.
5. Крутоус А. Ми з Львівського історичного... (1893–2003) /А.Крутоус // Львівському історичному музеєві – 110 років: Спецвипуск. – Львів: Новий час, 2004. – 52 с.
6. Культурне життя в Україні: західні землі / Том 1. – К.: Наукова думка, 1995. – 232 с.
7. Львівська картинна галерея. Путівник / Під загальною редакцією О.Пеленської. – Львів, 1985. – 24 с. з іл.
8. Музей етнографії та художнього промислу ІН УРСР: Путівник /Відпов. за вип. С.Павлюк, Р.Чмелик. – Львів: Інститут народознавства, 1996. – 43 с. з іл.
9. Рубльов О. Сталінщина й доля західноукраїнської інтелігенції (20–50-ті роки ХХ ст.) /О.Рубльов, Ю.Черченко. – К., 1994. – 221 с.
10. Філевич Н. Матеріали до історії Львівської галереї мистецтв /Н.Філевич // Львівська галерея мистецтв. – Львів, 2006. – 43 с.

УДК 72+745: 271.2(477) «16/18»

Н.О. УРСУ

#### СКУЛЬПТУРА І РІЗЬБАРСТВО В ОСЕРЕДКАХ ДОМІНІКАНСЬКОГО ОРДЕНУ XVII-XIX СТОЛІТЬ НА ЗЕМЛЯХ УКРАЇНИ

*У статті розглянуто зразки скульптури і різьблення, наявних у костелах і монастирях домініканського ордену XVII-XIX століть на українських землях. Зосереджено увагу вагу на відомостях, які вдалося розшукувати в архівних документах.*

**Ключові слова:** скульптура, образ, архів, домініканський орден, костел, монастир.

**СКУЛЬПТУРА И РЕЗЬБА В ЯЧЕЙКАХ  
ДОМИНИКАНСКОГО ОРДЕНА XVII-XIX СТОЛЕТИЙ НА ЗЕМЛЯХ УКРАИНЫ**

*Статья посвящена рассмотрению образцов скульптуры и резьбы, имеющихся в костелах и монастырях доминиканского ордена XVII-XIX на землях Украины. Сосредоточено внимание на сведениях, которые удалось разыскать в архивных документах.*

**Ключевые слова:** скульптура, образ, архив, доминиканский орден, костел, монастырь.

**SCULPTURE AND CARVING IN THE MEDIA OF THE DOMINICAN ORDER OF XVII-XIX CENTURIES IN THE LANDS OF UKRAINE**

*The article deals with the study of samples of sculpture and carving concentrated in the cathedrals and monasteries of the Dominican order of XVII-XIX c. in the lands of Ukraine and contains miserly information which was found in the archive documents.*

**Key words:** sculpture, image, archives, Dominican order, cathedral, monastery.

Питання дослідження скульптури і різьбярства в осередках домініканського ордену на українських землях практично залишалось поза увагою як вітчизняних, так і зарубіжних мистецтвознавців. Предметом досліджень ставали лише поодинокі пам'ятки з окремих храмів ченців. Тому мета статті – дослідити знайдені в архівах України та за кордоном відомості про об'єкти скульптури і різьбярства в осередках представників домініканського ордену на українських теренах.

Домініканці належать до мендикантів (*mendicus*, лат. – жебрак), жебракуючих католицьких орденів, що мають особливу духовність. На початку свого існування вони присягали Господу убогість, стриманість, аскетизм, відрікалися від володіння матеріальними благами. Це віддзеркалилось у характері костельних й монастирських побудов, наповненні внутрішнього простору живописом та іншими творами сакрального мистецтва. Водночас у XVII-XVIII ст. під впливом бенефакторів та донаторів, а також стилів бароко і рококо костели набули пишного вигляду, прикрашалися декоративною ліпниною, фресковим розписом, майстерно виконаними вівтарними образами. Ченці, виправдовуючи себе, стверджували, що не можна заощаджувати на всьому, що стосується Бога.

Скупі відомості, які вдалось розшукати в архівних документах, у статті розміщені в хронологічному порядку. Неможливо не віддати належне різьбярам та скульпторам, що у різні часи працювали над створенням для споруд ченців як окремих фігур, так і цілих обсягово-просторових композицій. Їх твори, поєднуючись з архітектурою й підпорядковуючись їй, входили складовими в гармонійні ансамблеві композиції, існування яких було можливим завдяки синтезу візуальних мистецтв.

1631 року пріор осередку домініканців у Мостиськах підписав угоду з теслярем Яном на розбудову монастиря, продовження дерев'яної частини кляштору і покриття його єдиним дахом. 1635 року згадуються тесляр Василь та його брат, що збудували дерев'яний музичний хор [1], а 1636 року різьбяр Ян закінчив будувати новий орган.

Особливу увагу привертає головний вівтар костелу ченців у Рогатині, що датується 2 чвертю XVII ст. Цей вівтар дерев'яний, архітектонічний, фланкований колонами, оздобленими різьбленими путті, що тримають картуші з ілюстраціями слів Лоретанської літанії. Багатий орнамент з мушель оточує образи св. Йосифа з Дитятком, св. Миколая, св. Іоанна Євангеліста. Професор Гембарович, який досліджував головний вівтар Рогатинського костелу, вважає збережені і повторно використані в церкві села Дунаєва фрагменти вівтаря за твори знаменитого Яна Пфістера. Їх датування вченим на 3 або 4 десятиліття XVII ст. свідчить, що вони виконані ще для першого, дерев'яного костелу.

Збережені фрагменти вирізняються високою художньо-композиційною якістю і належать до найцінніших прикладів декоративного різьблення епохи [13, с. 316-317].

Для виконання скульптурних робіт у Жовківському домініканському костелі були запрошені митці з-за кордону, серед яких слід згадати Андреаса Шлютера (1660–1714), німецького скульптора і архітектора, котрий у 1689-93 роки працював у Варшаві, пізніше в Берліні. Наприкінці XVII ст. він виконав для галицьких домініканців кілька надгробків, котрі можна віднести до кращих зразків барокового мистецтва того часу [18, с. 657]. На той момент зведено прохідну браму (закінчено у 1689) [10, с. 136], костел вкрито бляхою, покладено підлогу, а також встановлено надгробки Марка і Теофілії Собеських. Для цієї роботи було запрошено місцевих ремісників і каменярів з Кракова на чолі зі згаданим королівським скульптором Андреасом Шлютером [10, с. 137]. Два найважливіших надгробки – фундаторки костелу і монастиря, матері Яна III, Теофілії Собеської, а також брата короля Марка Собеського – виконано з мармуру. Деякі мармурові частини доручили виконувати краківським каменярам Яцку Загурському і Блажею Мізерському, що спеціально приїхали у 1686 році, а у 1692 році означені пам'ятники почав створювати Андреас Шлютер, який виконав їх у Варшаві. У Жовкву вони потрапили у 1693 році, а на зламі 1693-1694 років під наглядом скульптора були встановлені. Сильно ушкоджені під час пожежі 1739 року різьблення були реконструйовані [11, с. 119-122].

Рококове різьблення Розп'яття, що походить з вітваря каплиці при пресбітерії, експресією, анатомією, моделюванням форм і деталями вказує на авторство львівського скульптора Іоанна Пінзеля (?-1762) [14, с. 120]. Поряд з видатними різьбленнями для костелу варто зазначити кілька творів домініканця брата Даміана Бенасевича ОР (1844-1902). Рівень виконаних ним робіт у мармурі і дереві свідчить про великий талант і високу освіту [14, с. 121]. Серед відомих його праць можна назвати копію фігури Божої Матінки Яцкової з костелу львівських домініканців, медальйон з білого мармуру Божої Матері Неустанної допомоги [5].

Дерев'яне різьблене оздоблення нижнього ярусу стін нави, пресбітерія, трансепту й каплиць виконувалося у майстерні Станіслава Крука у Львові. Відповідно до проекту Едгара Ковача різьбярем у 1902-1903 роках С. Круком був виконаний боковий вітвар Божої Матері Розарію в барокових формах, частково позолочений, дерев'яні рельєфи каплиці Братства Святого Розарію [14, с. 104], а в 1904 – балюстрада органу з білого і чорного мармуру і кропильниця з чорного мармуру (1903) [6, с. 102].

Едгар Ковач (1849-1912), учень Готфріда Семпера і Карла фон Хасенауера, відомий львівський архітектор і реставратор, раніше директор Закопанської школи дерев'яного промислу, був автором численних проектів вітварів і костельних меблів у стилі неobaroko, а також надихав живописців власними проектами та ідеями щодо храмової поліхромії [14, с. 121].

Стукову декорацію інтер'єру каплиці св. Домініка костелу в Підкамені (стіни, тамбур й чаша куполу) виконав Джованні Батиста Фальконі перед травнем 1648 року. Пріор Томаш Крушевський ОР підписав 21 лютого 1700 року угоду з ваятелем Лаврентієм Сарновичем на виконання нового головного вітваря Підкаменецького костелу за 4300 польських злотих, офірованих Анною Вельхорською, волинською каштеляною. Цей вітвар вирішено було оздобити срібним антепендієм з коштів конвенту. Лаврентій Сарнович також виконав ще два притенчових бокових вітварі – св. Хреста і св. Вікторії [8, с. 132]. 9 жовтня 1760 року складено угоду зі скульптором Стефаном Кольчицьким на виконання вітваря св. Томи Аквінського за 400 польських злотих [7, с. 295]. 3 жовтня 1773 року ченці оплатили 216 злотих за створення ескізу хорів архітектору П. Полейовському [3]. 11 квітня 1774 року підписано угоду з Францем Олендським щодо виконання різьбленого декору нового вісімнадцятиголосого органу за 78 червоних злотих [7, с. 309]. Декор було виконано майстернею Ф. Олендського, але пізніше ремонтувано і дещо перероблено в стилі рококо і неорококо з використанням поліхромних позолочених фігур Давида, св. Цецилії, музикуючих ангелів з трубами, мотивів рокайлів, ґраток, мушлей і квітів [8, с. 158].

6 липня 1779 року конвент сплатив 300 флоринів скульптору Йосифу Легерлютцу за виставлення двох вітварів: св. Вікторії і св. Антонія [3]. Олендський і Легерлютц залишили

розпис і позолоту своїх творів у Підкамені іншим ремісникам, що було розповсюдженою практикою серед львівських різьбярів [8, с. 134-135]. В грудні 1870 року викрадено папські корони з чудесного образу Божої Матінки Підкаменецької. Нові корони, виконані за проектом Яна Матейкі, було урочисто встановлено на образ жовківським абатом Йосифом Новаковським 4 серпня 1873 року [8, с. 137]. В 1891 році скульптор Христіан Рабісер з Ст. Ульріх в Тіролі виконав для костелу в Підкамені фігури Успіння Богородиці й Вознесіння Божої Матінки до неба для відправлення обряду «поховання Марії» [2].

Три вітварі, що походили з 2 пол. XVIII ст. в Перемишлянському костелі, є творами пізньобарокового різьблення львівського кола у фазі, названій Тадеушем Маньковським «рококовим класицизмом», головними представниками якої були Іоанн Оброцький (бл.1730 – бл.1800) і Матей Полейовський (бл.1720 – бл.1800). Можна припустити, що ретабло з Перемишлян були інспіровані творчістю останнього як за структурою, так і за фігурами [16, с. 121].

Серед скульпторів, які працювали на замовлення ордену домініканців, слід також виділити українського монументаліста і різьбяра Себастьяна Фесінгера (?-1768) [18, с. 604]. Результати його плідної праці можна побачити у Львівських костелах Пресвятої Євхаристії і Марії Магдалени. В стилі пізнього бароко у 60-х роках XVIII ст. створені різьблені з каменю, експресивні фігури фронтона головного фасаду храму Пресвятої Євхаристії у Львові: св. Августина, св. Домініка, св. Яцка, св. Вікентія Феррарія, святих домініканок Катерини Сієнської і Ружі з Ліми.

Фігури на аттіку в інтер'єрі костелу Пресвятої Євхаристії у Львові виконав у XVIII ст. український скульптор Антін Осинський (бл. 1720 – бл. 1765), який жив і творив у Львові [18, с. 453]. Скульптури святих вирізьблені з дерева, поліхромовані, позолочені й мають рококове стилістичне забарвлення. В галузі епітафіяльної скульптури для цього костелу творили Бертель Торвальдсен (епітафія Ю. Дунін-Борковської – 1811), Антон Шимзер (пам'ятник губернатору Гауеру – 20-ті роки XIX ст.), В. Гадомський (пам'ятник Артуру Гроттгеру – 1880), Т. Блотницький (епітафія Генріка Шмідта – після 1883). Антон Шимзер (1790-1836) – скульптор, навчався в Академіях мистецтв Відня та Парижу, а з 1812 року мешкав у Львові [18, с. 654].

Амвон львівського костелу Пресвятої Євхаристії – твір високопрофесійного рівня, що поєднує елементи різностильового спрямування, виконаний за проектом Гендля у 1920 році [17, с. 6]. Приблизно в цей же час за проектом Едгара Ковача встановлюється новий орган у стилі неорококо, а також ченцем-домініканцем доробляються органи грати над бар'єром емпори [17, с. 62].

С.Лоза подає відомості про створення амвону для Тернопільського костелу видатним галичанином Теодором Маріаном Таловським (1857-1910) [9, с. 307].

Варто згадати ще одного митця, котрий брав участь у створенні домініканського костелу в Чорткові. Це польський скульптор Анджей Ленік (1864-1929), випускник Краківської Академії мистецтв, учень видатного керівника різьбярської майстерні Валерія Гадомського. Як високоосвічений митець він мав прекрасне відчуття форми і мистецьку майстерність, що дозволяло виконувати різні завдання, завжди утримуючи високий артистичний рівень. Найбільшим покликанням ваятеля були проекти вітварів й амвонів, домінуючих акцентів в інтер'єрі сакральних споруд. У працях митця переважає неоготичний стиль, але коли виникала потреба, він створював композиції в неоренесансному і неobarоковому стилях [15, с. 16]. Високий артистизм допомагав художникові співпрацювати зі славетними архітекторами, такими, як Теодор Маріан Таловський, Ян Сас Зубрицький та ін.

Особливу роль у діяльності скульптурної майстерні Анджея Леніка на зламі XIX-XX століть відіграла співпраця з Яном Сас Зубрицьким. Обоє творців (як і їх дружин) пов'язувала дружба, а також спільні артистичні інтереси і вірність традиційним мотивам сакрального мистецтва, зокрема середньовічного. Обладнання костелів, створених Зубрицьким, поставало як на основі рисунків архітектора, так і відповідно проектам скульптора, який вмівло підпорядковував свої праці стилю архітектури.

До найпрекрасніших творів, які вишли з-під рук Анджея Леніка, можна впевнено долучити проект головного вітваря, виконаний для костелу домініканців у Чорткові. Митець тут використав тридільну структуру з розбудованим вінцем, у котрій вражають багаті й водночас делікатні воронкоподібні готичні форми. До цього вітваря зі старого костелу був перенесений прославлений чудесами образ Божої Матері Чортківської [15, с. 16]. Виконання в матеріалі вітварів у Чортківському костелі доручили ченцям ордену, досконалим різьбярям по дереву. Робота була здійснена в 1927-30 роках з дерева, доставленого з лісів, що належали до місцевого домініканського конвенту. Вітварні композиції вирізняються не лише високими фаховими якостями і прекрасним, багатим, одностильовим різьбленням, але й глибоким зануренням у правди віри і духовність ордену мєндикантів. Структурну частину вітварів виконував брат Чеслав Стопа ОР, скульптури – брат Даміан Станкевич ОР, рельєфні композиції – майстер Турнус [12, с. 31].

Прикрасили інтер'єр костелу Пресвятої Євхаристії у Львові під час реставрації 1911-1914 років вітварі і горельєфи, що інтегрували різні матеріали – дерево, мармур, стюкко, позолоту, автором яких був український скульптор Петро Війтович (1862-1936). Митець навчався у Л.Марконі у Львові, закінчив 1890 року Академію Мистецтв у Відні, працював переважно у галузі монументально-декоративної скульптури [56, с. 47-49]. Його різцеві належать мармурові погруддя домініканських святих над менсами всіх шістьох бокових вітварів [17, с. 62].

Новий головний вітвар з білого мармуру костелу св. Марії Магдалени у Львові було виконано 1926 року. Можна припустити, що його автором був Вітольд Мінкевич, видатний архітектор першої половини ХХ ст., ректор Львівської Політехніки. На це вказує публікація в польському щоквартальнику архітектури й урбаністики за 1987 рік, де можна побачити фотографію цього проекту [19, с. 7].

Істотну роль в організації інтер'єру Перемишлянського храму на початку ХХ століття відігравав різьбяр Ян Войтович, який у місті мав свій заклад і провадив широку діяльність в Галичині, навіть вислав свої праці до США. Вже перед Першою світовою війною майстерня Войтовича мала на своєму рахунку близько 50 опоряджених храмів. Більшість творів Войтовича витримана в ортодоксально-неоготичних формах, які були популярними у міжвоєнному 20-річчі. Вітвар Божої Матінки Ченстоховської, виконаний ним для костелу в Перемишлянах у 1931 році, свідчить, що митець мав тяжіння до модерністських форм тощо [16, с. 229].

Ян Серафим, різьбяр зі Станіслава, котрий у 30-х роках ХХ ст. створив амвон і вітварі для Єзупільського костелу, в угоді, укладеній між ним і домініканцями на зведення головного вітваря у 1936 році, представляється як автор виконаних дотепер головних вітварів [4].

Таким чином, можна зробити висновки, що створення скульптурних композицій у домініканських костелах здійснювалася у різних напрямках, таких, як виконання окремих фігур, а також цілих обсягово-просторових композицій. Скульптура виконувалась з твердих матеріалів: мармуру, черепашнику, вапняку та місцевого каміння. Також здійснювалось різьблення по вологій штукатурці (стюкко). Окрім того, інтер'єр наповнювали фігури, амвони та вітварні композиції, вирізьблені з дерева. Важливою складовою було декоративне оформлення: пофарбування, позолота, розпис під мармур та інші фактури природних матеріалів. Скульптура та різьблення, поєднуючись з архітектурою й підпорядковуючись їй, входили складовими в гармонійні ансамблеві композиції, існування яких було можливим завдяки синтезу візуальних мистецтв.

Відомості, які збереглися в архівах, стосуються переважно домініканських храмів, розташованих на землях Галичини, й носять несистемний, поодинокий характер.

Подальші розвідки у цій галузі будуть пов'язані з дослідженням художньо-композиційних та стильових якостей скульптурної пластики храмів ченців.

**ЛІТЕРАТУРА**

1. ADK (Archiwum Polskiej Prowincji Dominikanów w Krakowie) Архів Польської провінції домініканців у Кракові. – Kościół w Mościskach. – sygn. Mś-7.
2. ADK. Podkamień. – sygn. Pk-2.
3. ADK. Podkamień. – sygn. Pk-8.
4. ADK. Umowa zawarta między konwentem Dominikanów a P. Janem Serafinem w sprawie budowy ambony dla Kościoła w Jezupolu. – 5. VI. 1936. – sygn. Jz-5.
5. ADK. Żółkiew. Inwentarz z 1929 r. – sygn. Ż-37.
6. ADK. Żółkiew. Sprawozdanie z majątku konwentu Dominikanów z Żółkwi za przełożeństwa O. Augustyna Peczka, 1901-1904.– sygn. Ż-51.
7. Barącz S. Dzieje klasztoru WW. OO. Dominikanów w Podkamieniu / S. Barącz. – Tarnopol, 1870. – 348 s.
8. Krasny P. Kościół p.w. Wniebowzięcia Najsw. Panny Marii i Podwyższenia Krzyża Św. oraz klasztor OO. Dominikanów wraz z założeniem pielgrzymkowym w Podkamieniu /P.Krasny // Kościoły i klasztory rzymskokatolickie dawnego Wojewódstwa Ruskiego. – Kraków, 2005. – T. 13. – S. 123-192.
9. Łoza S. Architekci i budowniczości w Polsce /S.Łoza. – Warszawa, 1954. – 424 s.
10. Mańkowski T. Mecnat Jana III w Żółkwi /T.Mańkowski // Prace Komisji Historii Sztuki, 1948. – 9. – S. 127-151.
11. Mańkowski T. Nieznane rzeźby Andrzeja Schlütera /T.Mańkowski // Dawna Sztuka. – 1939. – 2. – S. 219-233.
12. Opacki J. Przewodnik po Czortkowie i okolicy /J.Opacki. – Czortków, 1931.
13. Ostrowski J. K. Kościół p.w. św. Jacka i klasztor O.O. Dominikanów w Rohatynie. /J.K.Ostrowski // Kościoły i klasztory rzymskokatolickie dawnego Wojewódstwa Ruskiego. – Kraków, 2002. – T. 10. – S. 313-317.
14. Petrus J. T. Kościół P.W. Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny i klasztor OO. Dominikanów (OP) zwany Conventus Regalis /J.T.Petrus // Kościoły i klasztory Żółkwi. – Kraków, 1994. – T. 2. – S. 87-164 : il.
15. Stefański K. Jan Sas Zubrzycki i Andrzej Lenik – z pracowni architekta i rzeźbiarza /K.Stefański // Katalog wystawy w Muzeum Architektury we Wrocławiu 16 maja. – Wrocław: Wydawnictwo VIA NOVA, 2004. – 48 s.
16. Zaucha T. Kościół parafialny p.w. św. św. Piotra i Pawła i dawny klasztor OO. Dominikanów obserwantów w Przemyslanach /T.Zaucha // Kościoły i klasztory rzymskokatolickie dawnego Wojewódstwa Ruskiego. – Kraków, 2003. – T. 11. – S. 211 – 233.
17. Żyła W. ks. Kościół OO. Dominikanów we Lwowie /ks. W.Żyła. – Lwów, 1923. – 69 s.
18. Кудрицький А.В. Мистецтво України: біогр. довід. /А.В.Кудрицький // Упоряд.: А.В.Кудрицький, М.Г.Лабінський: – К.: Укр. енцикл., 1997. – 700 с.
19. ЛАІУ (Львівський архів інституту «Укрзахідпроектреставрація»). Львів. М. Магдалени. – арх. сп. Л-22-19.

УДК 746.3.031.2(477.8)

Н.В. РУБЛЕВСКА

**БОРЩІВСЬКА ВИШИВАНКА В КОЛЕКЦІЇ ВІРИ МАТКОВСЬКОЇ**

*У статті досліджено вишивку Тернопільщини, зокрема описано особливості борщівської вишиванки та її місце в колекції Віри Матковської.*

**Ключові слова:** вишивка, борщівська сорочка, техніки вишивання, орнамент, колорит, колекція.

Н.В. РУБЛЕВСКА

**БОРЩЕВСКАЯ ВЫШИВАНКА В КОЛЛЕКЦИИ ВЕРЫ МАТКОВСКОЙ**

*В статье исследовано вышивку Тернопольщины, в частности описаны особенности Борщевской вышиванки и ее место в коллекции Веры Матковской.*

*Ключевые слова:* вишивка, Борщевский рубашка, техники вышивания, орнамент, колорит, коллекция.

N.V. RUBLEVSKA

### **BORSCHIV'S EMBROIDERY IN COLLECTION OF FAITH MATKOVSKOY**

*The article explores the embroidery region, are particularly described borscht features embroidery and its place in the Collection of Faith Matkovsky.*

*Key words:* embroidery, borscht shirt embroidery equipment, ornament, color collection.

В період незалежності України відбувається звернення до національної спадщини минулого; відродження українського мистецтва. Воно потрібне для становлення відчуття національності, української особистості. Важливу роль у цьому відіграє діяльність музеїв, приватних колекціонерів, які і беруть активну участь у зберіганні, відновленні, передачі минулого сучасникам. Вони своїми творами мистецтва допомагають збагнути ментальність українського народу.

Україна є надзвичайно багата на твори декоративно-прикладного мистецтва, які допомагають зрозуміти суть «українського», серед яких і вишивка. Художнє вишивання – один з найпоширеніших видів народного мистецтва, в якому втілені кращі звичаї народу, що допомагають пам'ятати минуле і творити майбутнє. Вишиванка є своєрідним віддзеркаленням історії, побуту, традицій народу [5].

Метою статті є дослідження особливостей борщівської вишиванки в контексті приватної колекції Віри Матковської.

Вишивка – вид народного декоративно-прикладного мистецтва – здавна була одним з найпоширеніших видів ручної праці українських жінок і дівчат. Її використовували переважно на жіночих і чоловічих сорочках. Також вишивками прикрашали побутові предмети домашнього вжитку [3].

На Тернопільщині вишивка відома здавна, про що свідчать археологічні знахідки. З кінця XII ст. вишивали складні орнаментальні та сюжетні зображення технікою «вприкріп»: золоті нитки накладали одна біля одної на тканину й прикріплювали до неї дрібними шовковими стібками. Відома пам'ятка XI-XII ст. із с. Жежава (нині с. Зелений Гай Заліщицького району), в якій цією технікою виконаний складний ромбоподібний розвід із розетками на краях. Із найдавніших вишивок добре збереглися церковні речі («воздушки», плащаниці, антимінси) XVI-XVIII ст.; серед пам'яток XVIII ст. – речі домашнього вжитку: одяг, рушники, скатерки; у XIX ст. у різних регіонах України вишивка набула характерних особливостей в техніках вишивання, орнаменті, колориті. Багатобарвність увійшла в місцеві вишивки на початку XX ст. Вишивками оздоблюють одяг і предмети домашнього вжитку [9].

Про вишивку на білій сорочці українців є звітки XI-XII ст. візантійських письменників, зображення у рисунках мініатюр і фресок на Україні тієї ж доби. Ще в XI ст. на Русі існувала перша вишивальна школа, організована сестрою Володимира Мономаха Ганкою, де дівчата вчилися гаптувати золотом і сріблом. Про українські вишиванки згадують іноземні мандрівники XVI-XIX ст., збереглися вони з козацьких часів XVII-XVIII ст. У XVI-XVIII ст. центрами вишивання були Качанівка на Чернігівщині, Григорівка на Київщині, Велика Бурімка на Черкащині та ін. Вишивали в кожному селі, монастирях, дворянському, купецькому середовищі. У XIX-XX ст. відкривалися навчально-кустарні майстерні, художньо-промислові артілі, великі спеціалізовані підприємства з вишивки [3].

Вишиванка надзвичайно поширена на Тернопіллі –. Вишиванка Тернопільської області характеризується насиченим, темним, аж до чорного, колоритом. Виконані вовною густі без пробілів орнаменти суцільно вкривають рукави жіночих сорочок, гаптовані «поверхневим швом». Якщо раніше в вишиванках панували чорний та червоний кольори, то вже на початку 20 ст. з'являються поліхромні хрестикові вишивки з квітковими мотивами. Особливо багаті вишивки у селах Борщівського, Заліщицького, Чортківського районів, де збереглась техніка



рельєфної вишивки, або вишивки «кучерями», в якій застосовуються вовняні нитки домашньої роботи, здебільшого чорного кольору. Традиційні форми орнаментики, композиції і колористики постійно збагачуються й розвиваються, запозичуючи елементи від споріднених видів народного мистецтва. Багато орнаментальних мотивів, характерних для вишивок Тернопільщини, часто зустрічаються і в килимах, що свідчить про взаємопроникнення орнаментики цих близьких видів народного мистецтва. Особливо це помітно в орнаментиці Збарзьких зірчастих килимів і вишивок зірками («звіздами») цього ж району.

Поряд з великою кількістю орнаментів вишивки на Тернопільщині поширені різноманітні техніки вишивання. В сучасній вишивці найчастіше зустрічаються техніки хрестика, гаптування та низинки. Відійшли в архаїку техніки кручення, настилання та півхрестик. Роботи в цих техніках можна побачити лише в музеях Львова та Тернополя. Техніка низинки виконується тільки в орнаментах геометричного характеру, тому вона найбільш поширена у південно-західних районах Тернопільщини. У північних районах розповсюджене гаптування та хрестик.

Вдаючись до народної художньої творчості, майстри народної вишивки Тернопільщини постійно розвивають і збагачують її новими мотивами та технічними способами, які тісно пов'язані з процесом виробництва та суспільного розвитку [10].

Борщівський район, що на Тернопільщині, – один з небагатьох, де найбільш збереглися давні традиції народних майстрів вишивання поряд із звичаями та обрядами. Його здавна називали Глухим Поділлям, або Глухим Кутом. В минулих століттях це був головний шлях, де тягнулися татарські орди і багато було пролито крові. Попри це все люди берегли свою національну ідентичність, все, що пов'язане з українством. Адже Борщівщина довгий час була своєрідним трикутником, де збігалися кордони трьох тодішніх держав (зараз три області України).

Відбився трагізм буття місцевих жителів й на елементах народного одягу. Тому для вишивки борщівської сорочки, особливо в селах, розташованих поблизу с. Мельниця-Подільська, використовували винятково чорні нитки. За легендою, у XVIII ст. після чергового набігу татарські орди знищили поселення, повбивали всіх чоловіків, деяких дівчат, жінок забрали в ясир. Ті ж, які лишилися живими, постановили впродовж семи поколінь носити жалобу за чоловіками. З того часу жінки почали вдягатися в сорочки, що вишивали лише чорними нитками. У такому одязі вони вінчалися, хрестили дітей, ішли на вічний спочинок. Народні майстрині мало залишали на полотні елементів трауру, а намагалися вишити квіти, гілля, листки, трохи ввести неяскраві кольори – жовті, зелені, фіолетові тощо [7].

Великий вклад у розвиток та збереження борщівської вишивки вносить колекціонер Віра Матковська. Народилася вона у східно-подільському містечку Гайсині на Вінничині. З дитинства Віра була знайома з вишивкою, українськими традиціями.

Першою річчю, яку придбала пані Віра, була спідниця, куплена у Карпатах в 1985 році. Після закінчення інституту молоде подружжя Матковських потрапило на місцевий мистецький фестиваль «Золота осінь» у Борщові. Після цього пані Віра поступово почала відшукувати, купляти борщівські сорочки, а також їх їй і дарували.

Колекцію складають понад тисячу зразків-творів декоративно-прикладного мистецтва. Крім традиційних сорочок, збірку доповнюють інші елементи народного одягу, а також вироби побутового призначення. Найдавніші пам'ятки в колекції датовані кінцем XIX ст. Це зразки весільних і святкових жіночих сорочок.

Колекція Віри Матковської не є «закритою», сорочки часто виставляються на огляд. Так, перша виставка була у 2007 році в Тернопільському обласному художньому музеї, також відбувалися виставки і в Коломиї, Києві, і, звичайно, у Борщові на фестивалях тощо. Сорочки безкоштовно використовують у концертах артисти Тернопільської філармонії, зокрема вокальне тріо «Солов'ї Галичини», філармонічний хор, також студенти Інституту мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету ім. В.Гнатюка, учні хорової школи «Зоринка» та ін. Багато сил, енергії, любові Віра Матковська вкладає у популяризацію та розвиток місцевих традицій вишивки.

Борщівські «чорні» сорочки шили із вибіленого конопляного полотна. Воно вирізнялося не лише фактурою (товщина ниток, спосіб переплетення), а й загальною колірною гамою. Природний (невибілений) колір полотна з конопляного прядива має зеленкувато-сірий відтінок, який дещо зберігається на вибіленій тканині, особливо зі звороту [2]. Пізніше прийшли льон, штапель, поплін та інші фабричні тканини. Змінювалися й нитки.

Найдавнішими нитками, якими творилися узор на тканині, в Україні були конопляні та лляні нитки природного кольору, і вовняні – кольору натуральної овечої вовни (чорні, брунатні, білі) або підфарбовані. Лише на Борщівщині вишивали нитками з чорної овечої вовни, що не линяли. Їх називали «бавною». У період другої половини ХІХ ст. цей асортимент у народній вишиванці був значно ширший. На Борщівщині поряд з доморобними нитками широко використовували нитки фабричного виробництва: бавовняні (муліне, заполоч, ДМЦ), вовняні («бавовна», «коцик»), шовкові («єдваб», «опал»), а також бісер, стеклярус, лелітки та меблевi нитки-сухозліть [1; 4].

У Борщівському районі в минулому були поширені кілька традиційних для українського костюму типів жіночих сорочок.

1 тип. Сорочки без плечових швів, з відкритим нагрудним розрізом без застібки, виріз горловини підрублений під мережку в один прутик («циркове збирання») або обшитий облямівкою. Рукави до стану пришиті перпендикулярно, внизу прямі або призібрані під облямівку. Це так звані тунікоподібні сорочки – найдавніший тип української сорочки. В період ХІХ – ХХ ст. такий тип на Борщівщині був буденний. Із 40-х років ХХ ст. у сусідніх із Заліщицьким районом селах, а пізніше і в південних, з'являються тунікоподібні святкові сорочки («хлоп'янки»). Буденні сорочки були додільними, пошиті з суцільного шматка полотна, перегнутого по лінії плечей; святкові здебільшого шилися до підточки, для якої використовувалася тканина нижчої якості.

2 тип. Сорочки з плечовими вставками (уставками), пришитими попід каню (ширина уставки 16 см, довжина 18 см), з глибоким пазушним розрізом без застібки (довжина розрізу до 25 см), виріз горловини призібраний і закріплений вишивкою по «брижах» або облямівкою із тканини. Рукави пришиті перпендикулярно до стану і внизу зібрані під облямівку або закріплені вишитою смужкою 1-2 см. В минулому такий тип сорочки побутував на Борщівщині як буденний, так і святковий. Різниця полягала у характері оздоблення.

3 тип. Сорочки з уставками, пришитими по основі тканини, з відкритим пазушним розрізом без застібки з призібраним і закріпленим вишивкою «обметицею» вирізом горловини (висота вишивки 1,5 см). Уставки і рукави пришиті паралельно до стану. Уставки неширокі (15 см), але відзначаються значною довжиною (25 см). Рукави внизу обов'язково призібрані і закріплені вишивкою. Переважно такі сорочки шилися до підточки. Цей тип сорочки виявлений лише як святковий [1].

Борщівська сорочка має чітку тридільну систему розміщення узорів на рукавах. Верхня частина найбільш густо зашита – уставка, під нею – морщинка, тобто підуставкова смуга вишивки і орнаментация рукавів до зап'ястя, яка залежно від розміщення косих чи прямих вишитих смуг носила конкретні назви. За орнаментами і кольорами можна було впізнати, з якого села дівчина чи жінка. Так, наприклад, у селах Ніврі, Кривчому, Гермаківці, крім чорного, у вишивках був синій колір; у Борщові, Стрілківцях, Іване-Пустому – фіолетовий, у Юр'ямполі, Шишківцях, Королівці – вишневий, у Шупарці – зелений [8].

Вишита орнаментальна композиція на уставках займає від 12 до 19 см шириною, а під уставками 5-11 см шириною. Крім того, вишитий весь рукав, передня частина станка («передні погрудки» – с. Устя) і задня частина («задні погрудки», «заплічка» – с. Кудринці, «заплічкове» – с. Більче-Золоте). Виріз горловини і краї рукавів густо закріплювали обметочним швом бавовняними нитками чорного кольору. Край подолку підрублювали під мережку «цирку». Вишивку на рукавах та стані виконували вовняними нитками «бавна» техніками «підстелений хрестик», «колодки», «ланцюжок», «ретязь», «мережки». Усі перелічені техніки, крім «колодки», наприкінці ХІХ ст. були відомі в усіх куточках України. Вишивання «колодками» – прерогатива придністровських районів Поділля, зокрема в західній частині краю, такий осередок вишивання був на Борщівщині [2].

Під назвою «колодки» у селах Борщівщини побутувало два способи вишивання. В одному («колодки-1») за способом нанесення прямих стібків техніка нагадує двобічну штапівку, коли кожен наступний ряд гостроламаної кривулі вкладається один в один, утворюючи таких чином шорокі смуги. При орнаментативній уставці на жіночих сорочках такі смуги «ламаються», залежно від конфігурації мотивів. Фактура подібних вишивок нагадує плоску орнаментальну різьбу на дереві. Для жіночих сорочок з Борщівського району характерний інший спосіб вишивки «колодками» («колодки-2»). З лицевого боку вишивка має вигляд килимової фактури, укладеної з косих стібків-півхрестиків. Специфічним було те, що поверхню тканини оздоблювали чергуванням двох різних за висотою прилягання до тканини рядів півхрестиків. Зворотний бік таких вишивок дає малюнок, зовсім відмінний від вишивок звичайним півхрестиком, оскільки укладений з рядів прямих поперечних і косих поздовжніх стібків, які чергуються між собою [2].

Орнамент народної вишиванки акумулював у собі багатотисячолітній досвід колективної творчості народу, за ним можна розпізнати також регіональні особливості.

Типовими для вишивки жіночих сорочок минулого були орнаменти, скомпоновані з геометричних мотивів. У комплексі оздоблення сорочки акцент завжди робився на декорі уставки. На сорочках з XIX ст. уставки зашивалися чорними, рідше вишневими вовняними нитками техніками «колодки-1» або «колодки-2». Вишитий масив розділявся 3-7-ма поперечними чи скісними рядками, виконаними технікою «ланцюжок» або «ретязь». На утворених смугах (шириною 2-3см) в задалегідь залишених проміжках незашитого полотна (контурах) технікою «ланцюжок» або стебнівою вишивалися «S», «X»-подібні мотиви («качуристі») чи стилізовані зображення «мотилів», «мух», «жабок» (місцеві назви мотивів). Мотиви розміщувалися в однаковому інтервалі між собою, іноді чергувалися у кольорах. Досить поширеними були уставки, на яких монохромна (одноколірна) вишивка «колодками» лише розділялася вузькими рядками ретязю або ланцюжка. Деякі дослідники вважають таку орнаментативну уставку типовою для придністровсько-подільської зони.

Орнамент на вишитій підуставковій частині рукава («курпінні») здебільшого сталий. Основним мотивом тут виступає великий ромб з гачками, дещо витягнутий по горизонталі за рахунок техніки «мотани». Обриси мотивів м'які, округлі. Найпоширенішим кольором, яким вишивалися ромби, був червоний різних відтінків.

Власне рукав прикрашався вишивкою у вигляді орнаментальних смуг. На сорочках XIX ст. вишивка на рукавах дуже часто відсутня зовсім. Орнаменти смуг на рукавах укладалися з тих же мотивів, що і на уставках. На більш новітніх сорочках, вишитих «бавною», рукавні смуги широкі, рельєфно виступають над поверхнею тканини, досить часто в композицію узору введені рослинні мотиви, виконані технікою «колодки-2» або півхрестиком. Станок святкових сорочок обов'язково прикрашався вишивкою. Композиційно орнамент розміщувався вертикальними смугами на грудях і спинці, так звані «передні» і «задні» «погрудки». Смуги були неширокі, укладені переважно з мотивів, які присутні на уставках, або з стилізованих рослинних мотивів. Рослинні орнаменти у вишивці жіночих сорочок Борщівщини почали набувати поширення із розповсюдженням техніки «хрестик» та різнокольорових бавовняних ниток. Вже у 20-их роках XX ст. з народної вишивки зникають орнаменти з глибоким семантичним значенням, натомість з'являється яскраво-декоративні рослинні узорі. Особливо виразно це явище простежується на святкових жіночих сорочках «хлоп'янках» (тунікових), які суцільно зашиті широкими гірляндами із квітів [1].

Поза увагою В.Матковської не залишилися й найдавніші чоловічі сорочки, які в колекції представлені традиційними закресом і декором пам'ятками. Ще у 20-х роках XX ст. чоловіки і парубки у свята й будень носили традиційні тунікоподібні сорочки, пошиті з добре вибіленого конопляного полотна. У колекції представлено два конструктивних типи таких сорочок: без нагрудної застіжки, без коміра, з прямими відкритими внизу рукавами; без нагрудної застіжки з коміром – стійкою, з рукавами, зібраними під манжет. За своїми мистецько-стилістичними рисами борщівські вишиті чоловічі сорочки вирізняються не лише серед подільських, а й загальноукраїнських виробів. Вони ніби увібрали в себе весь спектр мистецтва вишивки.

Для обох конструктивних типів однаково характерне оздоблення розрізу пазушки та низу рукавів. Сорочки носили поверх штанів, підперезуючи вовняною домотканою крайкою. Поділ сорочки підрублювали під мережку «цирку» та вишивали лічильною гладдю невибіленими конопляними нитками чи кольоровою заплоччю (переважно зеленого, чорного і вишневого кольорів), з'єднувальні шви прикрашали змережуванням. Ширина декоративних смуг сягала від 1,5 до 3,0 см, а деколи і більше. Рослинні орнаменти на сорочках без нагрудної застіжки, без коміра, з прямими рукавами вишивали вовняними різнокольоровими нитками техніками «півхрестик» або «колодки-2». Наприклад, у с. Кривче ширина вишитих смуг довкола пазушного розрізу та внизу рукавів сягала до 10 см, а в с. Більче-Золоте орнаменти шириною від 2,5 до 7 см вишивали різнокольоровою заплоччю технікою «хрестик». Візерунки укладали з дрібних різнокольорових квіточок на галузках з листям та пуп'янками [2].

Отже, борщівська вишивка є унікальним і неповторним народним мистецтвом. Чорна сорочка займає почесне місце серед усього розмаїття національного вбрання. Вона відома не лише в Україні, але й поза її межами. Основними її ознаками є біле домоткане, переважно конопляне, полотно, простий крій, густий візерунок, вишиття виконане грубою чорною вовняною ниткою – «бавною».

Особливий вклад у збереження, розвиток та популяризацію борщівської сорочки вносить Віра Матковська, яка колекціонує і популяризує ці твори мистецтва, відроджує українську самобутність нації.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Булгакова Л. Деякі аспекти дослідження жіночих сорочок Борщівщини XIX – початку XX ст. /Л.Булгакова // Літопис Борщівщини: історико-краєзнавчий збірник. – Борщів, 1993. – Вип. 3. – С. 41-45.
2. Булгакова-Ситник Л. Борщівські сорочки з колекції Віри Матковської /Л.Булгакова-Ситник. – Львів, 2008. – 256 с., іл.
3. Колесник Н. Колекція українських вишиванок /Н.Колесник // Нова ера. – 2007. – 30 трав. – 5 черв. – С. 9.
4. Левицька Л. Магнетизм борщівської сорочки /Л.Левицька // Голос України. – 2010. – 13 лют. – С. 10.
5. Сидор О. Стародавні шви української вишивки /О.Сидор // Трудова підготовка в закладах освіти. – 2007. – №3. – С. 47-49.
6. Чайковська Л. Про культурні пам'ятки Борщівщини в музеї етнографії та художнього промислу Інституту народознавства у Львові /Л.Чайковська // Літопис Борщівщини. – Борщів. – 2006. – С. 76-79.
7. Шот М. ...І чорними нитками /М.Шот // Урядовий кур'єр. – 2005. – № 247. – 27 груд. – С. 8-9.
8. <http://nightmatiola.livejournal.com/13929.html>
9. [http://www.irp.te.ua/index.pxp.=com\\_content&view=article&id=362:2009-11-06-17-32-45&cati...](http://www.irp.te.ua/index.pxp.=com_content&view=article&id=362:2009-11-06-17-32-45&cati...)
10. [http://www.ternotour.com.ua/view\\_handicraft.php?id=8](http://www.ternotour.com.ua/view_handicraft.php?id=8)

УДК 745+371.3

З.А. МАЦИШИНА

### ТРАДИЦІЇ ВИКОРИСТАННЯ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА В ШКОЛАХ УКРАЇНИ

*У статті зроблено спробу дослідити традиції декоративно-прикладного мистецтва та їх використання в школах України кінця XIX – початку XX століття. Простежено проблему вивчення декоративно-прикладного мистецтва в українській національній школі.*

**Ключові слова:** декоративно-прикладне мистецтво, культура, традиції, звичаї, народне мистецтво, педагогічний процес.

З.А. МАЦИШИНА

**ТРАДИЦИИ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ДЕКОРАТИВНО ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА  
В ШКОЛАХ УКРАИНЫ**

*В статье исследуются традиции декоративно-прикладного искусства и их использование в школах Украины конца XIX – начала XX века. Прослеживается проблема изучения декоративно-прикладного искусства в украинской национальной школе.*

**Ключевые слова:** декоративно-прикладное искусство, культура, традиции, обычаи, народное искусство, педагогический процесс.

Z.A. MATSISHINA

**TRADITIONS OF THE USE THE DECORATIVELY APPLIED ART  
IN SCHOOLS OF UKRAINE**

*In this paper we study the tradition of arts and crafts and their use in schools in Ukraine late XIX – early XX century. Traces the problem of studying the arts and crafts in the Ukrainian national school*

**Key words:** arts and crafts, culture, traditions, customs, folk art, pedagogical process.

Засвоєння цілісності та різноманітності культурного досвіду й набутку народу є важливим і дає розуміння закономірностей розвитку народного декоративно-прикладного мистецтва.

Я.Запаско зазначає, що «декоративно-ужиткове мистецтво – найдавніший вид художньої діяльності людини. Через особисті речі, побутові предмети людина приймає і формує певний спосіб життя. На побутових речах лежить відбиток особистості їх господаря, етнічного (національного) й соціального середовища» [4]. Він вважав, що декоративно-ужиткове мистецтво – одна із форм суспільної свідомості й діяльності людини. Аналіз результатів досліджень показав, що, як і будь-який інший вид, декоративно-прикладне мистецтво розвивалося за канонами і законами, котрі були обов'язковими для певної історичної епохи. Художник-прикладник створював речі, зручні у користуванні, яким притаманна доцільність й утилітарність, а також урахував естетичні вимоги свого часу. Сукупність цих характеристик становить художню цінність предмета, піднімає його на щабель високохудожнього твору, художня концепція котрого містить форму, силует, крій, декор тощо, а справжня цінність і краса речі виявляються у пропорціях і гармонії усіх її елементів.

Термін «декоративно-прикладне», яким нині широко послуговуються, утвердився лише у 70-х рр. XX ст. Тепер паралельно вживається інша назва – декоративно-ужиткове мистецтво, котра точніше передає зміст поняття.

Хоча виникнення ужиткових предметів сягає періоду верхнього палеоліту (40–20 тисячоліть до н.е.), історики мистецтва почали ґрунтовно вивчати народні художні промисли і професійні ремесла з другої половини XIXст. Ще до середини XIXст. декоративно-прикладне мистецтво (художнє ремесло) не ставилося на один щабель із так званими класичними «високими» видами мистецтва – живописом, скульптурою, музикою [4, с. 5].

Метою статті є дослідження традицій використання декоративно-прикладного мистецтва в школах України.

Як зауважує П.Лосюк, твори декоративно-прикладного мистецтва відображають дійсність через «видовий» образ, що дає зображення «в дуже загальних формах, далеких від індивідуалізованої, максимальної-конкретної характеристики предмета». Незважаючи на цю позірну обмеженість художніх засобів, на думку В.Титаренка, «усякий твір прикладного мистецтва є образом людських почуттів, бажань, прагнень, думок» [3, с. 11].

Проблема вивчення декоративно-прикладного мистецтва в українській національній школі є однією з провідних і викликає велику зацікавленість серед теоретиків і практиків.

На відміну від живопису, графіки і скульптури, які відображають дійсність через зображення конкретних предметів, явищ, подій, декоративно-прикладне мистецтво оперує головним чином утилітарними просторовими формами [3, с. 13].

На думку О.Пенішкевич, малювання відіграло в народній школі насамперед розвивальну роль, сприяло виробленню естетичних смаків, залученню дітей до прекрасного, формуванню уяви про певний предмет або явище і тому знаходилося в тісному зв'язку з наукою наочною. У процесі викладання цього предмета учні привчалися до тривалих вольових зусиль, до культури праці, «бо хто хоче якусь річ правильно нарисувати, мусить старанно, пильно і терпливо працювати» [5, с. 131]. Архівні матеріали свідчать про дискусію серед учителів і методистів про те, що вважати головним у малюванні як навчальному предметі – ідеальний чи практичний аспект. Варто віддати належне методичній думці того часу, яка розглядала цей предмет як один із факторів впливу на духовний розвиток школярів, бо «дитина має при цій науці одночасно вчитись речей потрібних до життя і образувати свої духові прикмети» [5, с. 131].

У методиці навчання дітей малювання більшість учителів користувалися так званою «природною метою», яка полягала в поступовому ускладненні матеріалу: від зображення найпростіших, відомих учням речей, до копіювання з моделей. Найкращі вчителі навчали учнів малювання з природи, стимулювали їх до творчого відтворення баченого відповідно до свого розуміння та уявлення [5, с.131].

Зокрема, педагоги Буковини справедливо вважали, що ручна праця є одним із тих предметів, що виконують важливу функцію виховання. «Дитина знає лише те, що сама собі напрацює, дитина забуває, що бачила або чула, але ніколи не забуде того, що робила», – так обгрунтував О.Попович необхідність ручної праці в школі. Із введенням ручних робіт значно посилювався практичний компонент у системі навчання у народних школах. Хлопці виготовляли необхідні навчальні прилади, предмети для домашнього господарства, для своєї школи. Дівчата у процесі роботи отримували навички відповідно до їх природних здібностей, вчилися в'язати гачком і на спицях різноманітні речі для домашнього вжитку, мережили носовики, вчилися вишивати хрестиком, гладдю, шили хустинки, невеличкі рушнички, робили до них френзлі (тороки) [5, с. 131].

Після підготовки на п'ятому і шостому роках навчання у програмі з предмета були уже такі теми, як крій сорочок, латання, прядіння веретеном і ткання на верстаті.

Проте в багатьох школах ручні роботи мали статус «побічного предмета». Причини цього крилися передусім у недостатній підготовці вчителів, бо на цей предмет дивилися як на такий, що «ледве чи нам коли потрібний». Зіткнувшись із реальністю, багато із семінаристів не вмiли «скроїти чи вишити звичайну мужицьку сорочку». На жаль, тенденція розглядати ручну працю як щось другорядне у навчанні збереглася і в наші дні. У кращому разі вчителі можуть організувати працю дітей, але використати її для творчого розвитку учнів не вмiють [5, с. 132].

Як бачимо, в кінці XIX – на початку XXст. ручній праці як навчальному предмету було відведено далеко не провідну роль, і цю ситуацію слід було негайно виправити. Незважаючи на безумовну корисність і потрібність цього предмета, йому приділяли досить-таки мало уваги, що, звичайно, дуже прикро.

Трудове виховання та ручна праця були практичною основою для розвитку декоративно-прикладного мистецтва, традиції якого впливали на моральне, естетичне, культурне виховання учнів у навчально-виховному процесі педагогічних закладів України загалом, і нашого краю зокрема.

Як свідчать дослідження вчених, Україна має давні мистецькі традиції. Для початку звернемо увагу на те, яким був розвиток мистецтва в Україні у XVII – XVIIIст., які галузі його у вказаний період були найбільш розвиненими.

Ф.Ернст, П.Попов стверджують, що високий розвиток, якого досягло українське мистецтво в XVII – XVIIIст., не обмежувався головними його царинами – архітектурою, малярством, скульптурою. Є ще ціла низка галузей, які, на перший погляд, не такі помітні, але останнім часом привертають до себе все більше і більше уваги. Це народне і прикладне

мистецтво – вироби з металу, глини (кераміка), вишивка, тканини, вироби з дерева, скла та багато іншого. Не будемо зупинятись на них детально – скажемо тільки, що, незважаючи на певну байдужість широких верств сучасного громадянства до пам'яток його сивої старовини, ще в багатьох місцях, а особливо по церквах, старих панських садибах, а останніми роками і в музеях, збереглося чимало таких речей [2, с. 30].

Серед виробів із металу привертають до себе увагу численні пам'ятки козацької зброї, посуд (чарки, кухлі, миски, кубки, келихи), тарілки, речі церковного культу, хрести, потіри, дискоси, люстри, дарозберігальниці, канделябри, оклади євангелій, шати для образів, дзвони, а іноді цілі срібні царські врата. Вони цілком відображають загальну долю мистецтва XVI – XVIIст., ще більш-менш прості, мають сліди старих традицій, але трапляється також багато речей і західного, особливо німецького, походження, і східного, наприклад, зброї. Примітивні дарозберігальниці XVIIст. в образі улюбленої української трибанної церкви задовольняють тепер менш бідних парафіян, у великих містах їх заміняють надзвичайно красиві, високі срібні будови з безліччю фігур, христів, орнаментів, з докладним підписом місця, куди дарується, року, числа, дуже часто й імені самого майстра [2, с. 31].

У Києві і в багатьох інших містах України були свої народні майстри, які, стежачи за послідовними змінами стилів у Західній Європі, водночас строго зберігали і свій оригінальний характер.

Ще однією досить своєрідною галуззю народного декоративно-прикладного мистецтва є вишивка.

Народне вишивання ще й дотепер зберігає чимало рис не тільки старовинних, а навіть і доісторичних. Простий геометричний орнамент, примітивні комбінації ліній, смужечок, крапок часто точнісінько повторюють орнаментальні мотиви, які зображені на кераміці доісторичних часів, і яскраво вказують на те, як міцно тримав народ тисячолітні форми свого мистецтва. Значно відрізняються від народної церковна та панська вишивка. Ці вишивання культивувалися особливо по жіночих монастирях. Найоригінальніші вироби з тканин – це так звані килими. Вони використовувались і в церковному, і в світському побуті як елементи оздобы. І тут народна фантазія розвивалася особливо різноманітно. В наших кращих музеях – Києві, Львові, Полтаві, Чернігові – зберігаються сотні надзвичайно довершених зразків цієї народної умілості. Старі екземпляри до нас не дійшли – килими XVIIст. майже невідомі, але з XVIIIст. їх збереглося чимало. На них зображувались розкішні букети, строго розміщені на темному полі різні стилізації рослин і квітів, до того ж особливо цінними вважають орнаменти на золотому полі: часто птахи і звірі – леви або взятий із церковного мистецтва птах пелікан, який годує своєю кров'ю дітей (образ Христа, який годує своєю кров'ю святу церкву), і дуже рідко – цілі пейзажі з будинками, деревами, річкою, кіньми і людьми. Панські килими мали ще й герби власників. Траплялися на килимах і дати (місяць, рік) їх закінчення [2, с. 31].

Як бачимо, дуже самобутньою, неординарною була українська вишивка у XVII–XVIII ст., представлена насамперед килимами з цікавими і цінними орнаментами.

У період кінця XIX – початку XX ст. Україна славилась своєю керамікою. Вироби з глини і скла використовувались лише для світського вжитку. Кераміка здавна уживалась для церковних потреб лише в архітектурі – поливаних плитках для підлоги та у великих кахлях, якими оздоблювали будинки та куполи. Ще й дотепер зберігається на численних старих церквах, особливо в Києві, багато кахлю XIX ст. різних кольорів та узорів. Тільки для світського вжитку також виробляли розписаний посуд, кахлі для груб. Найбагатші пані іноді виписували собі розписні печі з Німеччини, Голландії, Італії (як у Вишневецькому замку). Але до нас дійшли не тільки літературні згадки про значне поширення навіть в келіях ченців розписаних печей, а й зразки таких, на яких мальовнича фантазія народного майстра зобразила кольоровий орнамент, букетик квітів або цілу сценку з козацького, сільського або панського побуту, переважно жартівливого, іноді й серйозного, на наш погляд, характеру.

У виготовленні посуду фантазія гончарів досягає свого апогею як в оригінальній формі його, так і в красі орнаментів і фарбування. В кінці століття виникають і перші фабрики порцеляни або фарфору. Так, князь Чарторийський заснував у місті Корець на Волині

відповідну фабрику, виробу якої користувалися великим попитом як у Польщі, так і в Україні [2, с. 32].

У кінці XIX – початку XX ст. в Галичині досить активно велась боротьба за українську школу, зокрема велику організаційну діяльність проводило засноване у Львові товариство «Просвіта». Так, М.Гринюк зазначає, що в кінці 70-х та 80-хрр. XIXст. під впливом заходів цього товариства, передової інтелігенції було відкрито багато музеїв та професійних мистецьких шкіл по всій Галичині. Серед них – Косівська ткацька школа (1882), Коломийська школа деревного промислу (1888), Коломийська гончарна школа (1876), школа різьбярства та металевої орнаментики у Вижниці (1904). І кожна з цих шкіл несла в своїй навчально-виховній діяльності ідеї збереження традицій гуцульського народного мистецтва [1, с. 273].

Таким чином, ми можемо з упевненістю стверджувати, що у кінці XIX – на початку XX ст. в Україні були досить розвинені різні галузі народного і декоративно-прикладного мистецтва: виробу з металу, дерева, глини, скла, народна вишивка. Це є свідченням неабиякої вправності народних майстрів-умільців, їх мистецької культури, таланту, що споконвічно притаманний усьому українському народу.

Р.Шмагало зазначає, що з метою розвитку ткацького промислу в Косові у 1882 р. було організовано Ткацьке товариство, при якому діяла ткацька школа та майстерні. Товариство ставило собі за мету постачати необхідні ткацькі матеріали й організувати збут готової продукції своїх членів, що мало захистити їх від визиску скупників. Статут товариства зобов'язував стежити за художньою якістю виробів і впливати на її покращення.

Наочним свідченням занепаду мистецького начала у сфері домашнього промислу стала Гуцульська виставка в Косові 1904 року. Причини цього занепаду полягали насамперед у конкуренції з виробами фабрик та промислових шкіл, якій народні майстри не могли протистояти.

У 1906–1907 навчальному році у ткацькій школі в Косові викладало 5 учителів і навчалось 26 учнів, з яких 20 були греко-католиками і 6 – римо-католиками. А в 1914 році самостійно діяли школи у Косові, Глинянах, Кросно, Горлиці, Ланьцуті, Рихвальді, уряд виділяв субсидії лише на підтримку ткацьких шкіл у Корчині, Вілямовиці, Будзанові та шкіл мережива в Яворові, Канчуці, Пшеворську, Рудках, школи гаптів у Макові та сукна у Ракшаві [6, с. 280].

Таким чином, українське народне килимарство відіграло важливу роль у культурі, традиціях та звичаях українського народу, зокрема в національній школі. А виробу ткачів і сьогодні дивують довершеними орнаментами, кольорами, мистецькими підходами до оздоблення, прикрашення.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Гринюк М. Народні промисли і професійне мистецтво в контексті вищої регіональної художньої школи /М. Гринюк // Вісник Львівської академії мистецтв. – Львів. – 2002. – Вип. 13. – С. 268-275.
2. Ернст Ф. Українське мистецтво XVII–XVIII століть /Ф.Ернст, П. Попов, – К.: Криниця, 1919. – С. 30-32.
3. Лосюк П. В. Декоративно-прикладное искусство в школе /П. В. Лосюк. – К.: Рад. шк., 1979. – 55 с.
4. Нариси з історії зарубіжного декоративно-ужиткового мистецтва: навч. посіб. /Я. П. Запаско (керівник авт. колективу), В. І. Білик, І. В. Голод та ін. – К.: ІСДО, 1995. – 320 с.
5. Пенішкевич О. І. Розвиток українського шкільництва Буковини (XVIII – початок XX ст.): монографія /О. І. Пенішкевич. – Чернівці: Рута, 2002. – 519 с.
6. Шмагало Р. Т. Косівська мистецька школа в художньо-промисловій освіті Галичини в кінці XIX – початку XX ст. /Р. Т. Шмагало // Вісник Львівської академії мистецтв. – Львів. – 2002. – Вип. 13. – С. 279-280.



УДК 85.126.(37.248)

І.О. ВЕРБИЦЬКА

### РОЛЬ ВИШИТОГО РУШНИКА ТА ЙОГО ОРНАМЕНТИКИ В УКРАЇНСЬКІЙ ОБРЯДОВСТІ

*У статті досліджено вишитий рушник, що займає особливе місце в українській традиційній обрядовості і є невід'ємним її компонентом. Рушниковий орнамент розглянуто як особливу інформаційно-знакову систему і як вид естетичної діяльності, що має важливе соціокультурне значення.*

**Ключові слова:** рушник, сакральний, обряд, звичай, семантика, знак, символ.

И.О. ВЕРБИЦКАЯ

### РОЛЬ ОРНАМЕНТА ВЫШИТОГО РУШНИКА В УКРАИНСКОЙ ОБРЯДОВОСТИ

*В статье исследовано вышитый рушник, который занимает особенное место в украинской традиционной обрядовости и является неотъемлемым её компонентом. Рушниковый орнамент рассматривается как особенная информационно-знаковая система и как вид эстетической деятельности, который имеет важное социокультурное значение.*

**Ключевые слова:** рушник, сакральное, обряд, обычай, семантика, знак, символ.

I.O. VERBITSKA

### THE ROLE OF THE EMBROIDERED TOWEL ORNAMENT IN UKRAINIAN RITUAL

*The embroidered towel takes a special place in Ukrainian traditional ritual; it is its integral component. As a kind of creative work, this towel is an achievement of the national decorative – applied art. The towel ornament is considered to be a special informative symbolic system and being a kind of aesthetic activity is of great socio – cultural significance.*

**Key words:** towel, сакральний, ceremony, consuetude, semantics, sign, character.

В українській обрядовості рушник займає особливе місце. Його значення важливе не тільки для розвитку національної традиції, але й для усього світу. Адже рушник як особливий, високого рівня сакральності предмет характерний для багатьох народів, головним чином слов'янської, балтійської та угро-фінської груп. Українці, котрі належать до слов'ян, акумулювали у надрах традиційної матеріальної і духовної культури значний масив інформації у тканих та вишитих рушниках. Адже орнаменти, символи, знаки, котрі наносилися на рушники, передають інформацію не конкретно про історію якогось народу, хоча, безумовно, вона там присутня. А про планетарну та космічну генезу, про створення Людини та інших форм Життя. Ці полотняні криптограми містять коди, ключі до розуміння того, за якими законами Творець збудував цей Світ. У статті розглядається роль вишитого рушника не як суто декоративного елемента обряду, а як носія давніх величних знань, закодованих в орнаментіці.

Шляхи розвитку та семантику українського вишитого рушника, його призначення в національних звичаях та обрядах досліджувало багато учених. До цієї тематики зверталось чимало дослідників, але вагомий внесок у вивчення рушника як явища народної культури та семантики орнаменту зробила С.Китова [2].

Мета статті – ґрунтовне дослідження та виявлення особливої ролі рушника в мистецтві та традиційній обрядовості як носія значного масиву інформації та предмета високого рівня сакральності.

Що стоїть за словом рушник? Передусім предмет побуту, що асоціюється з довгастим шматком тканини (полотняної, лляної, бавовняної) для витирання частин тіла, посуду. Але чому цей предмет називається саме рушником? Очевидно, його первісне призначення – служити для витирання рук (рука – ручник – рушник – однокореневі лексеми), потім уже інших частин тіла, скажімо, обличчя (звідси синонімічний ряд рушник, утирало, утирач, утиральник). Інше призначення побутового рушника – служити для витирання столів, лав, ослонів, протирання посуду – породжує синонімічний ряд лексем рушник –стирач – стирок.

Разом з тим рушник – це шмат декоративної тканини певної довжини з вишиваним або тканим орнаментом. Такий рушник здавна використовується для оздоблення житла, в українських народних обрядах. Саме він став оберегом українського народу, символом рідної землі, України. Рушник супроводжував людину все її життя. Він не лише прикрашав побут, ним приймали дитину від породіллі, рушником благословляли заручини, коли дівчина і хлопець, що мають намір одружитися, оголошувалися нареченою і нареченим (звідси словотвірне гніздо рука – рушник – заручини – обручення – обручка); на рушник ставали молоді, ним скріплювали купівлю-продаж і зводили сволок на хату, проводжали в дорогу і в останню путь, опускали труну в могилу і пов'язували його на могильний хрест [4].

Залежно від призначення вишивані рушники у свою чергу поділяються на декоративні та обрядові. Найголовнішим серед декоративних рушників є покутник (або божник, біжник), бо його вішали на покуття (покут, покуть, покутя) над образами (іконами, богами), що стояли, як правило, на божниці. В українській селянській хаті покуття – це куток, розміщений по діагоналі від печі, та почесне місце, де стояли стіл з лавами. Звідси словотвірне гніздо – покутник (святчений рушник) – покут (почесне місце у світлиці під образами, іконами, богами), що має синонімічні варіанти покуте, покуть, покуття. По суті, рушники виконували роль тих же святих образів. Із запровадженням християнства вони не зникли, а разом почали співіснувати з іконами, слугуючи для них прикрасою. Напевно, відтоді стало применшуватись значення рушника, зводячись лише до його декоративної функції.

Інші декоративні рушники називали кілковими, бо вішали їх розіп'ятими на кілки, забиті над дзеркалом, сюжетною картиною-вишиванкою, вікном, дверима, фотопортретом, фотомонтажем для їх оздоблення, а заодно й убору всієї світлиці. А як ніжно називали цю головну кімнату в українській хаті: світлиночка, світличка, світличенька, світлонька, світлочка – цілим рядом синонімічних пестливих найменувань. Вишитий або гаптований рушник клали також для прикраси на стіл, лаву, скриню. І дотепер ця народна традиція підтримується.

Серед обрядових рушників на особливу увагу заслуговують багато вишиті сватальні (або плечеві) рушники. Плечевими їх називають тому, що ними пов'язували через плече старостів на сватанні [4].

Рушниками вбирали молоду та її дружок (дівчат, які на запрошення молодої брали участь у весільному обряді; пестливі – дружечки, друженьки), а найкращими пов'язували старшу дружку, боярина (шафера на весіллі; пестливі – бояронько, боярочко) та дружкя (розпорядника на весіллі; пестливі – друженько, дружонько).

Подарункові рушники клали на тарілку і подавали дружкові, піддружому (помічниківі дружка) і старостам.

Рушник виступав провісником, освячувачем, а отже, символом щасливого родинного життя. Не випадково українська фразеологія фіксує практично всі основні кроки до шлюбу саме через ключове слово «рушник» – готувати (дбати) рушники (мати та її дочка заздалегідь готуються до доччиного заміжжя, рушники ж – основна частина посагу, їх, як ми бачили вище, треба було дуже багато; отже, значення вислову – «готуватися заміж»); посилати (присилати) за рушниками (засилати старостів до дівчини та її батьків, просячи їхньої згоди на шлюб); подавати рушники (давати згоду на шлюб; якщо такої згоди не було, одна сторона давала (підносила) печеного гарбуза – так жартівливо-уїдливо характеризували відмову дівчини, інша, відповідно, діставала (їла, куштувала) печеного гарбуза, тобто одержувала таку відповідь); брати рушники (одержувати згоду на одруження, сватати); побрати рушники (обопільно домовитися про майбутнє одруження,

посвататися); вернутися (повернутися) з рушниками (засватати, висватати наречену); ставати на рушник (на рушники) (брати шлюб, одружуватися) [4].

Як бачимо, за словом, низкою споріднених слів, влучним народним висловом стоїть яскраве народне дійство, звичай, обряд. Слово спонукає до уяви, образу, символізуючи ту чи іншу народну традицію, характерну національну рису. Розмаїття слововживання збуджує словесну творчість, збагачуючи тим самим загальномовний словник. Слово-образ, слово-символ приваблює, спонукає до мислення, виховує дух. Через пізнання свого народу, через усвідомлення себе його часточкою ми зовсім інакше ставимося й до рідного слова – з любов'ю і повагою.

Відомі «обиденні» рушники, котрі ткалися, вишивалися за одну ніч – від заходу до сходу сонця. Такі рушники виготовлялися жінками з приводу багатьох проблем, які виникали в родині, сільській общині тощо. Це могла бути хвороба когось з родичів, якого треба вилікувати, а трави та інші методи не допомагали. Або виготовляли рушник жінки всього поселення, коли їхні чоловіки перебували в цей час на війні. Виготовляли рушники під час епідемій різних хвороб як серед людей, так і серед домашніх тварин. Як правило, такий рушник виготовлявся в одній хаті, куди збирались жінки у непарній кількості. За всю ніч між ними не промовлялося жодного слова, всі були сконцентровані на роботі та проблемі, яку думками кожна жінка вирішувала і вклала свою частку енергетики. Складені енергії воєдино, очевидно, робили такий рушник унікальним за силою свого впливу.

Для того, щоб мати готовий вишитий рушник, треба було докласти ще багато зусиль та праці. Насамперед – це прядіння ниток та ткання полотна для рушників. Рушник був святою річчю, і до нього ставились надзвичайно з високою повагою. Про це свідчить той факт, що для вишивання бралось найкраще, найтонше, найбіліше, найкращої якості полотно, купувались дуже дорогі червоні нитки. Ми бачимо на старих полтавських, київських, чернігівських рушниках багатство червоного кольору, в той час, як у вишитті сорочок, наприклад, вживали червоні нитки набагато менше [1].

Саме полотно, навіть без вишиття, за висловом відомого сучасного дослідника народної культури Сергія Верговського, має декілька рівнів святості. Перший рівень святості – це прядіння ниток з конопель чи льону, скручування їх. Ниточка по всій своїй довжині має контакт з енергетикою людини, насичуючись нею від трьох основних енергетичних меридіанів пальців, якими, зрештою, християни наносять хресне знамення. Скручена за допомогою спіралі, звита у клубок-сферу нитка сама по собі є самодостатньою і знайшла широке відображення у міфах, казках та легендах народів усього світу. Згадаємо лишень богинь-пряль, котрі тримають нитку життя кожного із смертних.

Після того, як достатньо напружено ниток, до роботи приступає ткач. Ця професія здавна асоціюється з іпостассю Творця, котрий тче канву Життя. При цьому полотно дійсно уособлює собою живу тканину долі, де ниточка з човника, перебігаючи поміж основою, у безперервному коливальному русі то вліво, то вправо створює дорогу. Сама прямокутна форма полотна, що відрізається від сувою для рушника, становить другий рівень святості. Прямокутник, так само як і квадрат, ромб, коло – належить до сакральних геометричних фігур.

Третій рівень святості складає хрещате переплетіння ниток у полотні. Саме через цю особливість полотна так шанувалось і використовувалось як крижмо та саван. Водночас, окрім хрестиків, полотно складається з безлічі квадратиків, віконечок, які також, як ми тільки що зауважили, належать до священних знаків світу.

Четвертий рівень святості складає форма сувою, в який скручується готове полотно, рушник. Ця спіраль – одна з найпоширеніших форм існування Живої Матерії. Рушник-сувій постає моделлю Світу.

До п'ятого рівня святості можна віднести білий колір полотна. Процес вибілювання полотна, який проходить на відкритому просторі в природі, являв собою магічний процес. Білили на Сонці і на Місяці, на ранковій росі, поливали Водю, висувували на Вітрі. Духи всіх стихій Природи брали участь у вибілюванні, допомагаючи Людині. Білий колір – це колір Світу, колір Бога-Отця, священний колір праукраїнців-аріїв, котрі завжди обожнювали і поклонялись Сонцю, Вогню, добре білили свої хати ззовні і всередині і любили одягатись у біле вбрання.

Звичайно, пройшовши такі етапи створення, полотно набувало унікальних властивостей і могло слугувати рушником навіть без нанесеного на нього вишиття. Про це красномовно говорить той факт, що на теренах Західної України під час весільного обряду батьки проводять молодих по чистому вибіленому полотну, яке символізує чисте, нічим не заплямоване майбутнє спільне життя подружжя. Також чисто біле полотно має ту перевагу перед вишитим чи тканим рушником, що воно не несе ніякої програми на майбутнє, яке повністю ввіряється в руки Бога [4].

Для вишивання рушника ретельно готували і вишивальні нитки та голки. Ці речі, як вдалося зафіксувати в етнографічних експедиціях науковцям, мають неабияке значення. Про широке застосування голок відомо також з різних джерел, не тільки етнологічних. Так як і всі металеві предмети, голки здатні притягувати та проводити енергії навколишнього простору. Вушко голки породжує вихрові потоки біоенергії, і сукупно вони створюють навколо голки сильне біополе. Голка є дуже чутливим приймачем біоенергії і здатна проводити потоки енергій, які в сотні разів перевищують кількість енергій, що проходить через сталевий дріт аналогічного розміру та якості. Ці біоенергетичні потоки спрямовуються до вістря голки. Голка таким чином дуже намагнічується. До яких би предметів не торкалась голка, вона залишає там енергетичний слід. Ці властивості голки відомі людству з давніх часів і покладені в основу голкотерапії та різноманітних магічних процедур.

Тепер можна собі уявити енергетичну картину вишитого виробу, коли голка торкалась тканини тисячі разів. Все, про що думала людина в цей час, молилась, співала чи повторювала побажання, заклинання – все це залишалось голкою в узорі вишиття навечно. Тому, незважаючи на орнамент, який можуть виконати одночасно кілька людей, вишиття має різний характер, який вловлюється більшістю на підсвідомому рівні – езотеричному, духовному. Це те, що не можна описати словами.

Голки, які вживались у вишиванні, надзвичайно цінувались, зберігались, і вважались недобрим знаком, коли вони губились. Особливо це мало місце в той час, коли вишивалась річ. Як правило, зручно для роботи мати стільки голок, скільки кольорів ниток вживається в узорі. Тими голками, що почали вишивати, потрібно і закінчити роботу. Нікому не варто позичати цих голок або самому використовувати їх з іншою метою. Існує навіть повір'я, що голки варто купувати в понеділок, щоб вони допомагали щасливому вишиванню. Напевно, в цьому є свій сенс, але тільки для жінок. Понеділок – день Місяця, а це планета жіноча. Планета, що впливає на інтуїцію, емоції, сердечні ритми, що дуже важливо для творчості. Для чоловіків, але напевно й для всіх, підійшов би четвер – день Перуна, Юпітера, Верховного Бога. Він може називатись у різних народів по-різному, проте є іпостассю Творця, Отця. На четвер якраз припадає пік працездатності людини у тижні.

Нитки для вишивання, як ми сказали вище, також ретельно добивалися. Найкращі нитки для вишивання – шовкові. Тому що ниточка складається з павутинок кокона шовкопряда, які є завдовжки 2 км. Це означає, що волокна, котрі складають нитку, цілі по всій довжині. Наступними за цінністю є нитки вовняні. Вони, як і шовк, тваринного походження, мають білкову природу. За вовняними йдуть нитки лляні та конопляні, що складаються з луб'яних волокон. А найгірші нитки з вати (бавовняні), бо це – пух. З сучасних наукових позицій це пояснюється таким чином: тваринні волокна, які складаються з білка кератину, на відміну від рослинних, мають значний резерв «пам'яті» – накопичення електромагнітних коливальних імпульсів, тобто інформації.

Шовкові вишивальні нитки, як і тканини, дуже цінувались, оскільки були привізними. Вживалися виключно для виконання найдорожчих речей. Вовняні нитки для вишивання найбільше використовувалися на Правобережній Україні – Поділлі, Буковині, Бессарабії, Карпатському районі. Це територія Карпатсько-Балканської культури, яка асимілювала в себе все найкраще, що було в землеробських культурах, в тому числі і Трипільській цивілізації. Традиція вишивати вовною рушники, сорочки зберігалась до середини ХХ сторіччя. Однак простіше вживання бавовняних, крамних ниток – «пуху» все-таки витіснило у вишиванні та тканні вовняні нитки.

Тепер, коли у нас є готовими полотно, нитки, голки, настає час підготуватися самим до вишивання. З описів та свідчень старших людей це виглядало так.

Ніколи не приступали до вишивання зопалу. Спочатку про це роздумували, заспокоювались, молились. Рушники весільні та, напевно, і багато інших починали вишивати в четвер – Перунів день, щоб мати найвище покровительство. Починали вишивати вранці, коли Сонце підходило вгору до зеніту, ніяк не увечері. Коли сідали вишивати коло вікна, то так, щоб сісти до світла передом або боком, але не задом. Далі, взявши голку з засиленою вишивальною ниткою, читали молитву та побажання залежно від того, який рушник вишивали. Ці молитви, побажання спрацьовували, як програма, що накладалась та вшивалась у рушник. Завжди після перерви перед продовженням роботи їх повторювали. Коли відкладали роботу до наступного продовження, то не залишали як-небудь полотно, а акуратно його складали. Якщо залишати зім'ятим, то і доля так поведеться, що не буде порядку. Коли закінчувалась нитка у голці, то ніколи не втикали голку саму у полотно. Треба було засилити нову нитку, і лише тоді вколоти її у полотно. Роботу ніколи не клали на ті місця, де сплять і сидять. Навіть краще було покласти на землю, якщо не було в той момент куди. Складену акуратно роботу загортали у тканину, не залишали відкритою [7].

У багатьох місцевостях жінки вишивали у цілковитій тиші, спокої, таємно, щоб ніхто не бачив їхньої роботи, на протипагу існуючому у літературі описі вечорниць, де збирались дівчата вишивати. Можливо таке спільне вишивання й було, проте не рушників. Рушник – річ глибоко сакральна і через те інтимна.

Кожен кінець рушника починав вишиватись знизу угору, за таким же принципом, як виготовлялись ткани рушники. Ніколи не перестрибували з одного кінця до іншого, щоб вишивати окремі елементи.

Чим старіші рушники ми бачимо по музейних збірках, тим більше переконуємось, що насамперед вишиття наносилось не заради краси, а завдяки сакральному наповненню, ритуальному призначенню. Такі старі рушники часто мають асиметрію у виконанні кінців. Вона не кидається у вічі на перший погляд, але при детальнішому розгляді розбіжності часом просто вражають. Це говорить про те, що кінці рушника люди свідомо позначали.

Необхідно зауважити, що, вишиваючи рушники, традиція передбачала виконання таких моментів:

по-перше, працюючи, ніколи не випорювали «помилки». Ті «помилки», що ставалися на полотні, при їх «виправлянні» вносили деструкцію в енергетику рушника. Як не можна наново пережити вчорашній день, так і не варто переробляти роботу, а треба йти далі. Рушники, котрі вишивались з піснею і молитвою, з асиметрією і різними мітками, вражають нас своєю «живістю», а ті, які технічно бездоганно виконані – нецікаві, холодні, безсердечні (вишиті тільки розумом);

по-друге, рушники у минулому виготовлялись так, що обидва боки були вишиті однаково і чисто. Видимий для нашого ока бік символізує наші діяння, котрі відомі для людей, а невидимий – думки та бажання. Останні для людей невидимі, і часто йдуть всупереч нашим вчинкам, у яких ми хочемо здаватися людям гарними. Проте перед Господом сховати нічого не вдасться. Невидима наша сторона повинна бути у цілковитій гармонії з видимою, в цьому полягає сенс Буття.

На часі зараз стоїть збереження та відтворення рушникових композицій, вивчення їх семантичного наповнення та ритуального призначення. Треба віддати належне, інтерес до рушникової культури у наших людей не згасає.

Не зважаючи на складне історичне минуле, наш народ не розгубив, а доніс дотепер багатющі скарби духовної та матеріальної культури, які становитимуть інтерес не лише для самих українців, а й для інших народів. Серед тих скарбів на видному місці знаходиться український рушник, який і є тим містком між минулим та майбутнім.

Тому є доцільним провести подальші дослідження у напрямі поглибленого вивчення найдавніших геометричних знаків – носіїв значного смислового навантаження у рушниковому орнаменті, їх використання, зображення різноманітних сакральних предметів-символів у відповідності до певного обрядового дійства, а також виявлення художньої та естетичної діяльності нашого народу через знаки та символи рушникового орнаменту.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Гасюк О. Художнє вишивання /О.Гасюк, М.Степан. – К.: Вища школа, 1982.
2. Китова С. Полотняний літопис України. Семантика орнаменту українського рушника /С.Китова. – Черкаси, 2003.
3. Китова С. Птахи у фольклорі та вишивці середнього Подніпров'я /С.Китова. – Черкаси: Сіач, 1993.
4. Лупій Т. Семантика рушників у весільній, поховальній та поминальній обрядовості /Т. Лупій // Берегиня. – Число 3'00 (26).
5. Мельничук Ю. Семантика українських вишитих рушників /Ю.Мельничук. // Народне мистецтво. – № 3-4.– 2004.
6. Мельничук Ю. Семантика українських вишитих рушників /Ю.Мельничук // Народне мистецтво. – № 1-2.– 2005.
7. Фоменко І. Давні рушники і їх символіка /І.Фоменко // Народне мистецтво. – № 3-4.– 1999.
8. <http://www.ukrterra.com.ua>
9. <http://www.bereginya-rodu.org>.
10. <http://ukrling.narod.ru/right7.htm>.
11. <http://www.if.gov.ua>.

УДК 745. (477)

М.Й. МАРКОВИЧ

### МЕТАЛЕВІ СВІТИЛЬНИКИ: ІСТОРІЯ, ТИПОЛОГІЯ, ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ

*В статті розглянуто історичний розвиток металевих освітлювальних приладів від невибагливих каганців до вишуканих люстр, їх художні особливості та стилістичні відмінності. Освітлювальні прилади із використанням металевих конструкцій та металевого декору поділено на типологічні групи.*

**Ключові слова:** світильник, метал, люстри, декор.

М.И. МАРКОВИЧ

### МЕТАЛЛИЧЕСКИЕ СВЕТИЛЬНИКИ: ИСТОРИЯ, ТИПОЛОГИЯ, ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ

*В статье рассмотрено историческое развитие металлических осветительных приборов от непритязательных ночников до изысканных люстр, их художественные особенности и стилістические отличия. Осветительные приборы с использованием металлических конструкций и металлического декора разделены на типологические группы.*

**Ключевые слова:** светильник, металл, люстры, декор.

M.Y. MARKOVICH

### METAL FIXTURES: HISTORY, TYPOLOGY, ARTISTIC FEATURES

*The article reviews the historical development of metal from cheesy lighting lamps to exquisite chandeliers, their artistic expression and stylistic differences. Split lighting using metal structures and metal decoration on the typical groups.*

**Key words:** light, metal, lamps, decor.

У всі часи освітлення було важливим показником комфорту людини, а освітлювальні прилади – знаком її суспільного становища. Саме тому світильники мали постійне місце в інтер'єрі. До них шанобливо ставилися і художньо оздоблювали. Відомі невибагливі каганці зі звичайним світловипромінюванням вогню, але й також вишукані складної форми люстри, що

свою репрезентативною досконалістю і красою декору можуть затьмарити власне джерело світла. Серед них вагоме місце займають металеві освітлювальні прилади.

У повоєнний період до вивчення освітлювальних приладів долучилися наукові працівники Музею етнографії та художнього промислу (Львів). Однак це були принагідні дослідження, пов'язані з творами з художнього металу, керамікою чи художнім деревом. Найбільший внесок у дослідження теми освітлювальних металевих приладів у Західній Україні зробили П.Жолтовський та Л.Долинський. Окремі згадки про коштовні свічники й лампади містить книга М.Петренка «Українське золотарство». Тут уміщена ілюстрація і відомості про срібний наземний свічник І.Равича.

Мета статті – визначити художні особливості мистецтва українських світильників XVI-першої половини XX століття у контексті мистецтва освітлювальних приладів Європи.

Назва «металеві світильники» є дещо умовною. В металевих освітлювальних приладах часто знаходять поєднання скло, камінь, іноді дерево, а в XX столітті й пластмаса тощо. Втім, метал надійно «оправляє» різні джерела світла, передовсім із відкритим полум'ям. Кольорові метали, а тим більше срібло й золото, надають світильникам високої вартості та особливої чарівності. Світильники з металу відзначаються найрізноманітнішим функціональним застосуванням – утилітарністю. Утилітарність для світильників має універсальну «інструментальність» [1, с. 49], тобто в даному випадку є засобом для досягнення світла. Все це разом узятє дає нам право констатувати, що типологія металевих освітлювальних приладів складає найбільший корпус типів і типологічних груп творів.

Виготовлення металевих світильників ґрунтується на різноманітній технології ковальства, ливарництва, дифування (бляхарства) і слюсарства.

Водночас можуть застосовуватись й допоміжні техніки оздоблення: гравірування, карбування, золочення тощо. Але технологічні відмінності ніяким чином не впливають на типологію, бо вони рідко існують відокремлено, а здебільшого в широкому синтезі. Через те типологія вибудовується за функціональними та конструктивними параметрами творів.

Основними типологічними групами представлені первісні освітлювальні прилади, олійні лампи, свічники, люстри та ліхтарі.

До найдавніших типів належить окуття смолоскипа (процесійна підгрупа), смолоскип – решітка та лучиво (стаціонарна підгрупа). Останній прилад служить для утримування палаючих смолистих скалок дерева.

Смолоскип процесійний, а точніше – його дерев'яний держак, переважно мав бронзове чи залізне окуття у вигляді петлі, порожнистої консолі із закрутками тощо. Найдавніше окуття смолоскипа, про що вже згадувалося, походить із стародавньої Сирії (VI ст. до н.е.) [2, с. 97]. Смолоскипи із металевим окуттям застосовувалися в Україні (військом запорізьким) так само, як і в усій середньовічній Європі.

Типологічна підгрупа стаціонарних приладів представлена підвісним типом округлої або квадратної решітки, куди накладали смолисте дерево, віск і жир. Під решіткою в декілька сантиметрів нижче привішували поличку для попелу і недопалків. (Рис. 1). Не тільки в середньовіччі, але й у нові часи для освітлювання житла широко використовували скалки, а для їх закріплення – кований прилад – лучиво різноманітних типів: лучиво-стійка із зажимами, лучиво-стійка із диском, лучиво-стійка із стільничкою, лучиво-протома, лучиво-«пташки», лучиво-«фігура», лучиво із рухомими штангами.

Особливого поширення вони набувають у середньовіччі, втім зберігаються як невибагливе джерело світла й до нашого часу. Спосіб функціонування і місце розташування свічників із свічками в інтер'єрі визначають відповідну типологічну підгрупу: процесійні, настільні, наземні та пристінні освітлювальні прилади. Типи свічників розглядаємо за кількістю свічок у конструкції того чи іншого приладу: одинарний, дубельтовий, трійця, чотирисвічник, п'ятисвічник тощо.

Виготовляють металеві свічники технікою точення, лиття, дифування і кування. Техніки виготовлення впливають на художню виразність творів, але не враховуються у типології освітлювальних приладів.

Процесійні одинарні свічники прості, у формі металеві трубки з маленькою тарілочкою для стікання рідкого воску. Вони (переважно ніжки-стопи) використовуються у церковній відправі (дияконська свічка), коли диякон вживає її під час обкурювання. Односвічник також несе служитель перед Євангелієм у часі малого входу, перед винесенням Святих дарів, перед Великим входом.

Типи дво- і трисвічників використовує архієрей під час Божественної Літургії. Двосвічник (дикіріон) символізує дві природи Господа Ісуса Христа, а трисвічник (трикіріон) – три Божі Особи [3, с. 73]. Типи літургійних свічників виготовлені за строгим канонем, у двосвічнику свічки повинні перехрещуватися, а в трійці вони ставляться в одній площині (на одному рамені) та на одному рівні.

У побуті переносними одно- і трисвічниками є водночас настільні свічники.

Типологічна підгрупа металевих настільних свічників об'єднує освітлювальні прилади, які розміщували на столах, шафках, комодах тощо й освітлювали інтер'єр у радіусі два метри. Висота їх сягала приблизно 10-30см. Тип металевого односвічника складається з ніжки-стопи, стрижня і завершення у вигляді патрона або спиці з вгнутою підставкою-тарілочкою. Звісно, таке деталювання є дуже узагальненим, тоді як насправді співвідношення і форма частин свічника іноді діставала багатий та несподіваний розвиток. Наприклад, стопа одинарного свічника могла бути круглою або багатокутною, з вигнутими чи вгнутими обрисами, одноярусною або багатоярусною, з рівними чи пелюсткоподібними краями. Так само і стояк-стрижень свічника зустрічається з різноманітними обрисами: пружиноподібний, трубчастий, ручкою-гачком, профільований випуклостями. Ковані односвічники, на відміну від токарних і дифованих творів, нагадували рослинні гілки із численними закрутками.

Двосвічники не лише майже подвоювали силу освітлення, але й давали можливість здійснити симетричні композиції освітлювальних приладів на зразок свічок, що рівновіддалені від центрального стрижня-стояка на рухомому (вверх, вниз) плечі. У XIX столітті іноді зустрічаються освітлювальні прилади з пластинчастими постатями: богиня слави тримає вінок і гірлянди, що завершується чашками для свічок, або східний мотив – фігурки юнака і дівчини з місткостями для свічок у руках. Ковані свічники цього типу характеризуються симетричним мотивом дерева життя. Гілки із закрутками істотно відрізнялися від асиметричних односвічникових структур. Трисвічники (трійці) переважно подібні до типів дерев'яних освітлювальних приладів. Вони також складаються із стопи, трона, рамен чашки (шпички) на свічку і тарілочки [4, с. 112].

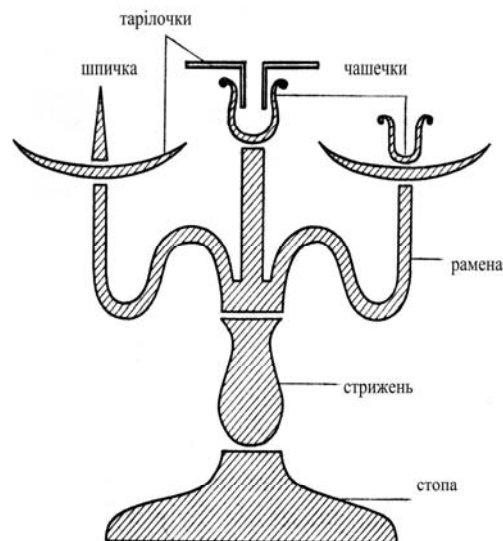


Рис. 1



Поширений був варіант настільного трисвічника, що нагадує пишну гілку з кришталевими підвісками – жирандоль.

Тип чотирисвічника має хрещате розміщення рамен відносно трона. Аналогічна структура і п'ятисвічника, при цьому додається середня (центральна) свічка, як правило вища від інших. Настільні шести- і семисвічники нагадують пишні букети квітів, особливо якщо вони виконані в стилі бароко чи рококо. Тип настільного багатосвічника (дев'ять, дванадцять свічок) так само має будову букета із розташуванням свічок у два, три яруси. Це був найпотужніший освітлювальний прилад XVIII століття.

Типологічна група наземних металевих свічників містить типи майже аналогічні з дерев'яними освітлювальними приладами: одинарний, трисвічник, п'ятисвічник, семисвічник, багатосвічник і ставник. Згадана подібність, вірогідно, є результатом наслідування деревообробниками пишних освітлювальних приладів цехових майстрів художнього металу. Наземні свічники з металу переважно застосовують для освітлення храмів, рідше палацових інтер'єрів. Так, великий одинарний свічник іноді сягав висотою до трьох метрів і засвічувався у костелах на великодні свята. Інші типи наземних свічників були висотою близько одного метра, що зручно для освітлення намісних ікон іконостасу. Наземні трисвічники, п'ятисвічники мають розміщення чашок для свічок в одній площині, а декор поєднує архітектурні та рослинні мотиви.

Семисвічник – тип вівтарного приладу, який стоїть за престолом, а по його боках дві рипіди (іноді ікони Богоматері і Спасителя). Чашки свічника також розміщені в одній площині й на одній висоті. Він є священним символом, повторенням першовоззору, що сягає старозавітної традиції, усталеної Мойсеєм.

Побутовий наземний семисвічник переважно має вигляд триярусного пірамідального деревця. Саме так виконаний професійними цеховими майстрами кований семисвічник для освітлення ганків і вестибулів у міських палацах, ратушах і сільських садибах.

Тип наземного кованого багатосвічника складається із повздовжньої металевої решітки, що тримається на двох стояках із ніжками, а десять гострих шпичаків і тарілочок для свічок закріплені в ряд на верхній перекладині. Площина решітки між з'єднувальними перекладами заповнена рослинними мотивами із листками та закрутками.

До наземних свічників належить і тип ставника. Його виготовляють технікою ливарництва або ковальства. Ковані ставники бувають з одним кругом чи кількома щораз меншими. Саме на ці круглі площини і ставлять жертвні свічки. Відзначимо, що ставники висотою вищі, ніж решітчасті багатосвічники, і сягають 120-140 см.

Окрему типологічну підгрупу складають багатодекоровані пристінні металеві свічники – бра, одинарний з рефлектором, дубельтовий із дзеркалом, трисвічник, чотирисвічник тощо. Термін «бра» походить від французького слова «bras» – у буквальному значенні «рука». А тому можна сказати, що ренесансні пристінні світильники якимось чином скидалися на руку або мали пластичний елемент у її вигляді.

Одинарний пристінний свічник був найпростіший за конструкцією, однак не менш декоративний. Застосовували переважно кований кронштейн у вигляді рослинного пагона із закрутками, до якого прилаштовували шпичак і тарілочку для свічки. Іноді кронштейн був звичайним кутником, а під ним силуетно вирізаний ангел. Одинарні свічники давали мало світла, а тому їх найчастіше підсилювали рефлекторами, виготовленими технікою карбування. Такі рефлектори склалися із лискучого вгнутого полірованого металу і рослинно-квіткового обрамлення (плоский рельєф). Вони мали розміри 30-60 см і становили невід'ємну частину облицювання стіни інтер'єру. Іноді рефлектори застосовували для двосвічкових настінних світильників, але прилади з більшою кількістю свічок поєднували дзеркалами, прикрашеними різьбленням, позолотою тощо. Ковані двосвічники і трисвічники виготовляли на основі есвидних кронштейнів, які відзначалися простотою і вишуканою декоративністю листків аканта, цвіту граната, плетива кошиків. Розташування шпичаків і тарілочок для свічок було симетричне або асиметричне, що передбачало віддалення джерела світла на певну відстань від стіни і водночас складний волютовий декор у поєднанні з листками та квітами.

У XVIII столітті з'являється настінний свічник на три, чотири свічки типу «ампліка». Його назва, очевидно, походить від латинського слова «appliance» – прикладаю, що може свідчити про синтетичність таких творів. Апліки насправді відзначалися нагромадженням складних, іноді несподіваних елементів: вазони, герми, обеліски, від яких відгалужуються відростки з рожками або чашечками для свічок. Найчастіше основа апліки має вигляд півпостаті, пілястра або складок драперії.

Типологічна група «люстра» (так називали світильники із кришталевими прикрасами, які виникли у Франції у XVII столітті) об'єднує всі типи підвісних до стелі освітлювальних приладів. За способом кріплення їх поділяють на дві підгрупи: люстри, що висять на ланцюгах, і люстри, підвішені на стрижні. Такі конструктивні відміни надають освітлювальним приладам, з одного боку, повітрянояючої легкості, з іншого – корпусної строгості. Люстри, котрі висять на ланцюгах, мають короноподібну форму і поділяються на типи: одноярусний, триярусний, з підвісками, з ліхтарями. Одноярусний тип – найпростіший, налічує шість та вісім свічок. У його основу покладено колесо-хорос або округлу циліндричну пуклю зі стрижнями, так звана «фламандська люстра». У XVIII столітті виникає розкішний тип триярусної люстри для храмів і парадних залів. Згодом він набуває надмірної пишноти завдяки застосування олова, фаянсу, фарфору та підвісним прикрасам із кришталю. У XIX столітті все частіше з'являється тип люстри-свічника у поєднанні із ліхтарем. У 80-х роках XIX ст. таке поєднання було оправдане новим джерелом світла – газом.

Типологічна підгрупа висячих на стрижні корпусних люстр відзначалася скромністю форм та оздоблення. Особливо це стосується одноярусного типу, що містить шість, вісім чашок.

Окремо в типології люстр стоїть напівлюстра. Її чіпляли майже впритул до дзеркальної стіни, отримуючи таким чином повне дзеркальне зображення [5, с. 78].

Ліхтарі – типологічна група освітлювальних приладів, які складаються з однієї чи кількох свічок та захисної коробки, виготовленої з бляхи і скла. Захист джерела світла був необхідний від протягів, оскільки ліхтарі прилаштовували у вестибулях, у сінях, на ганках тощо. Розрізняють ліхтарі стаціонарні, висячі, призматичні чи циліндричної форми (типів). Процесійні ліхтарі виготовляють з держакон або ручкою переважно у вигляді багатогранної призми. З кінця XVIII століття ліхтарі поєднують у конструкцію люстр. Наприклад, люстра з ліхтарями в Останкінському театрі (Росія).

До типології освітлювальних приладів не вносимо інструментів для обслуговування світильників різних систем, зокрема гноторізні ножиці, гасильники, ковпачки для загашування свічок і кресала.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Петренко М.З. Українське золотарство /М.Петренко. – К.: Наукова думка, 1970. – 198 с.
2. Державний музей етнографії та художнього промислу АН УРСР: Альбом. – К.: Мистецтво, 1976.
3. Hołubec I. Historia Lampy /I.Hołubec. – S. 8.
4. Benesh L.V. Das Beleuchtungsweson vom Mittelalter dis zur Mitte des 19 jahrundert /L.V. Benesh. – Tafel 1, 2.
5. Hołubec I. Historia Lampy /I. Hołubec. – S. 10.
6. Стара Д. Осветительные приборы /Д.Стара. – 336 с.
7. Черемиський П. Основні поняття літургіки /П.Черемиський. – Львів, 1997. – С. 20.
8. Grabowski M. Dawne złotnictwo Technika i terminologia /M.Grabowski. – Warszawa, 1980. – S. 124.
9. Grabowski M. Dawne złotnictwo: technika i terminologia /M.Grabowski. – S. 125.
10. Стара Д. Осветительные приборы /Д.Стара. – С. 338.

УДК 725.812

О.М. ДЯЧОК,  
В.Ю. ДЯЧОК

**САНИТАРНО-ГИГИЄНІЧНА РОЛЬ ЗЕЛЕНИХ НАСАДЖЕНЬ  
У ЛАНДШАФТНОМУ ПРОСТОРИ**

*У статті зроблено акцент на проблемі використання малих архітектурних форм у ландшафтному просторі, їх санітарно-гігієнічній ролі. Зауважено, що використання ліану, газонів, квітників, дерев, кущів значно покращує мікроклімат мікрорайонів.*

**Ключові слова:** ландшафтний простір, малі архітектурні форми.

О.М. ДЯЧОК  
В.Ю. ДЯЧОК

**САНИТАРНО-ГИГИЕНИЧЕСКАЯ РОЛЬ ЗЕЛЕННЫХ НАСАЖДЕНИЙ В  
ЛАНДШАФТНОМ ПРОСТРАНСТВЕ**

*В статье сакцентировано внимание на проблеме использования малых архитектурных форм в ландшафтном пространстве, их санитарно-гигиенической роли. Использование лиан, газонов, цветников, деревьев, кустов значительно улучшает микроклимат жилых районов.*

**Ключевые слова:** ландшафтное пространство, малые архитектурные формы.

О.М. ДЯЧОК  
В.Ю. ДЯЧОК

**A SANITARY-HYGENIC ROLE OF THE GREEN PLANTING IS  
IN LANDSCAPE SPACE**

*In the article investigate the problems of using small architecture forms in landscape space, their, and hygienic role. The usage of lians, loans, flowerbuds, trees and bushes makes the microclimate of living areas much better.*

**Key words:** landscape space, small architecture forms.

Стара професія, яка має тисячолітній досвід і сьогодні зазнає розквіту, – це ландшафтна архітектура. Це мистецтво пройшло довгий шлях розвитку від садів Стародавнього Єгипту, надзвичайних витворів інженерної майстерності, «висячих садів Семіраміди», екзотичних парків Сходу до сучасних парків і скверів [1]. За допомогою садово-паркового мистецтва архітектор перетворює ландшафтний простір за законами краси, вирішуючи при цьому цілий комплекс завдань, у тому числі санітарно-гігієнічних. Озеленення майже завжди завершує капітальне будівництво в містах, селах, на території промислових підприємств.

Мета статті – показати, що ландшафтний простір, який служить місцем відпочинку, має естетичне завдання, одночасно виконує і санітарні функції – захищає від пилу, вітрів, шуму і палючого сонця.

У літні сонячні дні кам'яні, асфальтні, цегляні і залізні покриття – одежа міст, розміщених у середніх і південних районах, сильно розжарюється, що призводить до перегріву повітря і відчуття задухи. Багаточисельні спостереження кліматологів і гігієністів показують, що правильне розміщення зелені в плані міста, широке використання рослин, які в'ються, може значно пом'якшити його мікроклімат. При необхідності захисту понижених місць від «озер холоду» озеленені схили паралельними смугами дерев і кущів також дають необхідний ефект. У такому випадку має значення і характер забудови. Периметральна забудова загороджує шлях руху повітряних потоків зі сторони посадки і тим самим зменшує радіус впливу зелених насаджень. Характер мікроклімату території залежить від розмірів площі під зеленими насадженнями, ступеня затінення території, віку і порід рослин та інших умов.

Сонячній радіації належить провідна роль у створенні мікроклімату. Інтенсивність її всередині зелених насаджень нижча, ніж на відкритих місцях. За даними науковців, під склепіннями добре розвинених крон сонячної радіації проникає не більше 10% у порівнянні з відкритим простором [2]. Інтенсивність радіації під покривом зелених насаджень залежить від порід дерев, наявності або відсутності листя, висоти стояння сонця та інших факторів.

Здатність дерев зменшувати сонячне випромінювання повинна використовуватись при озелененні тротуарів, пішохідних алей всередині кварталу, садах, скверах і парках у помірно теплому і жаркому кліматі. Якщо рослинами затінити стіни будівель, можна дещо запобігти перегріву кімнат. Для малоповерхової забудови для цього достатньо посадити високі дерева, а для багатоповерхівок краще використовувати в'юнкі рослини.

Велика кількість ліан належить до числа кращих декоративних рослин, які здатні захистити будівлі від перегріву і позитивно впливати на мікроклімат приміщень. Взимку, скинувши листя, ліани пропускають сонячні промені. Дехто вважає, що вертикальне озеленення ніби провокує утворенню сирості в огорожувальних конструкціях будівель, та це помилкове твердження: своїми присосками ліани видаляють надлишок вологи, а коренева система ніби дренує ґрунт біля фундаменту. Про позитивну роль на конструкції будівель свідчить і те, що вертикальне озеленення широко застосовується в таких північних країнах, як Фінляндія, Швеція, Англія, де випадає багато опадів. Експлуатація озелених будівель показала, що рослини не тільки не погіршили їх властивостей, а й забезпечили збереження конструкцій.

Температура оточуючого середовища у літні сонячні дні у місті зазвичай вища за температуру тіла людини, внаслідок чого порушується теплообмін в її організмі. Інша справа – коли людина знаходиться в затінку, серед зелених насаджень, де температура може бути нижчою на 15-20 °С у порівнянні з температурою стін будівель і мостових міст. Високі температури поблизу будинків і спруд відчуваються на відстані 3-5 метрів від поверхонь розпечених сонцем стін. Тому необхідно влаштовувати газони і квітники приблизно на такій же відстані від будівель. Створення зеленої полоси між тротуаром і мостовою може ослабити теплове перегрівання пішоходів у 3-4 рази.

Вологість повітря всередині зелених насаджень характеризується рівномірністю, відсутністю різких коливань у порівнянні з відкритими просторами. У лісі вологість повітря на 4-7% вища у порівнянні з полем. Проте зелені насадження не тільки збільшують вологість – вони її регулюють: при більшій сухості – посилюють випари, при високій вологості водяна пара конденсується на листі.

На формування мікроклімату важливий вплив мають вітрові потоки. Швидкість вітру в лісі майже ніколи не перевищує 1м/сек, тому грамотне розміщення дерев у місті може знизити швидкість вітру до трьох разів у порівнянні з відкритими просторами. Одна полоса дерев помітно понижує силу вітру, а дві і навіть три полоси значно покращують мікроклімат мікрорайону. Вітрозахисні властивості зберігаються і в зимовий період.

За допомогою рослинності можна також покращити провітрювання населеного пункту або його частини. У сонячні дні біля тіньової галявини зелених насаджень утворюються місцеві вітри (бризи) внаслідок різниці температури повітря озеленої і відкритої аба забудованої території. Вітрозахисні властивості зелених насаджень слід використовувати для послаблення вітру на вулицях і в кварталах міст. На широких озелених вулицях вітер слабший, ніж на вузьких і неозелених. У кварталах з великою тягою повітря (між будівлями, у вузьких проходах і проїздах) краще густо засаджувати дерева, а там, де потрібно, посилити провітрювання.

Експериментальні дослідження вітчизняних та зарубіжних вчених підтвердили біокліматичну роль іонізації атмосфери, благоприємний вплив помірно підвищеної іонізації повітря на живий організм [3]. Більшість авторів вважає, що від'ємні легкі іони мають такий вплив, і чим їх більше, тим краще для організму. Важкі іони є показником забруднення повітря. Іонізація повітря серед зелені більш висока, ніж у дворі без зелені. Крім того, серед зелені переважають від'ємні іони, рослинність змінює іонізацію повітря і на прилеглий території. Це особливо помітно за величиною відношення суми важких іонів до суми легких

іонів. По мірі пересування до міста від лісу величина цього відношення зростала від 40 до 280 одиниць, що вказує на збільшення забруднення повітря.

Вплив рослинності на іонізацію повітря проявляється в залежності від дендрологічного складу, повноти і віку насаджень та інших факторів. Так, наприклад, найсуттєвіший вплив на іонізацію повітря мають такі дерева: сосна звичайна, береза карельська, береза японська, береза тополелистна, дуб звичайний, бузок, туя. Ці дерева слід широко використовувати для озеленення міст.

Влаштування найновіших димоочисних споруд не може гарантувати повної очистки промислових викидів. Зниження кількості пилу у повітряному басейні можливе шляхом озеленення, причому фільтраційна поверхність трав вища, ніж листяних дерев. Зелені насадження затримують від 20 до 86% пилу і зменшують забруднення повітря мікробами на 19-44%. Цю властивість вони зберігають і взимку.

Димозахисна роль зелених насаджень може бути широко використана в практиці озеленення міст при організації санітарно-захисних зон між промисловими підприємствами і житловими районами. В основу озеленення повинні бути покладені характер руху вітру, висоти викидів пилу і газів, рельєфу та ін.

Фільтрувальна властивість рослин залежить від породи. Шороховате листя в'яза, листя, покрите тонкими ворсинками (бузок, черемуха, бузина та ін.), більше затримують пил, ніж гладкі (клен, тополя, осина, дуб). При озелененні санітарно-захисних зон необхідно враховувати димостійкість рослин. Хвойні дерева менш димостійкі, ніж листяні. Однак на одиницю ваги хвої осідає пилу приблизно в 1, 5 рази більше, ніж на одиницю ваги листя. Крім того, взимку ефективність хвойних посадок вища, ніж листяних. Тому, санітарно-захисні зони доцільно засаджувати, крім листяних, і хвойними рослинами. Саджати ж плодові дерева і кущі не рекомендується. Так, велика кількість промислових викидів мають шкідливі для людей хімічні речовини, які накопичуються в плодах і тим роблять їх непридатними для споживання.

Ми живемо у шумному світі, і шум впливає на нас незалежно від того, звертаємо ми на нього увагу чи ні. Давно вже установлені ефекти, на зразок втомленості душі і тіла при рівні шуму 65 децибел. Це типовий для міста постійний шумовий фон. Шум біля краю тротуару головних вулиць, як правило, біля 75 децибел, а за рахунок психологічного впливу сприймається в два рази болючіше, ніж насправді. Шум на вулиці може досягати і 90 децибел, що вже може викликати приступи серцевої недостатності. Ми легко звикаємо до невисоких рівнів шумів і зовсім перестаємо їх помічати, проте вони призводять до проблем зі сном, впливають на травлення і розумову здатність.

Шуми шкідливі для здоров'я, вони давно визнані однією з прямих форм забруднення середовища. Є установлена технологія шумозахисного проектування (спорудження стін, відкосів, споруд) та звукопоглинання, розчленування на зони більшої чи меншої допустимості тощо. При проектуванні слід пам'ятати, що листяні дерева – це і засіб боротьби з шумом, які можуть відображати біля 70% звукової енергії. Інтенсивність шуму на неозелених тротуарах в 10 разів вища за озеленені, а вуличний шум в квартирах, захищених деревами, значно нижчий. Проте бульвари, розміщені посередині вулиці, не послаблюють, а посилюють вуличний шум в житлових кімнатах, оскільки в них проникають звуки, які виникли безпосередньо під час руху транспорту і відображенні від зелених насаджень. Виходячи з цього, бульвари на магістральних вулицях рекомендується влаштовувати між тротуаром і проїжджою частиною. Якщо шум проникає в квартал між будівлями і щільною посадкою, то він різко посилюється в квартирах. Розсіяти звукову енергію і послабити шум можна рідкою посадкою або наявністю розривів у щільній посадці.

Таким чином, зелені насадження можуть бути ефективним засобом боротьби з шумом при розміщенні їх з урахуванням звуковідбиваючих властивостей рослин. Це характерно не тільки деревам і кущам, а й травам. Послабити шум в квартирах можна, насадивши в'юнкі рослини, які здатні збільшити звукопоглинання стін у 6-8 разів у порівнянні з штукатурними стінами.

Звук поглинається повніше при розміщенні зелених насаджень безпосередньо біля джерела шуму. Поглинання більш помітне, якщо зелені насадження розмістити ступінчасто, причому біля джерела шуму – низькі посадки, а далі від нього – високі.

Серед багатьох факторів, від яких залежить якісний і кількісний склад мікрофлори повітря лісів і луків, немалу роль відіграють фітонциди, які випаровують рослини. Досліди з живими рослинами показали, що під впливом туї, крупноцвітної хризантеми різко понижується бактеріальна характеристика повітря. Летючі речовини евкаліптів також є бактерицидними. Свіжа гілка ялиці зменшує кількість мікробів в кімнаті в 2-3 рази, а число гемолітичних стрептококів – у 10 разів. Деякі вічнозелені рослини Криму (наприклад, сосна кримська, кипарис гімалайський тощо) здатні затримувати ріст туберкульозної палички. Бактерицидними є також листя акації білої, верби плакучої, тополі, барбарису, каштану та ін.

Таким чином, при підборі рослин для озеленення міст слід враховувати і їх бактерицидні властивості.

Дослідження в галузі природничих наук вказують на здатність деяких рослин поглинати негативну енергію та радіацію [3]. Практично в усіх дерев є аура, яка при близькому контакті взаємодіє з людиною. Так, наприклад, папороть поглинає негативну енергію. Тому ці рослини слід розміщувати у місцях великого скупчення людей. Дереву діють на людей по-різному: заспокоюють, бадьорять, дають сили, збуджують, але від жодного дерева не можна одержати темної плями, аура людей залишатиметься чистою. Сосна має чисту синьо-фіолетову ауру, яка при прямому контакті зніме стрес, подразнення, поспішність, гіркоту, дасть душевний спокій, фізичний комфорт. Сосна лікує велику кількість душевних розладів, нервових, очищує ауру людей. Тому сосновий бір є ідеальним місцем фізичного і психологічного розвантаження, а отже в генплані міста сосни повинні знайти своє місце.

Черемха лікує душевні травми, розчарування молодих. Це дерево Ромео і Джульєтти, тому йому місце поряд з шкільними корпусами старшокласників.

Тополя, як губка, всмоктує в себе негативну енергію з оточуючого середовища, вона виконує санітарну роль. Проте при близькому контакті легко «поділиться» нею з людьми. Тому насадження з тополь може служити бар'єром, що охоронятиме місто, але в самому місті ці дерева садити не слід.

Садово-паркова архітектура відрізняється від архітектури будівель, адже основою її є декоративні рослини – живі організми, які знаходяться в стані постійної зміни. Вони ростуть, цвітуть, плодоносять; весною розпускають листя, а на зиму їх скидають. Ці прояви життєвих процесів супроводжуються різкими змінами форми і кольору рослин. З роками рослини збільшуються, і їх пропорції по відношенню до споруд різко змінюються. Для рослин, крім «життєвої» площі на території, потрібні життєві умови: відповідний ґрунт і повітря, достатня кількість води і сонця.

Як бачимо, зелені насадження у ландшафтному просторі виконують складні функції. Крім цього, вони завершують архітектурний ансамбль забудови, створюють гармонію, красу. Їм відводиться в садово-парковому мистецтві роль високохудожніх творів, адже від них потребують ще й потужного естетичного впливу.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Жирнов А.Д. Искусство паркостроения /А.Жирнов. – Львов.: Висшая школа, 1977. – 208 с.
2. Кристофер Дей. Места, где обитает душа (архитектура и среда как лечебное средство) /Дей Кристофер. – М.: МП «Ладья», 1994. – 156 с.
3. Родичкин И.Д. Озеленение городов /И.Родичкин, А.Салатич, С.Северин. – К.: Будівельник, 1966. – 160 с.

УДК 37.047:504

В.В. СЬОМКІН

**ПРОБЛЕМА ІНФОРМАЦІЙНОГО ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ ІНЖЕНЕРНО-ТЕХНІЧНОГО ПЕРСОНАЛУ В ГАЛУЗІ ЕКОЛОГІЧНОГО ДИЗАЙНУ**

*У статті розглянуто й аргументовано проблеми і шляхи вирішення інформаційного забезпечення інженерно-технічного персоналу в процесі підвищення кваліфікації, зокрема в галузі екологічного дизайну.*

*Обґрунтовано етапи та розкрито цикли буття будь-якого виробу як об'єкта дизайну.*

**Ключові слова:** інформаційне забезпечення, підготовка фахівців, дизайн, екодизайн, цикл існування об'єктів.

В.В. СЕМКИН

**ПРОБЛЕМА ИНФОРМАЦИОННОГО ОБЕСПЕЧЕНИЯ ИНЖЕНЕРНО-ТЕХНИЧЕСКОГО ПЕРСОНАЛА В ОТРАСЛИ ЭКОЛОГИЧЕСКОГО ДИЗАЙНА**

*В статье рассмотрены и аргументированы проблемы и пути решения информационного обеспечения в процессе повышения квалификации в области экологического дизайна, в частности инженерно-технического персонала. Осмыслено этапы и раскрыто циклы существования любого предмета изготовления как объекта дизайна.*

**Ключевые слова:** информационное обеспечение, подготовка специалистов, дизайн, экодизайн, цикл существования объектов.

V. V. SEMKIN

**A PROBLEM OF INFORMATIVE PROVIDING OF TECHNICIANS-AND-ENGINEERS IS IN INDUSTRY OF ECOLOGICAL DESIGN**

*About the considered and given reason problems and ways of the decision of an information support in the course of improvement of professional skill in branch of ecological design, particularly, technical staff. Well-founded stages and opened substantially in effect are defined separate cycles of life of any product as a design object.*

**Key words:** information support, preparation of experts, design, ecodesign, an existence cycle of objects.

Проблема інформаційного забезпечення окремих напрямків дизайн-діяльності є одним із аспектів розробки і формування теоретичної і методичної основи актуалізації розвитку дизайну як суттєвої культуруотворюючої категорії сьогодення.

Розв'язання цієї проблеми знаходило своє відображення в різноманітних публікаціях, а також і в авторських НДР, в комплексному авторському науковому дослідженні з проблем розвитку сучасних напрямків дизайн-діяльності.

Метою цієї статті є актуалізація проблеми інформаційного забезпечення підвищення кваліфікації в галузі екологічного дизайну.

Проблема інформаційного забезпечення існує як для процесу підготовки фахівців в галузі дизайну і фахівців технічного напрямку, так і їхньої перепідготовки в процесі підвищення кваліфікації, зокрема інженерно-технічного персоналу.

Взагалі інформація для процесу освіти і для безпосередньої діяльності може бути з деякою умовністю розділена на два різновиди:

- інформація загального призначення;
- інформація спеціального призначення.

Інформація загального призначення має охоплювати широке коло соціально-культурних, економічних, екологічних, естетичних, технічних, мистецтвознавчих і інших

проблем, що формують світогляд, загальнокультурний рівень фахівця, його суспільну позицію, визначають місце людини в довіллі, тобто загальну ерудицію фахівця, що фактично створює базовий професійний арсенал знань, умінь в дизайн-діяльності; тобто формують екологічну свідомість особистості, а також екокультури наукової, проектної, виробничої та освітнянської діяльності.

Інформація спеціального призначення має охоплювати проблематику, пов'язану з об'єктом вивчення чи дизайн-проекування, яка поступово розширюється, збагачується змістом, особливо під час вивчення і аналізу проблеми (навчального завдання, проектної розробки і т.ін.).

Саме існування цих двох різновидів інформації визначає характер завдань, притаманних інформаційному забезпеченню, а саме:

– інформація, що міститься в навчальних посібниках, літературі, плакатах, інших навчально-методичних її носіях;

– інформація, що міститься в наукових дослідженнях, проектах, поточних публікаціях з відповідної тематики.

Формування і розширення знань і умінь з основ екологічного дизайну для фахівців, зокрема технічної спрямованості, можна охарактеризувати як органічне удосконалювання і поглиблення процесу дизайн-проекування, дослідницької діяльності і в цілому підвищення ефективності проектної культури, орієнтованої в сучасних умовах на врахування усієї проблематики екології Землі і людини.

Як відзначалося, у сучасному розумінні інженера звичайно підкреслюють технічний початок, винахідництво і спеціальну технічну освіту. Інженерні знання дозволяють створювати різні технічні, тобто штучно сформовані, структури, саме тому інженерна діяльність, як і дизайн-діяльність, є єдиними ланками між наукою і виробництвом.

Життя речі, виробу починається задовго до його реального проектування. Корені речі ідуть глибоко в історію матеріальної культури в цілому й історію техніки зокрема. Саме там зародилися принципи і закономірності інженерної творчості, основ проектування і конструювання. Та й сам реальний проект виникає здебільшого не стільки на ґрунті новітніх винаходів, скільки на основі найближчих прототипів і аналогів технічної системи, конструкції, знань про їх функціонування та визначені позитивні якості, соціально-культурну ефективність. Відсутність різнобічної підготовки інженера в цій галузі перетворює його в статиста обставин, позбавляє можливості орієнтуватися в різноманітному світі матеріальної культури не тільки минулого, але й сьогодення. Це зайвий раз говорить про те, що один з необхідних напрямків гуманізації інженерної творчості – освоєння історії, теорії і методики проектування, розуміння філософії і методів дизайну та ергономіки. Цей факт, на жаль, не хочуть брати до уваги наші технічні вищі навчальні заклади.

Інженерне проектування за рубежом змушене прямувати за розвитком інших промислових і непромислових діяльностей, де активізуються соціокультурні дослідження, що охоплюють вивчення трудових процесів, аналіз ринку, програмувальне навчання і багато чого іншого. Це виявляється в пошуках не тільки нових методів і процедур, але і нових цілей проектування. Традиційні методи інженерного проектування спрямовані на локальне, часткове поліпшення середовища. Нові методи націлені на комплексне її удосконалювання. Ці методи, як відомо, властиві насамперед дизайну (і природно, екодизайну).

Екологічна свідомість, як підкреслювалося, виникає з усвідомлення небезпеки й припускає, принаймні, два обов'язкові компоненти: раціональний погляд на речі й екокультуру.

У сучасній проектній культурі екодизайн не має чітко окреслених границь тому, що весь час збільшується кількість і масштабність об'єктів екодизайну.

Відомо, що важливим методологічним аспектом застосування екодизайну є розуміння того, що найбільш загальна проблема екодизайну – це вихід людини з-під влади еволюції нею же створеного техносвіту, вихід через гуманізацію взаємодії між людиною і технікою. Науково-технічний прогрес уже створює передумови для звільнення людини від виробництва, що відчужує людину від праці.



Треба відзначити, що одним з найважливіших змістовних моментів проектної культури 20-го століття є поступове усвідомлення способу життя як специфічної культурної реальності і особливо специфічного об'єкта проектного осмислення. Імовірно, дизайн, щоб стати екодизайном, повинен впроваджуватися в найпередовіші сфери і галузі техносвіту, а не обмежувати себе тими проектами, що сьогодні вважаються «екологічними».

Необхідність екодизайну чи екопроекування очевидна у рамках проектної за своєю суттю культуру. Іншого виходу з екологічної кризи, крім проектного, бути не може.

І дизайн, враховуючи, що він породжений технічною цивілізацією, має підкорюватися законам природної еволюції, а екодизайн приречений нести підвищену соціально-культурну відповідальність за пульс Землі, за майбутнє нашого довкілля.

Ефективне використання можливостей екологічного дизайну в проектній і науково-технічній діяльності буде багато в чому визначатися осмисленням ряду проблем, характерних для формування предметного середовища в сучасних умовах, що знайшли відображення в комплексі основних проблем в практиці і теорії екодизайну.

Зупинимося на деяких з цих проблем і, відповідно, окреслимо пріоритети інформаційного забезпечення процесу навчання з спеціалізації «Екодизайн» та підвищення кваліфікації в галузі екологічного дизайну для фахівців технічного напрямку.

Дизайн, безпосередньо орієнтований на розробку середовищних, комплексних об'єктів, виробів, знарядь, машин та інших предметів матеріальної культури, робить прямий і глибокий вплив на екологічну ситуацію. «Життя» будь-якого виробу – з моменту його створення до існування у вигляді відходів – поділяється принаймні на п'ять окремих циклів, кожний з яких може, на жаль, принести величезний екологічний збиток.

Вибір матеріалів для об'єктів проектування (виробів промисловості, середовище виробництва, предметне середовище в цілому) небайдужий для навколишнього середовища з погляду впливу на його складові як при видобутку, так і в кінцевому підсумку в процесі утилізації виробу, виготовленого з цього матеріалу. Так, наприклад, у процесі видобутку руди, з якої потім виплавляється метал для автомобілів, відбувається значне забруднення атмосфери. А актуалізація для проектування і виробництва пінополістиролу приводить до розширення озонних дір.

Не менш важлива і проблема екологічності упакування, у якій виріб транспортується, надходить у торгову мережу і, нарешті, потрапляє до споживача. Той же пенополістирол, при всій його екологічній «неблагондійності», використовується як упакування для збереження теплими страв швидкого приготування (гамбургерів, смажених курчат, піци тощо), а також для запобігання небажаної деформації окремих виробів (кіно- і фотоапаратури, телевізорів, точних інструментів і ін.). Повсюдно як упакування для косметики і лакофарбових матеріалів застосовуються аерозольні балони, незважаючи на очевидні докази того, що містяться в них аерозольні пропіленти – фторовуглеці й інші з'єднання – зухвалі руйнівники озонного шару атмосфери, що захищає все живе від ультрафіолетового випромінювання сонця.

В умовах інтенсивного споживання, коли вироби короткочасного і разового використання займають усе більше місце в предметному оточенні людини, ретельний добір матеріалів для їхнього виготовлення здобуває часом вирішальне значення. Як оптимальні матеріали для таких виробів можуть бути рекомендовані дерево (самовідновлювальний ресурс) і різні маси на основі деревини, скло (легкорєутилізований матеріал), паперові маси (легкознищений матеріал і такий, що переробляється). У ряді випадків припустиме використання металів, однак витрати на їхню реутилізацію відчутно вищі, ніж, наприклад, для скла. Пластмаси, що ще недавно вважалися «матеріалом майбутнього», сьогодні застосовуються далеко не беззастережно, особливо термоактивні. У найбільш серйозних закордонних дослідницьких програмах, що стосуються питання техніки, технології і дизайну, матеріалами завтрашнього дня називають скло, кераміку і метал.

Широке застосування у виробках масового попиту знаходить скло. Його вживають для виготовлення підшов електропрасок, що працюють на інфрачервоному випромінюванні, з нього роблять сковороди, каструлі і багато чого іншого. Спектр можливостей цього матеріалу постійно демонструють фінські і чеські дизайнери. Італійські фірми «Сіка» і «Фіам»

випускають скляні меблі – крісла, шафи, столи. Такі меблі трохи затяжкі, але цей недолік компенсується стійкістю до хімічних і механічних впливів, гігієнічністю і своєрідною красою незвичайного для таких виробів матеріалу, що спростовує укорінене у свідомості уявлення про крихкість скла. Поки невідомі випадки застосування скла для виробів разового користування. Виняток – склотара, що у багатьох країнах після однократного використання йде в переробку, що виявляється дешевше, ніж повторне її використання (відпадає необхідність у приймальних пунктах, скорочуються витрати на транспортування тощо). У той же час скло могло б з успіхом використовуватися у výroбах (що вже фактично стали виробами разового використання), що виготовляються з додаванням пластмас: кулькових авторучок, запальничок, наручних годинників, кишенькової радіоапаратури.

Більш благополучно в цьому контексті виглядають справи з паперовими масами і папером. З них вже давно роблять склянки, тарілки, ножі і виделки для закладів громадського харчування, особливо для ліній повітряного транспорту та швидкісних денних потягів на залізницях. Великим попитом за кордоном користаються дешеві «паперові» фотоапарати серії «Фуджиколор квікснеп» (фірма «Фуджі», Японія) і «Флінг-35» (фірма «Кодак», США), що після експонування плівки здаються в лабораторії фірм. Пресований папір і паперові маси з неменшим успіхом, ніж скло, могли б послужити матеріалом для тих же разових запальничок, авторучок, годинників, термін придатності яких вимірюється декількома місяцями. З паперу можна робити станки безпечних бритв (зразки випускалися італійською промисловістю), дитячі коляски, прогулянкові човни «на один сезон» і багато чого іншого. Пластичні можливості цих і багатьох інших матеріалів дозволяють вирішувати завдання естетичної розмаїтості, індивідуалізації предметного середовища, підвищення його виразності.

Матеріалознавці і технологи думають, що в найближчі півтора-два десятиліття особливо інтенсивно будуть розвиватися 4 групи конструкційних матеріалів: метали, пластмаси, кераміка і композити (композиційні матеріали). Насамперед це, імовірно, стосуватиметься композитів, що уже сьогодні широко використовуються дизайнерами.

Зокрема, синтетичні смоли, армовані різними волокнами, вплинули на дизайн велосипедів. В епоху панування склопластиків (70-і роки) почав мінятися зовнішній вигляд дорожніх велосипедів. Вирішальним кроком на шляху до нових моделей була поява штампованих пластмасових коліс, що не тільки додали популярному транспортному засобу новий вигляд, але й істотно полегшили процес зборки – відпала необхідність у складному тривалому монтажі спиць. Споживач теж виграв: «вісімка» (це бич аматорів педальних машин), пішла в минуле. З'явився новий тип велосипедів для підлітків – ВМХ (кросовий), розрахований на їзду по вибоїнах, лісових стежинах і здатний задовольнити потреба молоді в гострих відчуттях. Застосування нейлону і поліефірних пластмас, армованих скловолокном, дозволило дизайнерам створити велосипеди з ажурно-вигадливою формою рами, що завоювала велику популярність у споживачів.

Легкі та такі, що мають високу міцність, вуглепластики рішуче змінили вигляд спортивного велосипеда: на зміну трубчастої рами прийшов легкий монокок, що володіє прекрасними аеродинамічними властивостями. Це відбулося в середині 80-х років, коли італійський дизайнер Д. Молодо за підтримкою фірм «Карнельї», «Боттекіа», «Роял», «Сіді», «Монфрїні» створив трековий велосипед «Кронотек». Аеродинамічні властивості для трекових машин, безумовно, найважливіші, але не тільки ними цікава ця модель. Використання синтетичних олій, армованих тканиною з вуглецевого волокна, дозволила дизайнеру не просто випробувати деякі нові технічні рішення, але і створити виріб, форма якого відбиває тенденції, що намітилися у всій системі промислового формоутворення: відхід від механічної простоти і ствердження складності, інформативності, штучності навколишнього світу, що втілюються, як це не парадоксально, у формах, близьких до органічних, природних. Форма велосипеда «Молодо», далека від класичної, відображає ці зміни.

Поява вуглепластиків сприяла і радикальним змінам як у вигляді, так і у функціональних параметрах надлегких літальних апаратів (СЛА) – дельтапланів і мотодельтапланів. Зникла вертикальна стійка, яка через систему вант підтримувала несучу конструкцію крил, що виконувалася з алюмінієвих труб; замість «крила Рогалло» СЛА

знайшли більш вузькі і більш подовжені крила, що характеризуються більш високою аеродинамічною якістю; відчутно знизилася вага апаратів. Це привело до того, що СЛА стали не тільки спортивними, але й літальними апаратами, здатними у моторизованому варіанті задовольняти реальні потреби господарства. У наш час мотодельтоплани використовуються переважно в сільському господарстві (спостереження за посівами і посадками, запилення й обприскування ядохімікатами), але можуть знайти застосування також у геологорозвідці, у лісовому господарстві, у роботі рибальської і мисливської інспекції і т.ін.

Композиційні матеріали, найбільш перспективними з яких вважаються композити, посилені, крім уже широко використовуваними складовими – скляними і вуглецевими, так і новими волокнами – арамідними, гібридними й ін., – не єдиний напрямок наукових досліджень і експериментальних розробок в галузі матеріалів завтрашнього дня. Аналіз прогнозу інформації дозволяє, як свідчать фахівці, стверджувати, що в ряді найважливіших з них будуть, найімовірніше, керамічні матеріали. В галузі кераміки одержують розвиток матеріали функціональні, конструкційні, інструментальні, вогнетривкі, біоізоляційні. Перед матеріалознавцями, інженерами і дизайнерами відкриваються фантастичні перспективи створення на основі кераміки «живих матеріалів» за біологічною моделлю (біороботів), штучних утворень, включених у біологічний цикл живого організму, штучних оболонок для забезпечення життєдіяльності людини в екстремальних умовах (у вакуумі, вогні, воді, в умовах підвищеної радіації тощо), для будівництва жител на землі й у космосі, космічних кораблів і станцій, а також наземних транспортних систем.

Існує велика небезпека перенасичення ринку промисловими виробами. Це відбувається через прагнення виготовлювачів випускати продукцію практично з ідентичними якостями, але з зовнішньо іншими ознаками, що збільшують споживчий попит на ці вироби. Крім того, заможні групи населення, керуючись часом неправильними уявленнями про престиж, самі провокують промисловців ініціювати створення не нових виробів з новими функціями, а додання існуючим уже моделям сумнівних за необхідністю елементів комфорту.

Так, у Західній Європі, Канаді, і США виробляється більш 250 моделей відеокамер, що практично не мають попиту. І оскільки на виготовлення більшості споживчих товарів витрачаються природні ресурси, які не поновлюються, такий ринковий достаток не є виправданий в екологічному відношенні. Деякі вироби загрожують екологічній рівновазі безпосередньо: снігоходи приводять до знищення місць розмноження диких тварин і гніздових птахів, транспортні засоби підвищеної прохідності руйнують найбільш коштовний шар земної поверхні і т.ін.

Тому існує сьогодні проблема, пов'язана з необхідністю утилізації виробу, майже кожен з яких несе із собою серйозну екологічну проблему після закінчення терміну своєї корисної служби. Досить глянути на величезні автомобільні цвинтарі, розкидані по усьому світі. Підраховано, що споживчі відходи лише однієї родини в економічно розвинутих країнах складають в середньому щорічно 16 т. І це не тільки екологічна загроза, але й розбазарювання матеріалів, що можуть бути ефективно використані як вторинна сировина. Цікаво, що вторинне використання матеріалів – одна з галузей, де країни, що розвиваються, займають провідне становище.

Уся представлена проблематика повинна знайти розгорнутий і системний виклад у розробці лекційного матеріалу, навчальних і робочих планів, плакатах і інших інформаційних матеріалах в освітньому процесі, підвищенні кваліфікації фахівців технічної спрямованості і, звичайно, дизайнерів різних спеціалізацій.

Інформаційне забезпечення навчального процесу в галузі екологічного дизайну для фахівців, зокрема технічного напрямку, доцільно формувати за принципом вичленювання інформації з окремих, означених вище проблем. Крім того, важливо накопичувати проектні приклади використання екологічного дизайну з рішення різних проблем у виробничій сфері й інших галузях діяльності, проводити і фіксувати реконструкції проектних рішень аргументацією ролі і місця методології екодизайну в цих процесах. Особливо важливе для навчального процесу, у якому вивчаються основи екологічного дизайну, використання його

методології в проектній діяльності інженерно-технічного персоналу, узагальнення світового і вітчизняного досвіду з використання екодизайну в діяльності з конкретних спеціалізацій.

Важливим також є при розробці навчальних і робочих планів скористатися досвідом і напрацюванням вищих навчальних закладів дизайнерського профілю і відповідних проектних і наукових організацій у цій галузі знань. Доцільно також використання відповідної інформації мережі Інтернет з характеру і специфіки організації навчальних і проектних процесів в галузі екодизайну, у ведучих навчальних закладах розвинутих країн і передусім Японії, США, Німеччини, Італії. Необхідне створення окремих кабінетів, у яких був би систематизований інформаційний матеріал, розкриті методологічні особливості взаємозв'язку і координації діяльності з інженерного проектування і виробництва, а також процесу дизайнерського проектування на основі методології екологічного дизайну. Усі ці заходи створять основу ефективного процесу навчання зі спеціалізації «Екодизайн», а також підвищення кваліфікації в галузі екологічного дизайну, зокрема для фахівців інженерно-технічних спеціальностей, що має реалізуватися також в контексті загальних проблем теорії та методики дизайну та наукових досліджень з урахуванням світового досвіду з дизайн-проектування та розвитку напрямків дизайн-діяльності.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Сьомкін В.В. Дизайн і ефективна екологічна діяльність в Україні /В.Сьомкін // Матеріали міжнародної науково-практичної конференції: зб. наук. пр. – К., 2001. – Вип. 2. – С. 39-43.
2. Сьомкін В.В. Формування методичних основ та обґрунтування дизайн-концепції організації інформаційного простору виставки ландшафтної архітектури і дизайну /В.Сьомкін // Економіко-соціальні проблеми виставкової діяльності: матеріали круглого столу. – К.: ДАКККіМ, 2009. – С. 93-102.

## АВТОРИ НОМЕРА

БЕНЬ Галина Любомирівна	асистент кафедри музичного мистецтва Львівського національного університету імені І.Франка
БОГАТИРЬОВ Володимир Олександрович	завідувач кафедрою театральної режисури, кандидат педагогічних наук, доцент
ВАН Сі	аспірантка Львівської національної музичної академії імені М.Лисенка
ВАНЮГА Людмила Степанівна	асистент кафедри театального мистецтва Інституту мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету імені В.Гнатюка
ВЕЛИЧКО Оксана Богданівна	асистент кафедри музичного мистецтва Львівського національного університету імені І.Франка
ВЕРБІЦЬКА Ірина Орестівна	асистент кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва, дизайну та методики їх викладання Інституту мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету імені В.Гнатюка, магістр дизайну
ГАЛАЦАН Галина Володимирівна	аспірантка кафедри організації театральної справи Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого
ГЕРЕГА Марія Михайлівна	завідувач кафедрою загального та спеціалізованого фортепіано Львівської національної музичної академії імені М.Лисенка, професор, кандидат мистецтвознавства, Заслужений діяч мистецтв України
ГОЛУБЕЦЬ Орест Михайлович	завідувач кафедри кераміки Львівської національної академії мистецтв, доктор мистецтвознавства, професор
ГОРАК Яким Романович	доцент кафедри теорії музики Львівської національної музичної академії імені М.Лисенка, кандидат мистецтвознавства
ГРЕТЧИН Оксана Володимирівна	аспірантка Львівської національної музичної академії імені М.Лисенка
ГРИГОРЕНКО Сергій Валерійович	аспірант Львівської національної музичної академії імені М.Лисенка, здобувач наукового ступеня кандидата мистецтвознавства

## АВТОРИ НОМЕРА

---

ДЯЧОК Володимир Юрійович	асистент кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва, дизайну та методики їх викладання Інституту мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету імені В.Гнатюка, магістр архітектури
ДЯЧОК Оксана Миронівна	завідувач кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва, дизайну та методики їх викладання Інституту мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету імені В.Гнатюка, кандидат архітектури, доцент
ЖИШКОВИЧ Мирослава Андріївна	кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри академічного співу Львівської національної музичної академії імені М.Лисенка
ЗАХАРЧУК Оксана Степанівна	бібліотекар I категорії Львівської національної музичної академії імені М.Лисенка
ІЗВАРИНА Олена Миколаївна	кандидат мистецтвознавства, доцент, докторант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.
ІЗДЕПСЬКА-НОВІЦЬКА Марія Іванівна	асистент кафедри музикознавства, методики музичного виховання та вокально-хорових дисциплін Інституту мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету імені В.Гнатюка
КОМАР Анатолій Миколайович	аспірант Львівської національної музичної академії імені М.Лисенка
КОМАР Надія Олександрівна	аспірантка кафедри організації театральної справи Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого
КУДРИНЕЦЬКИЙ Сергій Миколайович	аспірант Львівської національної музичної академії імені М.Лисенка
КУСЯК Ігор Олександрович	асистент кафедри театрального мистецтва Інституту мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету імені В.Гнатюка
ЛУЧАНКО Олег Михайлович	кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри струнно-смичкових інструментів Львівської національної музичної академії імені М.Лисенка
МАГЕРОВСЬКИЙ Олег Теофілович	асистент кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва, дизайну та методики їх викладання Інституту мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету імені В.Гнатюка, магістр образотворчого мистецтва

## АВТОРИ НОМЕРА

---

МАРКОВИЧ Марія Йосипівна	доцент кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва, дизайну та методики їх викладання Інституту мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету імені В.Гнатюка. кандидат мистецтвознавства
МАЦИШИНА Зоя Анатоліївна	асистент кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва, дизайну та методики їх викладання Інституту мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету імені В.Гнатюка
МІЗЮК Ольга Володимирівна	концертмейстер кафедри камерного ансамблю та квартету Львівської національної музичної академії імені М.Лисенка
ОПАРИК Лариса Миколаївна	кандидат мистецтвознавства, доцент Прикарпатського національного університету імені В.Стефаника
ОСАДЧУК Тетяна Романівна	асистент кафедри театрального мистецтва Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені В.Стефаника
ПАЦАЛЮК Ірина Іванівна	доцент кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва, дизайну та методики їх викладання Інституту мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету імені В.Гнатюка, кандидат педагогічних наук
ПІДГУРНИЙ Іван Станіславович	аспірант кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації творів мистецтва Кам'янець-Подільського національного університету імені І.Огієнка
ПОМПА Ольга Дмитрівна	аспірантка Київського національного університету культури і мистецтв
РАПТА Оксана Михайлівна	доцент кафедри спеціального фортепіано Львівської національної музичної академії імені М.Лисенка, заслужена артистка України
РУБЛЕВСЬКА Наталія Володимирівна	асистент кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва, дизайну та методики їх викладання Інституту мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету імені В.Гнатюка, магістр образотворчого мистецтва
САВЕЛЬЄВА Марина Прокопівна	асистент кафедри театрального мистецтва Інституту мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету імені В.Гнатюка

## АВТОРИ НОМЕРА

---

СМОЛЯК Павло Олегович	доцент кафедри театального мистецтва Інституту мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету імені В.Гнатюка, кандидат історичних наук
СЬОМКІН Володимир Васильович	професор кафедри інформаційного і виставкового бізнесу Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, кандидат мистецтвознавства
ТИНОВСЬКИЙ Михайло Миронович	асистент кафедри народних музичних інструментів та вокалу Дрогобицького державного педагогічного університету імені І.Франка
ТКАЧУК Андрій Михайлович	асистент-стажист Львівської національної музичної академії імені М.Лисенка
УРСУ Наталія Олексіївна	завідувач кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації творів мистецтва Кам'янець-Подільського національного університету імені І.Огієнка, доктор мистецтвознавства, професор
ФЕДОРОНЬКО Лідія Романівна	старший викладач кафедри музикознавства та фортепіано державного педагогічного університету імені І.Франка
ХІМ'ЯК В'ячеслав Антонович	завідувач кафедри театального мистецтва Інституту мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету імені В.Гнатюка, професор, народний артист України
ШАФЕТА Валерій Валерійович	асистент кафедри народних музичних інструментів та вокалу Дрогобицького державного педагогічного університету імені І.Франка, магістр педагогічної освіти



## З М І С Т

<b>МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО.....</b>	<b>3</b>
<i>Гретчин О.В.</i> Формування жанру скрипкової соло-сонати у творчості Арканджелло Кореллі .....	3
<i>Григоренко С.В.</i> Французький фортепіанний етюд: до історії становлення жанру.....	7
<i>Изваріна І.М.</i> Лисенкова доба українського оперного мистецтва .....	14
<i>Кудриницький С.М.</i> Коломийка у фортепіанній творчості Остапа та Нестора Нижанківських .....	19
<i>Мізюк О.В.</i> Майстер інструментальної мініатюри .....	25
<i>Горак Я.Р.</i> Володимир Садовський та Станіслав Людкевич: до характеристики взаємин.....	31
<i>Захарчук О.С.</i> Ярема Якуб'як про втілення шевченкового слова в музиці Миколи Лисенка і Станіслава Людкевича .....	39
<i>Герєга М.М.</i> Фортепіанна іпостась творчої особистості Богдана Веселовського.....	44
<i>Іздепська-Новицька М.І.</i> Просвітницька діяльність хорového товариства «Тернопільський боян» з 1901 по 1914 роки.....	48
<i>Лучанко О.М.</i> Сильова еволюція контрабасового концерту: проблема періодизації та модифікації жанрового інваріанта.....	54
<i>Величко О.Б.</i> Вольфганг Амадей Моцарт як втілення феномену вундеркінда.....	61
<i>Рапіта О. М.</i> Українсько-польські зв'язки у галузі фортепіанного мистецтва у першій половині ХХ століття.....	65
<i>Опарик Л.М.</i> До визначення поняття «музично-виконавське висловлювання» .....	72
<i>Комар А.М.</i> Інноваційне звучання труби у «Володимирських різках» Олега Моральова .....	78
<i>Ткачук А.М.</i> Колористико-виразові можливості фагота у другій симфонії Левка Ревуцького .....	86
<i>Жишківич М.А.</i> Бень Г.Л. Педагогічна діяльність Остапа Дарчука у контексті розвитку львівської вокальної школи .....	91
<i>Ван Сі.</i> Китайська поезія у камерно-вокальних циклах українських митців першої третини хх століття у контексті імпресіоністичної та сецесійно- модерністичної естетики .....	99
<i>Тиновський М.М.</i> Внесок Левка Колодуба у створення українського кларнетового репертуару .....	105
<i>Шафета В.В.</i> Внесок керівників ансамблів народних інструментів Львівщини у виконавський репертуар, музичну науку і публіцистику .....	110
<i>Федоронько Л.Р.</i> Формування народнопісенного репертуару в сільському середовищі передкарпатського регіону в ХХ столітті.....	114
<i>Помпа О.Д.</i> Польові дослідження народно-танцювальної культури на Житомирщині .....	120

<b>ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО.....</b>	<b>126</b>
<i>Савельєва М.П.</i> Сценічні версії творів Ольги Кобилянської в історії українського драматичного театру .....	126
<i>Ванюга Л.С.</i> Соціокультурні та історичні передумови створення тернопільського академічного українського драматичного театру ім. Т.Г.Шевченка. охтирський період.....	132
<i>Хім'як В.А.</i> Казимир Сікорський – майстер театральної сценографії .....	137
<i>Галацан Г.В.</i> Американський неприбутковий театр: можливості застосування досвіду .....	142
<i>Богатирьов В.О.</i> Ідеї Леся Курбаса та традиції виховання актора в українській театральній школі.....	148
<i>Осадчук Т.Р.</i> Шляхи формування творчої особистості конференсьє (на прикладі досвіду великих майстрів конференсу).....	153
<i>Кусяк І.О.</i> Застосування художніх елементів сценічної мови у сфері офіційно-ділових відносин.....	158
<i>Комар Н.О.</i> Державне управління та динаміка розвитку діяльності театрів України періоду 1936-1941 рр.....	163
<i>Смоляк П.О.</i> Театральні елементи в андріївських ворожіннях Західних Подоллян.....	168
<b>ВІЗУАЛЬНІ МИСТЕЦТВА.....</b>	<b>174</b>
<i>Підгурний І. С.</i> Методичні засади використання та впровадження творчого доробку фотохудожника Михайла Грейма у пам'яткоохоронну діяльність.....	174
<i>Пацалюк І. І.</i> Екскурсії як засіб формування та розширення знань про мистецтво.....	178
<i>Магеровський О. Т.</i> Живопис і кераміка: зони творчої інтеграції .....	183
<i>Голубець Г. В.</i> Львівські музеї у період 50-х років ХХ століття: процеси реорганізації та перегляду музейних збірок.....	187
<i>Урсу Н. О.</i> Скульптура і різьбярство в осередках домініканського ордену ХVII-XIX століть на землях України.....	193
<i>Рублевська Н. В.</i> Борщівська вишиванка в колекції Віри Матковської .....	198
<i>Мацішина З. А.</i> Традиції використання декоративно-прикладного мистецтва в школах України.....	203
<i>Вербіцька І. О.</i> Роль вишитого рушника та його орнаментики в українській обрядовості .....	208
<i>Маркович М. Й.</i> Металеві світильники: історія, типологія, художні особливості .....	213
<i>Дячок О. М., Дячок В. Ю.</i> Санітарно-гігієнічна роль зелених насаджень у ландшафтному просторі.....	218
<i>Сьомкін В. В.</i> Проблема інформаційного забезпечення інженерно-технічного персоналу в галузі екологічного дизайну.....	222